

Travaux de Littératures Romanes

Où est donc passé le suicide ?

ELIPHI

TraLittRo – Poétique et littérature moderne 2

Collection dirigée par Thomas Klinkert, Antonio Sichera et
Florence Vatan

Clara Schwarze

Où est donc passé le suicide ?
Essai sur le Nouveau Roman
(Duras, Simon, Beckett)

ELIPHII

EDITIONS DE LINGUISTIQUE ET DE PHILOGIE

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Crédits photographiques

Vivida Photo PC / Shutterstock.com

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les «copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective», et d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, «toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants-droit ou ayants-cause, est illicite» (alinéa 1^{er} de l'article 40).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.

ISBN 978-2-37276-052-2

EAN 9782372760522

DOI 10.46277/eliphi.2022.052.2 (sous la licence CC BY-NC-ND 2.0 FR)

© Éditions de linguistique et de philologie, Strasbourg 2022.

À la mémoire de mon père Mathies

Table des matières

Remerciements	IX
Abréviations.....	XI
I. À la recherche du suicide.....	3
1. Le thème du suicide	3
2. Le suicide (impossible) de l'auteur	13
2.1. Vouloir écrire, vouloir mourir	13
2.2. L'échec de l'échec	15
2.3. Une idée mise de côté.....	19
3. Quand le suicide passe du côté du texte... ..	27
3.1. L'élément clef: se questionner pour s'amoindrir et ne plus être.....	27
3.2. Approfondissement de la notion de suicidaire	37
3.2.1. Un rapport à soi placé sous le signe d'une réflexivité excessive	37
3.2.1.1. Aller vers soi, chercher à n'être que soi.....	38
3.2.1.2. Aller vers l'ailleurs pour devenir autre	41
3.2.2. Le réel entre illusion et lucidité	48
3.2.2.1. La fiction absolue	48
3.2.2.2. L'absence de fiction.....	53
3.2.3. Le temps ou le (dés)équilibre entre passé, présent et futur	56
3.2.3.1. S'élancer au-delà du « maintenant »	56
3.2.3.2. S'emparer du présent.....	58
3.2.3.3. Retourner en arrière.....	61
3.2.4. La relation aux autres.....	64
3.2.4.1. Une frontière fixe et étanche?.....	64
3.2.4.2. Laisser l'autre prendre le dessus	68
3.2.4.3. Maltraiter l'autre	72
4. Le lecteur, un suicidaire?.....	77
5. Conclusion.....	80

TABLE DES MATIÈRES

II. Trois tentatives d'application.....	85
1. Marguerite Duras ou le suicide comme relation.....	85
<i>Le Vice-consul</i>	89
1.1. Un auteur mis à l'écart, un auteur suicidaire ?	92
1.2. Un lecteur exclu	94
1.3. Un texte se défaisant.....	96
2. Claude Simon ou le suicide entre attirance et répulsion.....	107
<i>Histoire</i>	113
2.1. Une régression jusqu'au presque rien.....	118
2.2. Une interrogation et trois points de suspension	124
2.3. Trois points finaux	130
3. Beckett ou le suicide comme tentative vouée à l'échec.....	135
<i>L'Innommable</i>	139
3.1. Se démolir.....	139
3.2. ...et y échouer.....	151
III. Regard autocritique	161
Bibliographie	167
Le suicide dans le cinéma (par ordre chronologique)	167
Récits et œuvres de fiction.....	168
Études critiques, essais, thèses et dictionnaires	173

Remerciements

Au terme de ce parcours, je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à mon directeur de thèse, le professeur Thomas Klinkert de l'Université de Zurich. Pour la confiance et l'infaillible soutien qu'il m'a accordés, puisse-t-il recevoir le témoignage de ma reconnaissance. Ma haute gratitude va également au professeur Andreas Gelz de l'Université de Fribourg-en-Brisgau: ce travail doit beaucoup à ses conseils avisés. Pour ses encouragements et ses critiques, je remercie aussi chaleureusement le professeur Patrick Labarthe de l'Université de Zurich. Je n'oublie pas non plus Madame Marie-Odile Thirouin de l'Université Lumière Lyon 2 qui m'a tant appris.

Je tiens également à saluer toutes celles et tous ceux qui m'ont prêté une oreille attentive et prodigué des conseils, et en particulier Andreas Bartz, Marie-Françoise Berthu-Courtivron, Otto Holzapfel, Anna Pevoski, ainsi que le professeur A. Lampe et sa petite-fille. J'ai également une pensée émue pour tous mes 'compagnons d'armes' qui ont été à mes côtés dans les bibliothèques – et les cafés – de Fribourg, Rennes, Zurich, Dole, Mulhouse, Besançon et Giromagny.

À mes valeureux relecteurs, Clara Levinson, Yohann Mehay, Jean-Baptiste Milesi, Chloé Poirat, Sihem Riad et Jean-Marc Viverge, j'exprime toute ma gratitude. Ce travail doit beaucoup à leurs critiques, leur générosité et leur amitié. Un immense merci aussi à ma famille, jamais avare d'encouragements, et à Mathieu Derlin que je ne saurais assez remercier.

Abréviations

Nous adoptons les abréviations suivantes :

- EL** *L'Espace littéraire* [1955] de Maurice Blanchot (1988, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais»).
- I** *L'Innommable* [1953] de Samuel Beckett (1972, Paris, Minuit, coll. «10/18»).
- H** *Histoire* [1967] de Claude Simon (1973, Paris, Minuit, coll. «Folio»).
- V-C** *Le Vice-consul* [1966] de Marguerite Duras (1966, Paris, Gallimard, NRF).

SUICIDE

A b c d e f
g h i j k l
m n o p q r
s t u v w
x y z

Louis Aragon,
Le Mouvement perpétuel (1920-1924)

*

* *

Dans le film *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini, tourné à Berlin en été 1947, on assiste aux errements du petit garçon orphelin de mère prénommé Edmund. Celui-ci ne joue pas au ballon avec les autres enfants, mais parcourt tout Berlin pour trouver quelques pfennigs pour nourrir sa famille. À la fois naïf et austère, généreux et cruel, attachant et impassible, il incarne cette jeune génération qui n'a connu que le nazisme et la guerre. Dans les dernières minutes du film, on le voit entrer dans un bâtiment en ruines. Il joue à tirer sur son ombre avec un faux pistolet, jette un caillou dans le vide, monte en courant au dernier étage. De là-haut, il observe le cercueil de son père se faire évacuer, puis se cache de la vue de sa sœur qui l'appelle. Il se détourne, dépoussière sa veste, jette un dernier regard sur son propre immeuble, passe ses deux mains sur son visage, ferme les yeux, puis saute. Un cri de femme retentit : le garçon s'est suicidé. Il n'avait que douze ans, sa voix n'était encore que celle d'un enfant. Ce geste, auquel le spectateur ne s'attend pas, apparaît insoutenable. L'ultime limite y est transgressée, le « zéro » absolu y est atteint. Mais au-delà de l'horreur, et alors même qu'il semble incompréhensible, il pose les questions essentielles de l'après-guerre : la vie vaut-elle encore la peine d'être vécue ? En tant que réalité limite, le suicide révèle les interrogations les plus radicales. Lui-même fondamentalement impénétrable – est-ce une faute ou une libération ? Une révolte ou un consentement ? Un choix ou une lâcheté ? Une réussite ou un échec ? Un élan vers un au-delà ou un arrêt ? – il aspire à saisir l'insaisissable, que ce soit le sens de la vie, la réalité de la mort, la solitude ou le temps, mais aussi le bien et le mal, le possible et l'impossible, le nécessaire et l'insignifiant. Allant au-delà du pensable, il ouvre la pensée à ce qui la dépasse. Il représente une figure clef, voire indispensable de l'après-Seconde Guerre mondiale, de cette époque qui a dû se poser la question de 'continuer' après que toutes les certitudes ont été ébranlées, que la rationalité a été mise au service du mal le plus grand, que tous les fondements de la culture humaniste ont été ravagés.

Mais si le cinéma de l'après 1945 semble se confronter à la réalité du suicide, qu'en est-il de la littérature ? La mort volontaire y joue-t-elle un rôle particulier ? Pour répondre à cette question, commençons par parcourir brièvement l'histoire du thème du suicide dans la littérature française.

I. À la recherche du suicide

1. Le thème du suicide

Considérons tout d'abord la littérature du Moyen-Âge. Le suicide y relève d'un péché et d'un tabou : les auteurs évitent de l'évoquer ou le présentent systématiquement comme une faute menant droit en enfer. Dans son livre *Le suicide*, Jacques Monférier explique :

Très généralement, on peut dire que les *chansons de geste*, et en particulier les plus anciennes du XI^e siècle, comme *La Chanson de Guillaume* ou *La Chanson de Roland*, ainsi que les *miracles* et les *mystères*, manifestent une *grande sévérité à l'égard des suicidés*. (Monférier 1970, 17-18)

Avec les romans courtois, quelques suicides amoureux font sporadiquement leur apparition : évoquons les tentatives de suicide de Lancelot et Guenièvre, et surtout Tristan et Iseult. Ce sont les premières timides introductions du suicide dans la littérature dite française. Pendant la Renaissance, les textes antiques et en particulier la pensée stoïcienne étant redécouverts, une réflexion moraliste sur le suicide voit le jour. La lecture que Montaigne fait des *Lettres à Lucilius* de Sénèque est, à ce titre, emblématique. Mais globalement, le suicide reste réprouvé, et les auteurs ne s'y intéressent encore que faiblement. Au cours du siècle classique, une étape supplémentaire est franchie : de plus en plus de suicides font leur apparition en particulier dans les textes dramatiques. Que ce soit chez Racine¹ (*Andromaque*, *Bajazet*, *Phèdre*) ou chez Corneille (*Nicomède*, *Cinna*), les suicides d'amour et les suicides d'honneur sont connotés positivement. Cependant, les suicides ne sont jamais « mis au premier plan » (Monférier 1970, 73). D'une certaine façon, ils n'intéressent pas les auteurs en tant que tels : ils ne sont qu'un moyen permettant de toucher le spectateur, un instrument de l'appareil tragique.

C'est au cours du siècle des Lumières que la situation change véritablement : les écrivains-philosophes s'emparent du suicide comme d'une question primordiale. Le terme « suicide » serait d'ailleurs apparu au cours du XVIII^e siècle : « c'est l'abbé Prévost qui, semble-t-il, en juillet 1734, dans son périodique *Le Pour et Contre*, introduisit un anglicisme, *suicide*, pour désigner à la fois l'acte et l'auteur ; Voltaire le reprend et le terme fait vite fortune » (Delon 1988, 18). Plusieurs passages des *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu s'insurgent contre l'injuste condamnation qu'endurent

¹ Voir Bruyer (2012) et Bousquet (2005).

les suicidés. Dans *L'Esprit des lois* (1748), on trouve le chapitre XII intitulé «Des lois contre ceux qui se tuent eux-mêmes». Diderot, pour sa part, est l'auteur présumé de l'article «Suicide» de *L'Encyclopédie*. Dans *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau, la lettre vingt-et-un que Saint-Preux adresse à son ami Milord Édouard défend avec vigueur le suicide. Et, tout comme le fait Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique* (1764), le Baron d'Holbach accorde une place importante au suicide dans son *Système de la nature* (1770). Ainsi, cette époque marque un tournant : le suicide devient un questionnement philosophique incontournable.

Mais c'est avec le début du Romantisme que le suicide pénètre encore davantage la littérature française.² Les personnages n'interrogent plus seulement le suicide, ils le 'mettent en œuvre' : tant leurs tentatives de suicide que leurs passages à l'acte sont décrits. Les exemples sont très nombreux. Citons simplement les plus marquants : *Atala* (1801) de Chateaubriand, *Oberman* (1804) de Senancour, *Album d'un pessimiste* (1835) d'Alphonse Rabbe, *Indiana* (1832) de George Sand, *Chatterton* (1835) d'Alfred de Vigny, *Confession d'un enfant du siècle* (1836) d'Alfred de Musset, et quelques années plus tard, *Les Misérables* (1862) et *Les Travailleurs de la mer* (1866) de Victor Hugo. Même lorsque aucun véritable suicide n'est relaté, les pensées suicidaires deviennent omniprésentes : pensons à Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir* (1830) de Stendhal. Ainsi le suicide est-il élevé au rang d'acte romanesque par excellence et devient pour ainsi dire une marque de modernité (voir Niermann 1988, 5). Et pourtant, ce n'est encore que le début du grand succès du suicide : la place qu'il acquiert à cette époque, il ne va plus l'abandonner. Al Alvarez va jusqu'à affirmer qu'à partir du Romantisme le suicide va imprégner pour toujours l'essence de la littérature :

Le suicide n'a pas disparu du domaine de l'art, mais il est, bien au contraire, devenu un élément constitutif de sa réalité. À sa grande époque, le Romantisme a répandu la croyance populaire selon laquelle le suicide était l'un des nombreux prix à payer pour le génie. Si cette croyance a fini par reculer, elle a durablement laissé des traces. Le suicide a pénétré la culture occidentale telle une couleur que rien ne peut plus effacer. (Alvarez 1999, 246, traduit par nos soins)

En effet, dans ce que l'on appelle le Réalisme, cet intérêt pour le suicide n'a pas faibli, bien au contraire. Rappelons, pour ce qui est de Balzac, la tentative de suicide de Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues* (1837-1843) et son suicide dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847).³ Bien sûr, pensons aussi à l'œuvre de Flaubert, à la longue agonie de Madame Bovary (1857) et au projet de pendaison de Bouvard et Pécuchet (1881). Même pour le mouvement naturaliste, qui s'est pourtant en grande partie construit contre le Romantisme, le suicide en tant qu'acte à la fois social et mystérieux reste un thème fascinant. Citons, à titre d'exemples, *Sœur Philomène* (1861) d'Edmond et Jules de Goncourt, *Axël* (écrit en 1869, mais publié en 1890)

² Voir Chaffiol-Debillemont (1957) et Bédé (1966).

³ Voir Lange (1995) et Clark (1975).

d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Le Petit Chose* (1868) d'Alphonse Daudet, *Histoire d'une fille de ferme* (1881) de Guy de Maupassant, mais aussi *L'Assommoir* (1877) et *L'Œuvre* (1886) d'Émile Zola. Sébastien Roldan, qui a consacré sa thèse de doctorat à cette question du suicide naturaliste, conclut :

Car il faut bien le dire, le courant naturaliste est né de suicides – tout comme le furent, d'ailleurs, les débuts du romantisme et la génération 1830. En fait, il semble bien que l'entière modernité littéraire, depuis la fin des Lumières, mérite d'être pensée comme une littérature suicidaire. (Roldan 2013, 864)

La poésie de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle n'est pas en reste. Pensons au spleen baudelairien, aux questionnements d'Igitur dans l'œuvre mallarméenne,⁴ à la « littératuricide » de Rimbaud. Mais la conquête de la littérature par le suicide ne s'arrête pas là. Au vu du nombre impressionnant de personnages suicidaires, la période de l'entre-deux-guerres apparaît comme une véritable « ère du suicide » (Niermann 1988, 19, s'appuyant sur une idée d'Armand Salacrou). Pour se rendre compte de l'ampleur du phénomène, citons quelques-uns des nombreux ouvrages qui relatent des suicides : *Les Thibault* (1920) de Roger Martin du Gard, *La Chair et le sang* (1920) et *Ce qui était perdu* (1930) de François Mauriac, *La Fin de Chéri* (1926) de Colette, *Sous le soleil de Satan* (1926) et *Nouvelle Histoire de Mouchette* (1937) de Georges Bernanos, *La Condition humaine* (1933) et *Les Noyers de l'Altenburg* (1943) d'André Malraux, *Mort à crédit* (1936) de Louis-Ferdinand Céline, *Le Feu follet* (1931) de Pierre Drieu La Rochelle, *La Mort difficile* (1926) de René Crevel, *Le Sang noir* (1935) de Louis Guilloux, *Le Coup de grâce* (1939) de Marguerite Yourcenar. En 1932, Paul Morand écrit :

Un siècle après Musset, Hugo et Goethe, ces morts qui parlent aujourd'hui par tant de livres nous replongent au centre de ce « mal du siècle » qui rongait leurs ancêtres. Cette maladie cyclique des époques comblées, troublées, dégoûtées, cet « intolérable vide », cette volupté de la mélancolie nous tient depuis la fin du XVIII^e siècle et n'est même plus embellie comme alors par l'amour de la nature, la croyance à un vague déisme, l'espoir d'une vie nouvelle en des régions sauvages où se réfugier. (Morand 1932, 563)

Le mouvement surréaliste – qui a publié dans le deuxième numéro de la revue *La Révolution surréaliste* l'enquête « Le suicide est-il une solution ? » ainsi que le numéro « Sur le Suicide » du *Disque vert* (Bruxelles) de janvier 1925 – semble franchir une étape supplémentaire en faisant du suicide un moyen de relier entièrement la vie et l'œuvre, de réaliser une forme d'œuvre d'art totale. Les suicides des auteurs surréalistes et dadaïstes comme Jacques Vaché, Jacques Rigaut et René Crevel, mais aussi la place que tient le suicide dans la vie et l'œuvre d'Antonin Artaud (*Van Gogh, le suicidé de la société*, 1947) et Philippe Soupault (*Invitation au suicide*, 1922) montrent combien suicide et littérature sont, à cette époque, imbriqués au point d'apparaître inséparables.⁵

⁴ Voir Sartre (1972, 195) : « Bien avant Camus, il [Mallarmé] a senti que le suicide est la question originelle que l'homme doit se poser. »

⁵ Voir Livak (2000) et Matte (2008-2009).

Ainsi, force est de constater qu'entre le siècle des Lumières et le Surréalisme, il n'y a pas seulement une permanence, mais un renforcement progressif de la thématique du suicide. Le suicide est passé d'une question philosophique qui préoccupe les auteurs à une réalité qui touche les personnages et qui, finalement, marque toute la vie littéraire. Ce « rapport intime » (Brochier 1988, 14) entre littérature et suicide culmine-t-il après la Seconde Guerre mondiale ? On pourrait en effet s'y attendre.

Et pourtant, à première vue, on assiste à un phénomène inverse : cette thématique déserte les œuvres majeures des années 1945-1970. Le thème du suicide y est refoulé et estompé : contrairement aux époques précédentes où les auteurs se sont montrés 'généreux' en suicides, les écrivains de l'après-guerre semblent ne pas pouvoir ou ne pas vouloir laisser leurs personnages réaliser entièrement leur propre anéantissement. Dès que le suicide apparaît dans les textes, il est aussi vite tu ou minimisé.

L'œuvre d'André Gide *Les Faux-monnayeurs* publiée en 1925 semble annoncer ce renversement de la place du suicide. En effet, alors même que Gide narre le suicide du petit Boris à la fin du texte, Édouard, un des protagonistes du roman, explique vouloir supprimer cet événement du livre qu'il veut écrire et intituler *Les Faux-Monnayeurs*. Il note dans son journal qui constitue les dernières pages du livre de Gide :

Sans prétendre précisément rien expliquer, je voudrais n'offrir aucun fait sans une motivation suffisante. C'est pourquoi je ne me servirai par pour mes *Faux-Monnayeurs* du suicide du petit Boris ; j'ai trop de mal à le comprendre. Et puis, je n'aime pas les « faits divers ». Ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel... Je consens que la vérité vienne à l'appui de ma pensée, comme une preuve ; mais non point qu'elle la précède. Il me déplaît d'être surpris. Le suicide de Boris m'apparaît comme une *indécence*, car je ne m'y attendais pas. (Gide 1925, 496)

Ce suicide sera donc effacé des 'futurs' *Faux-Monnayeurs* : n'y demeureront peut-être que la tentative de suicide d'Olivier et les rêveries de Bernard d'un suicide « par enthousiasme, par simple excès de vie... – par éclatement » (Gide 1925, 348). Or, en affirmant vouloir supprimer le suicide, Gide semble annoncer la littérature d'après-guerre.

Le roman *Un Roi sans divertissement* de Jean Giono, publié en 1947, mais commencé en 1943, peut être considéré comme une œuvre charnière : le personnage Langlois va au bout de son geste suicidaire, mais, par sa méthode incongrue – « fum[er] une cartouche de dynamite » (Giono 1948, 244) – son acte acquiert un caractère irréel, et disons 'artificiel'. La dynamite n'ayant pas encore été inventée en 1848 au moment où se déroulent les faits, ce suicide est en réalité faux : il est présent dans le livre tout en étant rendu impossible. Il présage ainsi comment le suicide va être, plus ou moins ouvertement et plus ou moins efficacement, omis et éliminé. Par exemple dans *Les Grands chemins*, œuvre publiée en 1951, le narrateur ne se suicide pas, mais tue l'artiste, son ami et *alter ego* : oblique et traître, le suicide est remplacé par un meurtre. C'est comme si l'auteur Giono n'assumait plus une réelle représentation du suicide.

En 1946, Simone de Beauvoir publie un livre tout à fait révélateur : *Tous les hommes sont mortels*. Le personnage Fosca y est condamné à vivre à jamais, privé, malgré de nombreuses tentatives, de ce 'droit' au suicide qu'il envie aux hommes. Quelques années plus tard, en 1967, dans la nouvelle *Monologue*, alors que le suicide de la fille de la narratrice a bien eu lieu, la mère récusé le qualificatif de « suicide » : « ces gamines pour un oui pour un non elles jouent au suicide ; Sylvie a suivi la mode : elle ne s'est pas réveillée » ; « Un faux suicide elle avait voulu emmerder quelqu'un : qui ? » (Beauvoir 1967, 112 et 113). Le suicide apparaît expressément estompé, il n'est plus qu'un jeu, qu'une « mode », qu'une 'fausseté', qu'un 'emmerdement'. Aussi, dans la nouvelle *La Femme rompue*, la narratrice Monique refuse très rapidement d'envisager cette « solution ». Elle écrit :

Il serait facile de glisser un peu plus loin dans le néant, jusqu'au point de non-retour. J'ai ce qu'il faut dans mon tiroir. Mais je ne veux pas, je ne veux pas ! J'ai quarante-quatre ans, c'est trop tôt pour mourir, c'est injuste ! Je ne peux plus vivre. Je ne veux pas mourir. (Beauvoir 1967, 220)

En quelque sorte, l'auteur Beauvoir refuse le suicide à sa narratrice. Dans *Les Mandarins* de 1954, le personnage Robert Dubreuilh, qui représente Jean-Paul Sartre, se montre opposé au suicide (Beauvoir 1954, 337). En effet, Sartre a lui-même, semble-t-il, toujours rejeté le suicide. Dans *La Nausée* (1938), on peut lire : « Je rêvais vaguement de me supprimer, pour anéantir au moins une de ces existences superflues. Mais ma mort même eût été de trop » (Sartre 1938, 183). Le suicide est déprécié telle une 'fausse bonne idée'.

Chez Albert Camus, l'évolution de la place du suicide apparaît assez exemplaire. Alors qu'on trouve un suicide dans *Le Malentendu* (1944), soit celui de la mère qui a assassiné son fils parce qu'elle n'a pas su le reconnaître, et dans *L'Étranger* (1942) qui évoquait déjà ce « malentendu » sous la forme de « l'histoire du tchécoslovaque » lue par Meursault en prison, dans *Caligula* (écrit entre 1938 et 1958), le suicide du héros éponyme est indirect : il se laisse assassiner. Dans *La Peste* (1947), le seul personnage qui tente d'en finir est Cottard. Mais sa tentative de suicide est dénigrée comme étant une « bêtise » et une « farce » (Camus 1947, 134 et 17). Cottard est, semble-t-il, le personnage le plus négatif de tous, celui qui a voulu profiter du désastre : à la fin du récit, il sombre dans la folie. Dans *Les Justes* (1949), le suicide est envisagé, mais rejeté. Dans les premières pages de *La Chute* (1956), on ne saura jamais si Jean-Baptiste Clémence est le témoin d'un meurtre, d'un accident ou d'un suicide. Dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942), Camus considère le suicide comme l'unique « problème philosophique vraiment sérieux » (Camus 1942, 17), et quelques années plus tard, dans *L'Homme révolté* (1951), il le rejette fondamentalement. On comprend donc que Camus a progressivement et délibérément retiré le suicide du devant de la scène.

Chez Julien Gracq, on constate une évolution similaire. Alors que dans *Un Beau ténébreux* de 1945, le double suicide d'Allan et Dolorès représente l'action clef du récit, dans *Le Rivage des Syrtes* de 1951, la nature de la disparition de Marino reste incertaine. Le suicide est pour ainsi dire rendu flou, l'auteur ne lui accordant plus de

réelle lisibilité. Chez François Mauriac aussi, alors que les suicides sont nombreux avant la guerre (citons Édouard dans *La Chair et le Sang* de 1920 et Oscar Révolou dans *Les Chemins de la mer* de 1939), après la guerre – et peut-être précisément à partir du 24 décembre 1945, jour où le frère de l'écrivain, l'abbé Jean Mauriac, s'est suicidé – le suicide sera un sujet tabou, plus jamais abordé frontalement. Citons *Le Sagouin* de 1951. On ne saura jamais si, dans la scène finale au cours de laquelle le père suit son fils dans l'eau, il s'agit d'un sauvetage raté, d'un assassinat ou d'un suicide: «[...] l'un entraînant l'autre? ou le poussant malgré lui? Qui le saura jamais? Il n'y eut d'autres témoins que les pins géants pressés autour de l'écluse.» (Mauriac 1951, 132) À dessein, l'écrivain choisit de ne pas faire partie des témoins.

Dans son travail autobiographique, on constate que Jorge Semprun n'avoue la nature suicidaire de sa chute du train (qui a eu lieu peu de temps après son retour de Buchenwald) que très tard, soit en 1994 dans son œuvre *L'Écriture ou la vie*. Dans *L'Évanouissement* publié en 1967, le personnage Manuel, *alter ego* de l'auteur, répond avec vigueur à l'infirmier qui soupçonne la motivation suicidaire de son « accident »: « Jamais je n'ai pensé à une connerie pareille » (Semprun 1967, 26). Le seul personnage qui continue à croire à la thèse du suicide est Madame Robbe, épicière et comère. C'est donc un peu comme si, dans les années 1960, le suicide devait être décrié.

Dans *L'Écume des jours* (1947) de Boris Vian, après la mort de Chloé, Colin « a de la peine » (Vian 1947, 300), et pourtant, il ne se suicide pas. D'une certaine façon, il commet l'acte de mort volontaire 'par procuration'. En effet, c'est la « souris grise à moustaches noires » qui, tel un *alter ego* de Colin, choisit d'en finir avec la vie. Mais là aussi, son suicide est inconséquent: la souris nécessite l'aide du chat. Or celui-ci n'acceptera qu'à contrecœur de la croquer et cela prendra « [l]e temps que quelqu'un [lui] marche sur la queue » (Vian 1947, 300). Le suicide de Colin est pour ainsi dire triplement décalé et atténué.

Ce n'est pas le cas dans le *Journal du voleur* (1949) de Jean Genet: on y trouve un véritable suicide amoureux, celui d'Albert et D. Or, le récit que Genet en fait est non seulement en italique et entre parenthèses, mais, s'étendant sur moins de deux pages, il est surtout inhabituellement lapidaire. Genet prétend avoir « égaré » cette partie de son journal et se dit incapable de la transcrire une nouvelle fois: « Je ne me sens pas la force d'en entreprendre un nouveau récit, mais une sorte de respect pour le ton tragique qu'ils donnèrent à leur amour me fait un devoir de le citer. » (Genet 1982 [1949], 172-173) Cette forme de prétérition fait apparaître le suicide comme une réalité bâtarde qu'on ne peut plus dire: c'est par une singulière ruse que Genet réussit à la taire.

Dans *La Promesse de l'aube*, parue en 1960, Romain Gary raconte une tentative de suicide dont il ne garde curieusement aucun souvenir:

Certains moments que je semble avoir vécus alors ont complètement échappé à ma mémoire. Un camarade, Perrier, dont je ne mettrai jamais la parole en doute, me raconta, longtemps après la guerre, qu'étant rentré tard une nuit dans le bungalow qu'il partageait alors avec moi à Fort-Lamy, il m'avait trouvé sous la moustiquaire avec le canon d'un revolver pressé

contre ma tempe, et qu'il avait tout juste eu le temps de se jeter sur moi pour détourner le coup de feu. [...] Je ne me souviens pas de cet épisode honteux et qui ne me ressemble guère [...]. (Gary 1980 [1960], 416)

Volontairement écarté par l'écrivain, le suicide apparaît, une fois encore, refoulé. Dans *Bonjour Tristesse* (1954) de Françoise Sagan, le suicide s'apparente à une indétermination. En effet, jamais la cause réelle de la mort d'Anne, la belle-mère de la narratrice Cécile, ne sera connue :

[...] Anne nous avait fait ce cadeau somptueux de nous laisser une énorme chance de croire à un accident: un endroit dangereux, l'instabilité de sa voiture. Ce cadeau que nous serions vite assez faibles pour accepter. Et d'ailleurs, si je parle de suicide aujourd'hui, c'est bien romanesque de ma part. (Sagan 1954, 182)

Sagan refuse toute univocité au suicide: il semblerait qu'elle-même ait voulu retrancher le suicide et sa part «romanesque» de son texte.

Concernant le personnage principal d'*Un Homme qui dort* (1967), Georges Perec s'est pour sa part farouchement opposé au cinéaste Bernard Queysanne qui considérerait que, dans son adaptation cinématographique sortie en 1974, le suicide du personnage principal était une issue possible. Perec a déclaré formellement que le personnage «ne se jette pas dans un volcan, ne se suicide pas, ne se laisse pas aveugler par le soleil, n'est pas condamné par la société» (Perec 2003, 163). On comprend que pour lui le suicide n'est plus ni admissible, ni adapté. Dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* (1966), la «tentative de self-suicide» n'est qu'une des très nombreuses idées envisagées puis écartées pour échapper à la guerre d'Algérie.

Dans *Les Gommes* (1953) d'Alain Robbe-Grillet, le commissaire Laurent s'acharne à défendre contre toute logique l'hypothèse du suicide de Dupont et va jusqu'à supposer qu'il s'agit d'un suicide manqué camouflé en assassinat. Wallas ironise :

Daniel Dupont s'est tué lui-même. C'est, pour lui, la seule explication raisonnable; il admet que de «menus détails» s'accordent mal pour l'instant avec cette thèse, cependant chaque nouvel élément qu'on lui apporte devient aussitôt une preuve supplémentaire du suicide. (Robbe-Grillet 1953, 161)

Le principal «menu détail» étant que Dupont n'est pas mort, Robbe-Grillet décrédibilise tout à fait la thèse du suicide et par là peut-être aussi ceux qui, après la guerre, pensent encore qu'un roman s'écrit avec des suicides. Dans *Pour une sociologie du roman*, Lucien Goldmann affirme que Robbe-Grillet représente un suicide pour la première fois dans son film *L'Immortelle* de 1963. Or, Goldmann ajoute une note de bas de page: «En fait, le mot suicide est peut-être trop fort, car il ne cherche pas la mort, mais essaie de rejoindre Lailé, qui est, nous dit Robbe-Grillet, "L'Immortelle".» (Goldmann 1964, 332) Ici non plus, la nuance n'est pas qu'un «menu détail»: à l'évidence, le suicide est maintenu à distance de l'œuvre de Robbe-Grillet.

Pour ce qui est de Louis-Ferdinand Céline, alors que dans *Voyage au bout de la nuit* (1932), les pulsions suicidaires sont omniprésentes, et que dans *Mort à crédit* (1936), le petit Ferdinand est entouré de nombreux suicidés et suicidaires (son père, Nora Merwynn, l'inventeur Courtial), dans *Nord* de 1960, la rivière de Baden Baden ne permet pas de réaliser le moindre suicide. Madame von Sekt déclare :

[...] moi, où pensez-vous que je finirai?... à l'hôtel Brenner?... encore sous une bombe? oh, certainement pas dans l'Oos!... personne n'a jamais pu s'y noyer!... aucun joueur! le plus malchanceux!... à Monte-Carlo tout le monde peut se noyer! la mer est là... ici l'Oos est fait exprès pour le Casino!... il clapote, gazouille, mais ne noie personne, jamais!... vous l'entendez?... piquant détail Monsieur Céline, son gazouillis est réglable, variable selon l'heure, le temps qu'il fait... réglé par une demoiselle préposée aux sources, une employée du Casino, l'Oos ne doit ni éclabousser, ni importuner, ni noyer... charmer il doit! (Céline 1960, 27-28)

Le SS Kracht de Zornhoft, ne réussissant pas à se tuer lui-même, demande à Céline de réaliser ce geste. Celui-ci refusera :

[...] et il me montre sa tempe, la sienne, l'endroit où moi je dois tirer!...

« Nun!... Nun!... allez! »

Il insiste...

« Los! »

Il veut!... juste ce qu'on ne veut pas, nous! notre existence pas assez toque pour qu'on abatte notre S.S.! en plus! salut!... saloperie qu'il est, certain, sûr, mais pas notre affaire! cezig petites moustaches!... il nous avait pas regardés!... qu'allait satisfaire son vice, son envie de suicide!... papillon, minute!

« Nein, Kracht! nein! braver mann, Kracht! freund! freund! ami! »

Qu'on reste potes, pas autre chose! qu'il chasse ces vilaines pensées!... on lui rengaine son revolver... on lui témoigne notre affection... en sacrées bourrades!... et on l'embrasse, on s'embrasse!... il nous a fait peur... tout ça a duré deux minutes, trois suicides et résurrections... les crises émotives durent pas beaucoup chez les hommes, les dames, les demoiselles se trouvent chez elles dans la tragédie, en redemandant, encore et encore! (Céline 1960, 253-254)

Même le suicide par assassinat imploré est refusé au personnage et dénigré en simple « crise émotive » propre au féminin.

Or, n'en déplaît à Céline, après la guerre, chez les femmes aussi, les idées suicidaires sont à peine effleurées et vite oubliées. Dans *L'Astragale* d'Albertine Sarrazin de 1965 par exemple, on peut lire : « Oh, Jean, je voudrais partir, retourner à la mer, être seule, seule, mourir... Je sanglote. Jean attend que j'aie fini, puis il me propose de sortir, il faut que je me change les idées, ce coup d'Annie m'a foutu le bourdon [...]. » (Sarrazin 1965, 212) Cette ironie face au manque de sérieux des idées suicidaires, on la retrouve aussi chez Violette Leduc dans son livre *La Bâtarde* de 1964. La narratrice y professe sans cesse des menaces de suicide non suivies d'effets et met en scène de faux suicides. Colette aussi semble traiter la question du suicide avec plus de pudeur après 1945. Alors que dans *La Fin de Chéri* de 1926 le suicide est explicite, elle prendra plus tard beaucoup de recul face à ce choix romanesque (Colette 2001 [1946],

841-842). Dans *Le Fanal bleu* de 1949, ce ne sont plus que des «houppes» issues de plantes au nom inconnu qui se suicident :

Grand désordre de papiers autour de moi ; mais désordre de trompeuse apparence, compliqué tantôt de châtaignes bouillies, d'une pomme mordue, et depuis un mois, d'une graine – exotique ? – dont les capsules détiennent puis expulsent, avec une sorte de violence, une semence d'argent fin, lestée d'un granule, plus léger encore que n'est la semence des chardons. Une à une ses houppes se libèrent gagnent sous mon plafond l'air échauffé, y voyagent longuement, redescendent, et si l'appel d'air du feu en happe quelqu'une, elle se prête au rapt, s'élançant résolument dans l'âtre et s'y suicide. J'ignore le nom de la plante qui disperse ainsi ses volantes âmes, mais elle n'a pas besoin d'un état civil pour prendre sa place dans mon musée d'ignorante. (Colette 2001 [1949], 967)

Dans *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute, le suicide n'est plus qu'un outil de comparaison. Citons ce passage où Alain se prépare à aller voir Germaine Lemaire :

La menace sera là dès le premier regard, les premiers mots échangés, elle grossira tout le temps jusqu'à ce qu'enfin, pour abrégier son supplice et reprendre en main son sort, pareil au condamné à mort qui se suicide, il se lèvera tout à coup avant l'heure, prendra congé trop brusquement... ou bien, lâchement, sentant sur lui ses regards gênés, impatients, il s'efforcera de retarder l'échéance, le moment fatal. (Sarraute 1959, 74)

Notons d'ailleurs que le suicidé n'est ici qu'un condamné à mort dont la seule marge de manœuvre est de tenter «d'abrégier son supplice». Une fois encore, le suicide est doublement atténué.

Mais cette série d'exemples suffit-elle à prouver que le thème du suicide est mis de côté par les œuvres de l'après-guerre ? Cette idée ne pourrait-elle pas être réfutée par des contre-exemples ? À dire vrai, nous nous sommes efforcés d'en trouver, mais aucun ne s'est avéré assez convaincant pour nous conduire à revoir notre constat. Prenons *Belle du seigneur* d'Albert Cohen. Dans la dernière partie, les deux amants se suicident sans aucune équivoque. Or, si ce livre a été publié en 1968, Albert Cohen en a commencé la rédaction dans les années 1930. Cette fin donnée au roman révèle peut-être à elle seule qu'il n'appartient pas à l'époque littéraire de sa publication. En effet, dans *Les Valeureux*, roman écrit en 1969, le personnage Mangeclous laisse vite de côté son attrait pour la mort volontaire. La situation est comparable pour ce qui est de *Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché : Kathe emporte Jim dans son suicide, mais si ce livre a été publié en 1953, la fin tragique a été fixée, après de longues hésitations, au printemps 1945. Ce sont les aléas de l'édition qui ont empêché la publication du livre cette même année. Bien entendu, un examen complet de la littérature française après 1945 étant impossible, notre démonstration ne peut être imparable. Il nous semble néanmoins avoir réuni assez d'éléments pour permettre de la fonder assez largement : après des siècles de présence toujours grandissante du thème du suicide, dans les années 1945-1970 les auteurs prennent le contre-pied et cherchent à éloigner le suicide de leurs textes.

Ce constat est surprenant. Alors qu'on se situe dans une période historique qui a sans cesse ausculté la question de la mort et de la violence, cette volonté d'écarter,

de taire, de passer outre le suicide interroge. Comment faut-il l'interpréter ? Comme le laisse entendre Heinz Niermann en s'appuyant principalement sur *Le Mythe de Sisyphé* d'Albert Camus, le suicide est-il une posture que la Résistance a rendue politiquement indéfendable dans la mesure où il serait synonyme de défaitisme ? (Niermann 1988, 295 et 17) Tout comme Henri Alleg s'est révolté contre l'idée de suicide pour résister à ses tortionnaires,⁶ la littérature a-t-elle cherché à résister aux 'facilités romanesques' que représente le suicide ? Après le cataclysme qu'a été la guerre, le suicide est-il apparu comme étant outrageusement héroïque et sentimental, voire éculé ? Ou bien au contraire, le suicide était-il trop important, trop dangereux pour être narré ouvertement ? Devait-il être dissimulé pour faire taire son omniprésente tentation ? Toutes ces hypothèses sont plausibles, mais en dernière instance, elles restent invérifiables. Mais peut-être sont-elles surtout trop hâtives. Envisageons plutôt le problème sous un autre angle. Avant d'interroger les raisons de cette mise à l'écart du suicide, assurons-nous de savoir si elle est réelle et totale, c'est-à-dire vraie pour tous les éléments qui composent la littérature, tels que le lecteur, l'auteur, le 'style'. Posons donc une autre question : après avoir été si présent dans les thèmes abordés par les livres au cours de l'histoire littéraire, le suicide disparaît-il réellement de la littérature dans son ensemble ? Serait-il possible d'envisager qu'il a été refoulé de la 'surface thématique' des œuvres parce qu'il s'exprime ailleurs ? En bref, où est passé le suicide ?

Envisageons dans un premier temps l'hypothèse suivante : comme cela a été le cas dans l'entre-deux-guerres qui a vu René Crevel, Jacques Rigaut et d'autres se donner la mort, après la Seconde Guerre mondiale, le suicide ne touche-t-il plus les personnages parce qu'il concerne avant tout les écrivains ?

⁶ Alleg (1958, 62) : « Puis, je me révoltai contre l'idée du suicide. On croirait, après ma mort, que c'était la peur des supplices qui m'y avait poussé. Je me demandais en outre si ces 'facilités' ne m'étaient pas offertes volontairement [...] »

2. Le suicide (impossible) de l'auteur

La réponse est négative. Cette piste n'est pas concluante. Parmi tous les écrivains français évoqués ci-dessus, mis à part Pierre Drieu la Rochelle qui s'est suicidé en 1945, seul Romain Gary s'est donné la mort, et ce, seulement en 1980, bien après les années 1945-1970 qui nous intéressent. Notons d'ailleurs qu'à l'étranger, on ne trouve pas davantage de suicides d'écrivains au cours de la même période. Klaus Mann, Cesare Pavese et Ernest Hemingway (qui se sont suicidés respectivement en 1945, 1950 et 1961) font figure d'exceptions. Paul Celan, Arthur Koestler et Primo Levi, se sont donné la mort beaucoup plus tard, soit respectivement en 1970, 1983 et 1987. Quant à Virginia Woolf, Marina Tsvetaïeva, Walter Benjamin et Stefan Zweig, ils se sont tous tués pendant la guerre. On ne peut donc pas dire que les écrivains réalisent le suicide qu'ils refusent à leurs personnages. L'approche biographique, adoptée par exemple par Pilar Baumeister dans *Wir schreiben Freitag... Schriftstellersuizide in vier Jahrhunderten* (2010) ou par David Lester dans *Exit Weeping: Understanding Suicide through the Study of Famous Suicides* (2008), ne permet pas de répondre à notre question de savoir où est passé le suicide. D'ailleurs, cette approche qui sonde la vie des écrivains nous semble réductrice et son hypothèse insondable: l'aboutissement ou le non-aboutissement du suicide des écrivains ne présument en rien du rôle que celui-ci a pu jouer dans leur vie ou dans leur œuvre. Des écrivains comme Colette, François Mauriac, Claude Simon ou Jean Genet qui ont respectivement vu mourir par suicide une sœur, un frère, une épouse et un compagnon, ont peut-être été d'autant plus marqués par cette réalité qu'ils n'y ont pas eux-mêmes eu recours.

Pour autant, n'abandonnons pas trop vite cette piste de réflexion. Un pas de côté peut nous permettre de l'explorer. Celui qui réalise le suicide confisqué aux personnages n'est peut-être pas l'écrivain, mais la figure abstraite de l'auteur présente dans les textes. Un critique a abordé cette question sous cet angle. C'est Maurice Blanchot.

2.1. Vouloir écrire, vouloir mourir

Avant que la critique littéraire ne se concentre sur la « mort de l'auteur », Blanchot a parlé de l'acte suicidaire de celui-ci. En 1955, dans un chapitre de *L'Espace littéraire* intitulé « L'œuvre et l'espace de la mort », il fait une comparaison directe entre l'écrivain et le suicidaire en suggérant qu'écrire c'est croire atteindre sa propre disparition, embrasser volontairement son anéantissement. Le geste d'autodestruction ne s'accomplirait donc pas dans la vie réelle de l'écrivain, mais de manière théorique à travers l'écriture. Recourir à cette dernière serait un choix délibéré et abstrait d'effacement. Après avoir décrit le suicidaire et sa volonté paradoxale d'en finir, Blanchot explique :

[...] tous ces caractères ont ceci de frappant qu'ils s'appliquent aussi à une autre expérience, apparemment moins dangereuse, mais peut-être non moins folle, celle de l'artiste. Non pas que celui-ci fasse œuvre de mort, mais on peut dire qu'il est lié à l'œuvre de la même étrange manière que l'est à la mort l'homme qui la prend pour fin. (*EL* 132)

Le rapport qu'entretient le suicidaire à sa mort est donc rapproché de celui que l'écrivain établit *de facto* avec la réalisation de son œuvre. La critique Laure Himy montre en effet comment Blanchot opère un décalage du suicide réel de l'écrivain à un suicide interne à l'œuvre :

Peut-être peut-on alors comprendre pourquoi l'écrivain est traditionnellement, pour notre époque moderne, lié à une sorte de malédiction, pourquoi tant d'artistes sombrent dans la folie, se donnent la mort, pourquoi de si nombreux textes parlent avec terreur d'un risque que courraient les écrivains. C'est qu'ils entrent dans une sphère qui, comme la mort, comme la folie, est la sphère du détachement, de la distanciation par rapport à la marche du monde.

Ils peuvent être tentés de croire, à tort, rappelle Blanchot, que par la folie ou le suicide ils trouveront la fusion mystique avec l'immédiat. Telle n'est pas la voie que préconise Blanchot. Pour lui, c'est par l'écriture que l'écrivain vit la mort, qu'il entretient perpétuellement en acte le mourir, le détachement, faisant des choses l'absence de choses, de la réalité le règne de l'imaginaire.

[...] Vivre selon la mort, se donner à l'imaginaire, c'est perdre la fermeture et le repli sur soi, perdre son identité, pour devenir le truchement de l'autre, en cet espace d'ouverture qu'est le poème, et plus généralement l'écriture. (Himy 1997, 67)

On comprend donc clairement comment, selon Blanchot, l'écrivain fait le choix de vivre une perte de son identité, et ce même si, nous le verrons, cette perte de soi dans le « truchement de l'autre » qu'est l'écriture reste illusoire. La philosophe Françoise Collin poursuit la comparaison de Blanchot :

Il n'est pas douteux que le travail de l'écrivain, son dur et minutieux labeur, ses horaires parfois identiques à ceux du fonctionnaire, son souci de la réussite, son obstination, sa vanité, puissent être confondus avec les comportements les plus courants, mais leur étrangeté, c'est qu'ils ne trouvent leur justification ni en eux-mêmes, ni dans un résultat par rapport auquel ils sont sans commune mesure. Les soins dont l'écrivain entoure son manuscrit sont aussi inadéquats et incompréhensibles que la précision des mouvements de celui qui ajuste et éprouve le nœud de la corde avant de se pendre. (Collin 1986 [1971], 32)

Plus loin, Françoise Collin montre comment, d'après Blanchot, « [l']aventure de l'écrivain est révélation de la dépossession de soi, du soi » et explique que « [l]e sujet qui écrit se découvre sujet écrit, c'est-à-dire non-sujet » (Collin 1986 [1971], 83 et 84). Ainsi, en écrivant, l'auteur choisit d'être entraîné hors de lui-même. Dans *La Conscience critique*, Georges Poulet développe : « À la place de moi-même, les mots ont instauré une espèce de non-moi-même, je me suis remplacé par mon propre fantôme, je me suis infiniment éloigné de moi » (Poulet 1971, 221). Et, en effet, selon Blanchot, ce que l'écrivain recherche, c'est bien « le mourir » :

Il se retranche du monde pour écrire, et il écrit pour mourir dans la paix. Maintenant, la mort, la mort contente, est le salaire de l'art, elle est la visée et la justification de l'écriture. Écrire pour périr paisiblement. [...] L'écrivain est alors celui qui écrit pour pouvoir mourir et il est celui qui tient son pouvoir d'écrire d'une relation anticipée avec la mort. (*EL* 113-114)

Même l'écrivain qui, par l'écriture, cherche à atteindre une forme d'immortalité ne contrarie pas, selon Blanchot, cette idée :

Les uns et les autres veulent que la mort soit possible, celui-ci pour la saisir, ceux-là pour la tenir à distance. Les différences sont négligeables, elles s'inscrivent dans un même horizon qui est d'établir avec la mort un rapport de liberté. (*EL* 116)

C'est ainsi que, pour Blanchot, l'auteur rejoint l'étrange logique du suicidaire. Son célèbre texte, intitulé «La littérature et le droit à la mort», publié pour la première fois en 1948 dans la revue *Critique* puis repris un an plus tard sous la forme d'un chapitre de *La Part du feu*, pourrait, nous semble-t-il, être interprété selon cette idée clairement établie quelques années plus tard en 1955. Le droit à la mort qu'il lie intrinsèquement à la littérature est avant tout le «droit à ma propre mort» : «Mais la Terreur [que les Révolutionnaires, les 'Terroristes'] incarnent ne vient pas de la mort qu'ils donnent, mais de la mort qu'ils se donnent.» (Blanchot 1949 [1948], 323)

2.2. *L'échec de l'échec*

Mais la comparaison opérée par Blanchot relève encore d'une autre complexité. Elle ne se limite pas à cette recherche d'effacement, mais concerne aussi la manière dont cet 'objectif' ne peut être réalisé : le 'vouloir écrire' de l'écrivain est aussi contradictoire et impossible que le 'vouloir mourir' du suicidaire.

En effet, pour Blanchot, le suicide relève d'une impossibilité. Expliquons brièvement cette idée, car elle est de première importance. Le suicide est un geste infaisable et à proprement parler impossible dans la mesure où, de par sa nature même (vouloir mourir), il va à l'encontre et annule l'objectif qu'il s'est fixé (ne plus vouloir); or, cet objectif ne lui est ni extérieur ni secondaire, mais consubstantiel. Ainsi, ce qui fait la spécificité du suicide contredit son essence même : le suicide est voué à s'autodétruire, à être en soi un échec, une réalité contradictoire et insensée. Blanchot écrit :

Il n'est donc pas sûr que le suicide soit une réponse à cet appel de la possibilité dans la mort. Le suicide pose sans doute à la vie une question : la vie est-elle possible ? Mais il est plus essentiellement sa propre question : *le suicide est-il possible ?* La contradiction psychologique qui alourdit un tel dessein n'est que la suite de cette contradiction plus profonde. Celui qui se tue dit : Je me refuse au monde, je n'agirai plus. Et le même veut pourtant faire de la mort un acte, il veut agir suprêmement et absolument. Cet optimisme inconséquent qui rayonne à travers la mort volontaire, cette assurance de pouvoir toujours triompher, à la fin, en disposant souverainement du néant, en étant créateur de son propre néant, et, au sein de la chute, de pouvoir se hisser encore à la cime de soi-même, cette certitude affirme dans le suicide ce que le suicide prétend nier. C'est pourquoi celui qui se lie à la négation ne peut pas la laisser s'incarner dans une décision finale qui en serait exclue. (*EL* 128)

Laure Himy clarifie cette idée d'une manière un peu différente :

Mais ces deux attitudes [celles de Kirillov et celle d'Igitur] sont pour Blanchot le contraire de l'acceptation de la mort. Pour lui, elles indiquent que, jusque dans la mort, nous voulons durer, mourir d'une mort qui soit la nôtre, que nous aurons marquée de notre empreinte. Nous voulons dans la mort garder une individualité, accomplir notre dernier acte de sujet immortel. (Himy 1997, 63)

L'acte fatal auquel prétend le suicidaire va donc entièrement à l'encontre des motivations de cet acte, c'est-à-dire de sa volonté d'atteindre son amoindrissement total, et même son absence. Il ne peut déployer toute sa volonté et toute sa puissance pour produire sa propre absence de volonté et sa propre impuissance. Comme l'a explicité Françoise Collin, la mort étant « toute pensée, et même dans la pensée de la mort, dans tout agir, son détournement radical » (Collin 1986 [1971], 51), choisir la mort apparaît impossible : « Aucune attitude ne lui convient, aucun comportement ne la possède, pas même celui du suicidaire qui cherche précisément dans la mort un dernier mot, une résolution qu'elle n'est pas. » (Collin 1986 [1971], 52) Puisque la mort est, comme le dit Michel Picard, « *la perte, dans toutes les variations homologues de sa structure* » (Picard 1995, 147), on ne peut s'en faire don. On ne peut « muer » vers la mort qui, selon Vladimir Jankélévitch, en tant que « mutation mortelle contredit donc l'intention même de la mue » (Jankélévitch 1977, 320). On ne peut faire advenir un événement qui est un « avènement qui n'accouche d'aucun événement » (Jankélévitch 1977, 321). En bref, le suicide reste une illusion. Et dans le suicide, la mort ne se réalise pas, mais se révèle être « l'impossibilité de toute possibilité » :

Mais quelle différence entre la mort par suicide et la mort non suicidaire (s'il y en a une) ? C'est que la première, en se confiant à la dialectique (toute fondée sur la *possibilité* de la mort, sur l'usage de la mort comme pouvoir) est l'oracle obscur que nous ne déchiffrons pas, grâce auquel cependant nous pressentons, l'oubliant sans cesse, que celui qui a été jusqu'au bout du désir de mort, invoquant son droit à la mort et exerçant sur lui-même un pouvoir de mort – ouvrant, ainsi que l'a dit Heidegger, *la possibilité de l'impossibilité* – ou encore, croyant se rendre maître de la non-maîtrise, se laisse prendre à une sorte de piège et s'arrête éternellement – un instant, évidemment – là où, cessant d'être un sujet, perdant sa liberté entêtée, il se heurte, autre que lui-même, à la mort comme à ce qui n'arrive pas ou comme à ce qui se retourne [...] en *l'impossibilité de toute possibilité*. (Blanchot 1980, 114)

D'autre part, pour Blanchot, en croyant pouvoir se rapprocher de la mort, le suicidaire se tromperait de mort :

On ne peut « projeter » de se tuer. Cet apparent projet s'élançait vers quelque chose qui n'est jamais atteint, vers un but qui ne peut être visé, et la fin est ce que je ne saurais prendre pour fin. [...] Cela revient à penser qu'il y a comme une double mort, dont l'une circule dans les mots de possibilité, de liberté, qui a comme extrême horizon la liberté de mourir et le pouvoir de se risquer mortellement – et dont l'autre est l'insaisissable, ce que je ne puis saisir, qui n'est liée à *moi* par aucune relation d'aucune sorte, qui ne vient jamais, vers laquelle je ne me dirige pas.

[...] Se tuer, c'est prendre une mort pour l'autre, c'est une sorte de bizarre jeu de mots. Je vais à cette mort qui est dans le monde à ma disposition, et je crois par là atteindre l'autre mort, sur laquelle je suis sans pouvoir, qui n'en a pas davantage sur moi, car elle n'a rien à voir avec moi, et si je l'ignore elle ne m'ignore pas moins, elle est l'intimité vide de cette ignorance. (EL 129-130)

Cette distinction entre les deux morts permet de comprendre pourquoi le suicide existe certes dans les faits, mais reste impossible philosophiquement : celui qui se tue se donne une mort, mais rate pour toujours l'autre. Or, celle que l'on ne peut se donner étant, pour ainsi dire, la mort véritable, le suicidaire se laisse leurrer par un projet

qui ne peut aboutir. Plus intensément que tout vivant, en recherchant la mort, il fait l'expérience de la mort impossible à vivre, de la fin inatteignable. Selon un autre point de vue, alors qu'aucun mortel ne peut connaître « le Quand, le Où et le Comment » de sa mort (Jankélévitch 1977, 428), le suicidaire cherche à attribuer à la mort une présence concrète. Dès lors, privant la mort de son mystère, c'est-à-dire de son pouvoir omniprésent d'interruption, il la dénature. En quelque sorte, en provoquant la mort, le suicidaire ne l'atteint pas, mais la déconstruit, la désamorce, n'engendre que « la mort de la mort » (Jankélévitch 1977, 433).

On peut donc dire que le suicidaire est celui qui éprouve l'impossibilité de n'être rien. Sa réelle faiblesse, c'est d'être toujours encore trop fort, trop vivant, trop 'lui-même'. Étant « accul[é] au moi, au venin du 'je' » (Cioran 1969, 117), il se heurte à l'obligation d'être. En voulant être moins, et même n'être rien, il ne peut que constater qu'il est toujours encore 'quelque chose', et peut-être même, comme le laisse entendre Emil Cioran dans *Histoire et utopie*, plus que précédemment :

Plus nous cherchons à nous arracher à notre moi, plus nous nous y enfonçons. Nous avons beau essayer de le faire éclater, au moment même où nous croyons y avoir réussi, le voilà qui paraît plus assuré que jamais; tout ce que nous mettons en œuvre pour le ruiner ne fait qu'en augmenter la force et la solidité, et telle est sa vigueur et sa perversité qu'il se dilate encore mieux dans la souffrance que dans la jouissance. (Cioran 1960, 78)

Dans *Thomas l'obscur* de Blanchot, on trouve une représentation emblématique de ce paradoxe :

De même que l'homme qui se pend, après avoir repoussé l'escabeau sur lequel il s'appuyait encore, dernier rivage, au lieu de ressentir le saut qu'il fait dans le vide, ne sent que la corde qui le tient, tenu jusqu'au bout, plus que jamais attaché, lié comme il ne l'a jamais été à l'existence dont il voudrait se détacher, lui aussi se sentait, au moment où il se savait mort, absent, tout à fait absent de sa mort. (Blanchot 1950, 39-40)

Le suicidaire est donc celui qui échoue radicalement, c'est-à-dire qui échoue à échouer.

Bien entendu, Blanchot n'est pas le seul à avoir mis en avant cette impossibilité du suicide. D'autres philosophes ont analysé ce paradoxe. Citons en particulier *Die Welt als Wille und Vorstellung* d'Arthur Schopenhauer. Il y a montré que le suicide est voué à l'échec, puisqu'en voulant mourir le suicidaire renforce encore le vouloir, au lieu de s'en affranchir. Détruisant son corps, le suicidaire laisse subsister la force de sa volonté (voir Bormuth 2008, 49). Selon Jean-Paul Sartre aussi, puisque la mort n'est pas une possibilité, le suicide est un acte « irréel, non-existant » : « Même l'attente de la mort est ontologiquement impossible, puisque l'essentiel de toute attente est d'attacher un sens valable à ce qui est attendu. Or la mort, comme attendue, nie radicalement ce sens »,⁷ précise Théodore Fornoville.

⁷ Fornoville (1959, 87 et 89). Il cite par exemple Sartre (1943, 558-559) : « La réalité-humaine peut se choisir comme elle l'entend, mais ne peut pas ne pas se choisir, elle ne peut même pas refuser d'être : le suicide, en effet, est choix et affirmation : d'être. »

Revenons à notre raisonnement initial: c'est précisément cette impossibilité du suicide qui est comparable au travail de l'écrivain. Blanchot écrit dans *L'Espace littéraire*:

[...] ces deux mouvements [écrire et se tuer] mettent à l'épreuve une forme singulière de *possibilité*. Dans les deux cas, il s'agit d'un pouvoir qui veut être pouvoir encore auprès de l'insaisissable, là où cesse le royaume des fins. [...] c'est le fait de mourir qui inclut un renversement radical, par lequel la mort qui était la forme extrême de mon pouvoir ne devient pas seulement ce qui me dessaisit en me jetant hors de mon pouvoir de commencer et même de finir, mais devient ce qui est sans relation avec moi, sans pouvoir sur moi, ce qui est dénué de toute possibilité, l'irréalité de l'indéfini. (*EL* 133)

Dans *L'Écriture du désastre*, publié des années plus tard, il dit clairement :

Vouloir écrire, quelle absurdité : écrire, c'est la déchéance du vouloir, comme la perte du pouvoir, la chute de la cadence, le désastre encore. (Blanchot 1980, 24)

Ainsi, tout comme vouloir mourir est une contradiction qui s'annule, vouloir écrire est une illusion qui trompe l'écrivain. À la manière du suicidaire, l'écrivain cherche vainement à soumettre à son pouvoir ce qui échappe au pouvoir et *in fine*, il échoue.

En outre, en se calquant pour ainsi dire sur les logiques du suicide, l'écrivain qui veut – à travers l'acte d'écrire – saisir pleinement le 'non-être soi' et connaître le des-saisissement, doit constater que, dans un même mouvement, ce qui le supprime l'instaura. Dans «La littérature et le droit à la mort», Blanchot montre en effet que la disparition de l'écrivain dans l'œuvre va de pair avec sa naissance :

L'écrivain se sent la proie d'une puissance impersonnelle qui ne le laisse ni vivre ni mourir : l'irresponsabilité qu'il ne peut surmonter devient la traduction de cette mort sans mort qui l'attend au bord du néant ; l'immortalité littéraire est le mouvement même par lequel, jusque dans le monde, un monde miné par l'existence brute, s'insinue la nausée d'une survie qui n'en est pas une, d'une mort qui ne met fin à rien. L'écrivain qui écrit une œuvre se supprime dans cette œuvre, et il s'affirme en elle. (Blanchot 1949 [1948], 341-342)

Par conséquent, si l'œuvre prive l'écrivain de son identité, elle est aussi celle qui lui octroie son identité, qui le fait écrivain : «c'est d'elle qu'il tire son existence, il l'a faite et elle le fait, elle est lui-même et il est tout entier ce qu'elle est.» (Blanchot 1949 [1948], 309) En voulant atteindre son non-être, l'écrivain découvre donc qu'il est astreint – menotté – à sa propre conscience :

La littérature est cette expérience par laquelle la conscience découvre son être dans son impuissance à perdre conscience dans le mouvement où disparaissant, s'arrachant à la ponctualité d'un moi, elle se reconstitue, par-delà l'inconscience, en une spontanéité impersonnelle, l'acharnement d'un savoir hagar, qui ne sait rien, que personne ne sait et que l'ignorance trouve derrière soi comme son ombre changée en regard. (Blanchot 1949 [1948], 333-334)

Même si Blanchot n'emploie pas ici le terme de suicide, l'écrivain se révèle, nous semble-t-il, exister – à la manière du suicidaire – dans la recherche d'une non-

existence, et se heurte avec violence – comme le suicidaire encore – à l'impossibilité d'atteindre cette inexistence. Il embrasse la paradoxale contre-existence du suicidaire qui se nourrit de sa propre impossible destruction. En bref, écrivain et suicidaire partagent ce même échec radical qu'est l'échec de l'échec.

2.3. *Une idée mise de côté*

La critique semble avoir minimisé, voire passé sous silence cette idée originale de Blanchot mettant en rapport l'auteur avec le suicidaire. Le fait que l'absence de l'auteur soit recherchée par l'auteur lui-même est une hypothèse qui a par la suite été laissée de côté. Ce qui a principalement été retenu, c'est la mise à mal de l'auteur, plutôt que le processus qui mène à ce phénomène. Effectivement, par exemple dans «La pensée du dehors» (1966), Michel Foucault donne la définition suivante du langage littéraire :

Il ouvre un espace neutre où nulle existence ne peut s'enraciner: on savait bien depuis Mallarmé que le mot est l'inexistence manifeste de ce qu'il désigne; on sait maintenant que l'être du langage est le visible effacement de celui qui parle [...]. (Foucault 1986 [1966], 56)

Il précise que le «je parle» ébranle l'existence du «je»: «La parole de la parole nous mène par la littérature, mais peut-être aussi par d'autres chemins, à ce dehors où disparaît le sujet qui parle.» (Foucault 1966, 13-14) La littérature expulse hors de soi celui qui lui donne forme, mais il n'est pas pour autant question de voir une logique suicidaire à l'œuvre. Un an plus tard, en 1967, dans *La Voix et le phénomène*, Jacques Derrida développe la même idée concernant tout langage. Marc Goldschmit explique en citant ce livre :

Celui qui écrit se sépare, se retire pour qu'il y ait inscription: le tracé de l'inscription, son trait, est le retrait de l'auteur: «L'énoncé 'je suis vivant' s'accompagne de mon être mort et sa possibilité requiert la possibilité que je sois mort; et inversement. Ce n'est pas là une histoire extraordinaire de Poe, mais l'histoire ordinaire du langage.» (Goldschmit 2003, 221: il cite Derrida 1967b, 106-108)

Aussi, dans son célèbre article «La mort de l'auteur», publié en 1968, Barthes écrit sans détour :

[...] l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. (Barthes 1984, 63)

Des années plus tard, la critique défend et retient encore principalement cette idée. Par exemple, dans son concept de «littérature de l'épuisement», Dominique Rabaté lie «la décision de devenir écrivain» à «un mouvement de disparition du sujet qui s'efface en s'inscrivant dans la scène de son écriture» (Rabaté 1991, 10). Les critiques ne font donc plus appel à la notion de suicide.

D'une certaine façon, la critique a donc reproduit le geste des écrivains qui, après 1945, ont cherché à repousser le thème du suicide: elle a tu la part dérangeante et

insaisissable du suicide. Or, ceci nous semble problématique dans la mesure où le concept de « mort de l'auteur » n'est pas qu'une simple atténuation de l'idée de suicide, mais entraîne une dénaturation du principe intrinsèque de cette dernière. Non seulement il met de côté le fait que le retrait de l'auteur est avant tout voulu par l'auteur lui-même, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une forme d'autodestruction délibérée, mais surtout il omet que, comme l'a montré Blanchot, l'auteur ne meurt pas, ne se suicide pas, ne disparaît pas absolument, mais vit *à la manière* du suicidaire qui fait de la mort sa seule impossible possibilité. C'est non pas sa disparition, mais sa disparition recherchée et jamais accomplie, son impossible effacement qui fait l'essence du suicidaire. Or, la simple idée de mort éclipse le paradoxe et la fructueuse instabilité que produit cette ambition irréalisable. D'ailleurs, affirmer que l'auteur est mort, n'est-ce pas convoiter un état irrévocable qui ne peut qu'être manqué ? Déclaré mort, l'auteur avait-il d'autres choix que de devenir lazarien ou de réclamer un successeur ? Combien de critiques ont en effet tenté de 'ressusciter' l'auteur ? Barthes lui-même ne s'est-il pas empressé de 'compenser' la mort de l'auteur par la naissance du lecteur ? Contrairement à la mort qui a engendré un deuil qui n'a pas été accepté ni par la critique ni par les écrivains, ou qui s'est même avéré insurmontable, l'idée d'auteur suicidaire ouvre la voie à un état d'entre-deux dynamique et à une complexité indocile dans lesquels l'auteur peut se maintenir, et ce précisément en tentant de s'annuler interminablement. Le suicide permet de penser combien l'assise de l'auteur s'établit à la fois dans son incapacité à trouver – pas même dans l'œuvre qui le mine – un séjour stable, et dans l'élan inépuisable, parce que voué à ne pas aboutir, qui l'anime. Traversé d'une volonté radicale qui cherche à se défaire de sa propre volonté, l'auteur se nourrit inépuisamment du caractère inextricable du suicide, de cette question insoluble de savoir comment déployer toute sa puissance pour produire sa propre impuissance. Il s'inscrit inlassablement dans un combat contre lui-même et contre l'œuvre qui, tout à la fois, lui accorde et lui conteste son statut d'auteur. Par conséquent, en revenant à l'idée initiale de Blanchot, nous transformerions la formule de Barthes et affirmerions haut et fort : « l'auteur n'est pas mort, l'auteur est suicidaire ».

Mais, ne nous y trompons pas, cette forme d'effacement du suicide n'a pas eu lieu par hasard : certainement était-elle déjà en germe dans le raisonnement proposé par Blanchot lui-même. En effet, en lisant ses textes au plus près, on s'aperçoit qu'il s'est lui-même méfié de la notion de suicide au moment même où il l'a introduite. Dans *L'Espace littéraire*, dès la comparaison entre l'écrivain et le suicidaire, un certain malaise transparait :

À première vue, la préoccupation de l'écrivain qui écrit pour pouvoir mourir est une atteinte au sens commun. (EL 117)

Blanchot donne l'impression d'être sur la défensive :

Ce rapprochement peut choquer, mais il n'a rien de surprenant, dans la mesure où, en se détournant des apparences, l'on comprend que ces deux mouvements mettent à l'épreuve une forme singulière de *possibilité*. (EL 133)

Sa formulation sous-entend une certaine prudence, voire une crainte d'indigner. Mais surtout, Blanchot a lui-même assez rapidement délaissé ce rapprochement entre l'auteur et le suicidaire. En effet, dans *Le Livre à venir* de 1959, le mot suicide n'apparaît déjà plus. Dans le chapitre intitulé «Le chant des sirènes», il évoque comment Ulysse/Homère «va vers ce lieu d'où le pouvoir de parler et de raconter semble lui être promis, à condition qu'il y disparaisse» (Blanchot 1959 [1986], 14) et il réaffirme combien raconter revient à choisir de s'avancer vers la mort. Et pourtant, il n'emploie pas la notion de suicide. Plus loin, il privilégie le terme «sacrifice» (Blanchot 1959 [1986], 293 et 310). Aussi met-il simultanément en avant le fait qu'Ulysse/Homère finit par repousser la mort grâce à sa ruse et s'avère capable de dérober un récit aux Sirènes. On pourrait penser que Blanchot a voulu illustrer le fait que l'écriture se fasse aussi par le biais d'une résistance au suicide, et qu'il a donc voulu développer son idée originale en déployant toute la complexité intrinsèque à la notion de suicide. Mais puisque ces considérations ne sont pas clairement énoncées, on assiste plutôt, nous semble-t-il, à une forme de recul de Blanchot. En mettant l'accent sur l'opposition à la disparition, lui-même semble esquiver, voire étouffer cette notion de suicide qu'il avait pourtant précédemment déployée. Aussi, dans *L'Écriture du désastre* publié bien plus tard en 1980, il revient sur le suicide en général, mais lorsqu'il rapproche le suicide de l'auteur il ne le fait que de manière détournée et atténuée :

Écrire son autobiographie, soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel – mort totale en tant que fragmentaire.

S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte – autrui, lecteur – qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence. (Blanchot 1980, 105)

Avant même que la critique ne valorise la notion de mort de l'auteur et la préfère à celle d'auteur suicidaire, Blanchot a donc lui-même limité l'emploi qu'il en a fait. Comment comprendre ce choix ? Ayant montré qu'il n'est pas «possible» en soi, c'est-à-dire l'ayant démasqué comme n'étant qu'un «apparent projet», qu'une «sorte de bizarre jeu de mots», qu'une «duperie», Blanchot a, semble-t-il, fini par considérer que le suicide comportait une forme de stérilité. En définitive, il n'a donc pas converti le suicide en notion littéraire et a privilégié le rapprochement avec la mort. C'est là que nous aimerions emprunter une autre voie. En effet, il nous semble qu'en finissant par mettre à distance le suicide, Blanchot agit comme les écrivains de son époque qui ont cherché à taire le suicide en le refusant à leurs personnages. Et tout comme ce refoulement du suicide nous a semblé suspect, le recul de Blanchot nous incite à continuer à avancer sur les traces du suicide. Malgré ou peut-être même grâce à son impossibilité, celui-ci n'est pas, nous le verrons, infécond.

Mais avant de poursuivre il nous faut préciser pourquoi la mort, si souvent préférée au suicide, nous semble moins explorable, voire exploitable, que celui-ci. Puisqu'on n'en revient pas et puisqu'on ne peut interroger ceux qui l'ont 'trouvée', elle est, à jamais, inconnaisable. Prenons Jankélévitch. Il a écrit des centaines de pages sur la

mort, et pourtant, il ne peut qu'arriver à la conclusion selon laquelle on ne sait rien de la mort elle-même :

Et la mort, elle, est incomparable parce qu'elle ne ressemble absolument à rien. L'indicible de la mort est sans analogue, sans égard ni rapport à rien, sans commune mesure avec aucune expérience finie. (Jankélévitch 1977, 88)

Réduire la mort, comme on le fait si souvent, à l'idée de disparition, d'inexistence ou de vide n'est en rien une manière de dénouer son mystère. Le suicide en revanche, même s'il ne sera jamais limpide, reste à la portée d'une investigation. Contrairement à la mort, il appartient encore au domaine de la vie et de l'humain. Comparer la littérature au suicide nous semble donc potentiellement plus fructueux que de la rapprocher de la mort.

Surtout, l'impossibilité du suicide mise en avant par Blanchot ne nous semble en rien atténuer la richesse des questions qu'il pose. L'échec intrinsèque au suicide est, comme nous l'avons vu, un échec de l'échec. Or, celui-ci ne s'annule pas, mais, bien au contraire, permet d'atteindre une forme insoupçonnée de dépassement. Si la volonté de mourir du suicidaire est contradictoire et irréalisable, elle n'est pas pour autant nulle. Atteindre la limite de la dé-limitation ne revient pas à regagner ses anciennes limites, mais ouvre la voie à un état inconnu, à une forme d'impossibilité réalisée.

Revenons en effet un instant sur la spécificité de cet échec. Non seulement le suicidaire échoue à mourir autant qu'il échoue à vivre, mais l'échec lui est essentiel dans la mesure où, pour pouvoir être suicidaire, tout suicidaire *doit* échouer à être tout à fait suicidaire. Expliquons-nous. Si le suicidaire 'réussit' son suicide et meurt, il n'existe plus et n'est donc plus suicidaire. Le suicidé qui l'a remplacé ne présente que peu d'intérêt. Ainsi, il devrait, pour être suicidaire, rater son suicide. Or, s'il rate son suicide et renonce à vouloir ne pas être, il n'est plus suicidaire. En bref, puisque le suicidaire ne peut vivre qu'en se tuant et ne peut se tuer qu'en vivant, il existe dans l'impossibilité à exister, et ne peut, à proprement parler, *être*. Dans un parfait paradoxe, pour exister en tant que suicidaire, le suicidaire doit échouer à être suicidaire. Alors, il est, par définition, celui qui est sans être, qui existe sans pouvoir exister. Camus juge comme étant contradictoires ceux qui professent le suicide sans l'accomplir ou ceux qui se tuent alors qu'ils « étaient assurés du sens de la vie » (Camus 1942, 22). Il semblerait que cette contradiction est intrinsèque au suicide. Être suicidaire est une condition proprement impossible, une réalité intenable parfaitement antinomique. Ainsi, tout l'être du suicidaire s'avère habiter l'échec dans la mesure où l'essence même du suicidaire est son propre échec à être suicidaire. Le suicidaire est un élan, un état de transition parfaitement instable, une aspiration qui ne peut perdurer, en bref, un conflit inapaisé. Or, c'est précisément là que se situe toute sa 'réussite', c'est-à-dire sa spécificité sans égale. Il est une figure singulière et riche, non pas parce qu'il pénètre la mort, mais parce qu'il atteint le furtif par excellence, parce qu'il habite l'échec absolu, c'est-à-dire l'impossibilité d'être.

S'ajoute à cela le rapport unique qu'il entretient avec l'idée de limite. En s'attachant à franchir cette limite de la vie que nous prenons pour infranchissable, en transformant l'ultime limite en chemin, le suicidaire se place du côté de la continuité. Mais simultanément, en ramenant le 'rien' à lui, il est aussi celui qui crée une frontière là où elle n'existait pas dans l'immédiat. Élisant l'arrêt, il brise une continuité, celle de sa propre vie qui n'était pas destinée à être arrêtée sans délai. La démolition de « l'indépassable limite » (Jankélévitch 1977, 227) débouche donc paradoxalement aussi sur la création d'une limite. De par sa volonté paradoxale d'en finir avec la fin à venir, le suicidaire brise l'ultime limite tout en la créant là où elle n'existait pas. Si l'on ajoute à cela le fait qu'il tente d'outre-passer la limite en tré-passant lui-même, il faut bien reconnaître qu'il est intrinsèquement et en dernière instance, une figure de transgression, de dé-passement. S'il ne réussit pas – certes – à saisir la mort et donc à opérer consciemment ce « passage au tout-autre-ordre » (Jankélévitch 1977, 65), il est bien celui qui « brav[e] l'inaccessible » (Richard 1988, 23). Et c'est bien ce qui fait tout son intérêt. Le suicidaire n'est pas seulement l'Autre qui se trouve derrière une frontière, mais il est l'altérité absolue qui bouscule parfaitement la notion même de frontière. En cela, il représente une altérité plus radicale que celle du fou, du hors-la-loi ou du mort. L'enfermer dans une prison, un asile ou un hôpital est vain, tant il se soustrait à toute limitation, tant il remet en question et réinvente la limite. Le fait qu'il ait longtemps été enterré hors des murs des cimetières est, à cet égard, très symbolique. Il désespère le médecin, dérobe l'autorité au juge, désarme l'ennemi, va peut-être jusqu'à se substituer à l'instance suprême que peut représenter Dieu, et surtout, il désarçonne le penseur. Il force la pensée à pénétrer d'insupportables renversements, à accepter des contradictions insolubles, à se dépasser sans cesse. En effet, en transgressant la condition primordiale qui fonde toute réflexion, c'est-à-dire l'idée que la vie doit être maintenue, il mine le système de valeurs sur lequel toute pensée repose : puisque le suicidaire sape la condition préalable à toute idée, il est quasiment impossible de lui opposer une quelconque argumentation.⁸ Si, d'après Michel Picard, la mort « humilie la pensée » (Picard 1995, 26), le suicide, en tant qu'application d'une logique extrême basculant dans l'illogisme le plus impensable, l'ébranle radicalement. Mais voilà ce qui fait, selon nous, son caractère passionnant. Comme le dit Albert Camus, « [p]our un homme sans œillères, il n'est pas de plus beau spectacle que celui de l'intelligence aux prises avec une réalité qui le dépasse » (Camus 1942, 80). Le suicidaire incarne parfaitement ce dépassement : cherchant à passer outre le passage, il se dépasse, il nous dépasse, et *in fine*, nous permet, peut-être, de nous surpasser. Ainsi, loin de demeurer dans un échec définitif et creux, le suicidaire permet d'entrevoir – si nous n'aplanissons pas ses complexités ni ne reculons devant sa part insaisissable – des contre-logiques inconnues.

⁸ Voir Clements (1980, 105) : « Before all valuation (ethical, cognitive, and aesthetic) human beings have an attitude concerning their existence in the world... It is a yea-saying or a nay-saying attitude (or various mixture of both) which cannot be evaluated in terms of cognitive (rational) values since it is the precondition for all values. »

C'est précisément de cette vitalité et, risquons le mot, de cette forme de créativité du suicide, que la réflexion menée sur l'auteur a pu bénéficier. Percevoir, par le biais de la question du suicide, l'insurmontable échec de l'échec qui le définit a permis de le considérer différemment, de le dégager de cette sorte de passivité dans laquelle il a souvent été établi, de mettre en avant l'inaispaisable conflit qui l'habite, de ne pas gommer son intrinsèque instabilité.

Au terme du raisonnement ici mené, nous pouvons donc répondre à notre question initiale de savoir où est passé le suicide après 1945 en affirmant qu'il se situe du côté de l'auteur. Après la guerre, le suicide s'éloigne des personnages pour frapper celui qui leur donne vie ; il est écarté du thème, mais gagne l'auteur. On peut donc dire que loin de désertier la littérature, il la pénètre plus profondément.

Mais la progression du suicide en reste-t-elle là ? L'auteur est-il le seul à supporter les conséquences du refoulement du suicide de la thématique des œuvres ? Il existe un pas supplémentaire que Blanchot ne franchit pas : il n'élargit pas le rapprochement entre l'auteur et le suicidaire à l'œuvre. Il arrive pourtant qu'il fasse de subtils transferts de l'écrivain à l'œuvre au point d'assimiler leurs spécificités respectives :

[...] en écrivant, [l'écrivain] a fait l'épreuve de lui-même comme d'un néant au travail et, après avoir écrit, il fait l'épreuve de son œuvre comme de quelque chose qui disparaît. L'œuvre disparaît, mais le fait de disparaître se maintient, apparaît comme l'essentiel, comme le mouvement qui permet à l'œuvre de se réaliser en entrant dans le cours de l'histoire, de se réaliser en disparaissant. Dans cette expérience, le but propre de l'écrivain n'est plus l'œuvre éphémère, mais, par-delà l'œuvre, la vérité de cette œuvre, où semblent s'unir l'individu qui écrit, puissance de négation créatrice, et l'œuvre en mouvement avec laquelle s'affirme cette puissance de négation et de dépassement. (Blanchot 1949 [1948], 312)

On voit bien ici combien l'œuvre porte, elle aussi, ce paradoxe du 'disparaître-apparaître'. Et pourtant, Blanchot ne compare pas directement l'œuvre au suicidaire. Il fait en revanche un rapprochement entre le suicide et le langage littéraire :

Les mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que disparues, apparence qui n'est que celle d'une disparition, présence qui, à son tour, retourne à l'absence par le mouvement d'érosion et d'usure qui est l'âme et la vie des mots, qui tire d'eux lumière par le fait qu'ils s'éteignent, clarté de par l'obscur. Mais, ayant ce pouvoir de faire se « lever » les choses au sein de leur absence, maîtres de cette absence, les mots ont aussi pouvoir d'y disparaître eux-mêmes, de se rendre merveilleusement absents au sein du tout qu'ils réalisent, éternellement en s'y détruisant sans fin, acte d'autodestruction, en tout semblable à l'événement si étrange du suicide, lequel précisément donne toute sa vérité à l'instant suprême d'*Igitur*. (EL 44-45)

En disparaissant au moment même où il fait apparaître le monde, le langage relèverait également d'une logique suicidaire. Mais Blanchot ne développe pas davantage cette analogie et surtout, il ne l'applique pas à l'œuvre en tant que telle. Pourtant, la conception qu'il énonce semble tout à fait se prêter à l'idée de 'texte suicidaire' :

Il semble donc que le point où l'œuvre nous conduit n'est pas seulement celui où elle s'accomplit dans l'apothéose de sa disparition, où elle dit le commencement, disant l'être dans la liberté qui l'exclut – mais c'est aussi le point où elle ne peut jamais nous conduire, parce que c'est toujours déjà celui à partir duquel il n'y a jamais œuvre. (EL 49)

L'apparition de l'œuvre serait également intrinsèquement liée à sa disparition, elle existerait dans ce double mouvement contradictoire. Ainsi, les descriptions que Blanchot donne du texte ressemblent à ce qu'il dit de l'auteur, et pourtant, alors même que tout est mis en place pour que la notion de suicide puisse se déployer, cette étape n'est pas franchie. C'est ce que nous aimerions faire ici.

Il semble en effet légitime de se poser certaines questions : si le créateur recherche sa propre mort dans sa création au point d'adopter des logiques suicidaires, que devient l'œuvre créée en tant que support de cette recherche ? Si le créateur se 'dé-crée' en créant, l'œuvre se nourrit-elle, elle aussi, d'une forme d'autodestruction ? Autrement dit, tout comme le suicide s'est introduit dans l'essence même de la figure de l'auteur, pénètre-t-il aussi les textes au point de devenir une forme de 'matière première textuelle' ? Serait-ce aussi le texte qui adopterait les logiques suicidaires que les personnages ne sont plus à même d'endosser ? Les œuvres peuvent-elles *en elles-mêmes* être une 'mise en prose' des paradoxes du suicide, être *en elles-mêmes* comparables au comportement du suicidaire ?

Ces questions recèlent l'hypothèse que nous aimerions mettre à l'épreuve. Envisageons donc une réponse supplémentaire à notre question initiale : le suicide a peut-être déserté la 'surface thématique' des textes parce qu'il pénètre les textes eux-mêmes. Il ne serait alors pas seulement ce qui touche la posture de l'auteur, mais un ensemble de phénomènes textuels. Il serait une écriture, un style, une poétique.

Cette nouvelle approche centrée sur les textes pose immédiatement la question de savoir dans quelle mesure l'œuvre peut être pensée comme sujet. En effet, pour pouvoir adopter le 'comportement' du suicidaire, faudrait-il encore qu'elle soit capable de comportements. En bref, notre hypothèse ne risque-t-elle pas de personnifier abusivement la littérature et de donner aux textes une souveraineté indue ? Ce point sera discuté dans le dernier chapitre du présent travail. Pour le moment, nous proposons de considérer qu'il s'agit là d'un phénomène que provoquent très souvent les grands textes littéraires. En effet, n'a-t-on pas fréquemment tendance à octroyer à certaines œuvres la positivité d'un sujet lorsque par exemple dans le langage courant on dit « je lis Proust », alors même qu'on ne « lit » toujours que ses livres ? En amalgamant de la sorte l'homme et l'œuvre, on prend abusivement celle-ci pour un sujet pensant et agissant. À l'inverse, lorsqu'on lit un roman de gare on dit plutôt « je lis un livre de... » ou même tout simplement « je lis un livre ». Là, il s'agit bien d'un objet, et de rien d'autre. Alors, pourrait-on imaginer qu'accorder à certaines œuvres la positivité d'un sujet est ce qui permet de distinguer un 'grand livre' d'un livre ? Les grandes œuvres sont peut-être toujours celles qui nous font oublier qu'elles ne sont 'que' des livres, et non pas des sujets.

D'autre part, pour envisager notre raisonnement, il faut dès à présent délimiter le type d'œuvres dont il sera question. En effet, il nous est impossible de parler ici de l'œuvre au singulier comme le fait Blanchot, ni même des romans de l'après-guerre en général. Il faut nous en tenir à un certain roman de l'après-guerre, au roman moderne le plus expérimental de cette époque, à celui qui s'éloigne le plus largement du roman réaliste du XIX^e siècle, c'est-à-dire à celui que Robbe-Grillet – et bien d'autres critiques – appelle le Nouveau Roman :

Si j'emploie volontiers, dans bien des pages, le terme de *Nouveau Roman*, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. (Robbe-Grillet 1963, 9-10)

Faisons également ce choix « commode », adoptons la dénomination « Nouveau Roman » dans une acception assez large pour évoquer des œuvres allant de Samuel Beckett à Jorge Semprun, en passant par Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet et Claude Simon, Michel Butor et Marguerite Duras, Robert Pinget, Kateb Yacine ou encore Monique Wittig, et peut-être même Louis-Ferdinand Céline, Jean Genet et Georges Perec. C'est cette modernité esthétique placée sous le signe de la radicalité et de la réinvention perpétuelle de ses propres formes qui nous permettra de mener à bien notre exploration du rôle joué par le suicide dans l'après-guerre. C'est ce roman 'nouveau', par opposition au roman dit traditionnel, qui nous fournit la 'matière' et les 'outils' nécessaires pour rompre cette digue que Blanchot a érigée à l'encontre du suicide. Commençons par présenter le principal point commun à l'origine de ce possible rapprochement entre suicide et texte.

3. Quand le suicide passe du côté du texte...

3.1. L'élément clef: se questionner pour s'amoindrir et ne plus être

Le premier élément permettant d'envisager que le suicide passe du côté des textes est le fait que le Nouveau Roman présente une ambition d'autodestruction que, sous cette forme, seul le suicidaire donne à penser. Tout comme le suicidaire connaît ce qu'Antonin Artaud a appelé un «appétit du *ne pas être*» (Artaud 1925, 12), les textes ambitionnent de se défaire de ce qui fait leur identité, de s'amoindrir le plus possible jusqu'à tenter d'atteindre une forme de néant. Ils cherchent à se débarrasser des «notions périmées» (Robbe-Grillet 1963, 36), à ne plus être soumis aux propriétés mêmes du roman, de la littérature et même du langage, à réussir à ne plus expliquer ni même dire le monde, à faire résonner le silence. À la manière d'Emil Cioran qui, dans *De l'inconvénient d'être né*, déplore le «fardeau du *moi*» (Cioran 1973, 111), le roman entre dans une forme de contestation de soi, de négation de ce qui fait le roman. Les textes ne sont plus du côté de la certitude et de l'affirmation, mais s'aventurent sur le terrain de l'instabilité, de la confusion, de l'indécision. Ils n'ont plus rien de certain sur quoi s'appuyer et travaillent à renforcer toujours plus cette fragilité. Alors que la langue vise naturellement l'univocité, ils se mettent à rêver d'ambiguïté, d'imprécision. En bref, ils s'effritent dans l'équivoque. Pensons par exemple aux *Fruits d'or* de Nathalie Sarraute. Que ce soit l'identité du narrateur, les qualités des personnages, le lieu de l'action ou la signification de cette dernière, plus rien n'est certain, «tout est 'remis en doute'». ⁹ Comme l'explique Alain Robbe-Grillet, les œuvres «semblent toujours en train de se contester, de se mettre en doute elles-mêmes à mesure qu'elles se construisent» (Robbe-Grillet 1963, 168). Elles se caractérisent par une telle radicale remise en question que le questionnement devient leur mode d'existence: elles reviennent sans cesse aux questions fondamentales de savoir ce qu'elles sont, si leur existence en tant que texte est encore possible, quel est le sens de l'écriture, ce que c'est que le langage. Aussi Ludovic Janvier explique-t-il dans *Une Parole exigeante: Le nouveau roman* que «les bouleversements qu'a subis la 'technique' du récit manifestent avant tout sa qualité de *Question*» (Janvier 1964, 15). Blanchot affirme, pour sa part, que la littérature est devenue «la passion même de sa propre question» (Blanchot 1959 [1986], 284). Or, au-delà de l'autodestruction à laquelle il est trop souvent réduit, le suicidaire n'est-il pas celui qui habite le plus radicalement le paradigme de la question, c'est-à-dire celui qui épouse la nature même de «[l]'interrogation [qui] est ce mouvement où l'être vire et apparaît comme le suspens de l'être en son tournant»? (Blanchot 1969, 15) En se demandant s'il doit continuer à vivre, ne va-t-il pas jusqu'à poser une question là où, en temps normal, l'on ne voit que certitude incontestable? Il met en effet sur la sellette l'acte humain minimal qu'est la respiration, cet acte qui se fait et qui nous fait sans qu'on ne s'en rende compte et sans qu'on ne l'ait

⁹ Poulet (1971, 224-225): il écrit à propos de l'écriture blanchotienne tout en citant *La Part du Feu*: «Ce qu'il cherche à réaliser, c'est un roman où tout est 'remis en doute', un roman obligé d'inventer (et de vérifier) à mesure sa propre expérience et le milieu où elle s'accomplit [...]».

réellement décidé. Il soustrait la vie à tout automatisme, et peut, à la manière de Cioran, commencer ses phrases par une modalité conditionnelle: «Si nous épousons la cause de la vie [...]» (Cioran 1960, 78). Comme l'a fait Cesare Pavese, il refuse le hasard et s'interroge: «Mais pourquoi t'acceptes-tu *toi* – ce toi quelconque qu'il t'est donné d'être?» (Pavese 2013 [1952], 513) Et, comme l'a montré Camus, il connaît ce jour où «le 'pourquoi' s'élève» (Camus 1942, 29). Poussant toutes les questions jusqu'à leur insoutenable limite, il transforme son existence en vaste interrogation. On se souvient des paroles d'Hamlet: «To be or not to be, that is the question».

C'est donc tout d'abord par le biais de ce questionnement radical que suicidaire et texte nous semblent se rejoindre. Or, questionner recèle une complexité qui mérite d'être explorée. Nous distinguerons trois éléments: le questionnement comme jugement, comme fragmentation et comme introduction de vide.

Tout d'abord, questionner c'est exprimer une demande, voire une exigence, contraindre l'autre à répondre, ne serait-ce que par une absence de réponse, orienter vers un certain type de réaction. Dans un interrogatoire, la question devient contrôle, jugement, assujettissement, voire sanction ou même torture. Dans le suicide, celui qui interroge étant en même temps celui qui est interrogé, le jugement devient réflexif, et ce aussi parce que le suicidaire peut intérioriser les jugements que les autres portent, ont portés ou pourraient porter sur lui. Il n'est pas seulement «un piètre avocat de lui-même» (Seksik 2010, 151), mais – comme l'écrit Balzac dans *Illusions perdues* – un terrible juge qui se «juge plus sévèrement que qui que ce soit» (Balzac 2013 [1837-1843], 755) et va jusqu'à prononcer sa propre peine de mort (Menninger 1974 [1938], 67). Dans *Ils ont choisi la nuit*, Jean-Marie Rouart établit même une comparaison directe avec le condamné à mort:

Le véritable frère du fusillé, même s'il l'ignore, c'est le suicidé. Car celui qui se suicide n'est pas seul. Tant de visages l'accompagnent. Lui aussi, il a eu son procès, son interrogatoire, son procureur – le pire: lui-même; son cerveau, transformé en chambre ardente, a été traversé d'hésitations, de doutes, de scrupules, avant de prononcer son verdict. (Rouart 1985, 82)

Le geste fatal du suicidaire apparaît alors comme une expiation de l'accusation portée contre soi. À la dernière page de l'œuvre *Les Démons* de Dostoïevski, le lecteur découvre le suicide de Nicolas Vsévolodovitch Stavroguine: «Le citoyen du canton d'Uri était pendu là même, derrière la porte. Sur la table il y avait un bout de papier avec ces mots: 'Qu'on n'accuse personne, c'est moi-même.'» (Dostoïevski 2011 [1872], 858) Ainsi Dostoïevski reprend-il les mots de la dernière lettre d'Emma Bovary: «[Charles] bondit au secrétaire, brisa le cachet et lut tout haut *Qu'on n'accuse personne...* Il s'arrêta, se passa la main sur les yeux, et relut encore». ¹⁰ Le suicide apparaît à la fois comme un aveu, une auto-accusation et une condamnation. ¹¹

¹⁰ Flaubert (1990 [1857], 374-375). Voir aussi Erdman (2006 [1929], 62): «(Il claque la porte. S'approche de la table, déplie la feuille de papier. Finit d'écrire.) N'accusez personne. Podsékalnikov.»

¹¹ Voir aussi les œuvres de Kafka et en particulier *Das Urteil* (1913) et *Der Prozess* (1925).

Il semblerait que c'est précisément cette posture du suicidaire que le Nouveau Roman adopte: il est le jugement qu'il proclame contre lui-même. Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, Roland Barthes explique que la littérature permet «d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage» (Barthes 2002 [1977], 433). Il nous semble possible de nuancer ce propos: la littérature ne se dérobe-t-elle pas à toute autorité extérieure parce qu'elle devient sa propre autorité? La langue ne serait alors pas «hors-pouvoir», mais le pouvoir serait intériorisé au texte qui l'exerce contre lui-même. Pensons par exemple aux procédés d'épanorthoses mis en œuvre par Claude Simon. Ce qui fait avancer les récits du Nouveau Roman, ce sont bien souvent les commentaires rectificateurs qu'ils s'imposent. Ils se dictent leurs propres règles, se contraignent à les respecter et, dans le même temps, s'obligent à leur désobéir pour les détruire. C'est ce qu'a montré Alain Robbe-Grillet dans son essai *Pour un nouveau roman*:

Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme. Aucune recette ne peut remplacer cette réflexion continuelle. Le livre crée pour lui ses propres règles. Encore le mouvement de l'écriture doit-il souvent conduire à les mettre en péril, en échec peut-être, et à les faire éclater. Loin de respecter des formes immuables, chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu'à produire leur destruction. Une fois l'œuvre achevée, la réflexion critique de l'écrivain lui servira encore à prendre ses distances par rapport à elle, alimentant aussitôt de nouvelles recherches, un nouveau départ. (Robbe-Grillet 1963, 12-13)

Alors que l'idée de correction est en soi incompatible avec le principe même d'un texte qui, une fois imprimé, est toujours définitif, les écrivains s'acharnent à aller contre cette loi immuable et s'appliquent à défaire perpétuellement ce qu'ils ont eux-mêmes établi et affirmé. Le texte devient donc, comme le montre Jean Ricardou dans *Pour une théorie du Nouveau Roman*, «[f]ormation qui se conteste à mesure» (Ricardou 1971, 58). Françoise Collin décrit cette logique chez Blanchot:

Le dit efface le dit. Plutôt que de constituer ou de donner, il écarte, il abolit. [...] La rature est contemporaine de l'écriture: elle est l'écriture, comme l'enrouement est la voix. [...] Si la négation est détermination, la détermination ne pose pas ce qu'elle détermine, mais l'efface en le déterminant et sans le supprimer. (Collin 1986 [1971], 191)

On peut donc dire qu'animés par une «tension vers le moindre» (Grossman 2004, 51) et cherchant parfois à avancer non pas par ajouts, mais par soustractions, les textes mettent en prose une forme de suicide qui, comme dans *Korrektur* de Thomas Bernhard, équivaut à une correction incessante (voir Bernhard 1988 [1975], 326 et 259). Atteignant une écriture régressive, ils rejoignent celui qui vit dans l'objectif de défaire ce qui a été vécu, celui qui est, comme le personnage blanchotien de Thomas l'obscur, «poussé en avant par son refus d'avancer.» (Blanchot 1950, 15)

Par conséquent, même en ce qui concerne l'histoire littéraire, le schéma habituel d'une avant-garde rompant avec la tradition n'apparaît plus approprié: le roman des années 1960 se critique avant tout lui-même, s'annule lui-même, se soumet lui-même à la question au moment même où il s'instaure. Sur ce point aussi, il rejoint donc le

suicidaire, c'est-à-dire celui qui transforme sa vie en féroce regard porté, ou disons même braqué, sur soi.

Le questionnement permet d'entrevoir une seconde forme de destruction : celle qui se présente sous la forme d'une fragmentation. Toute question implique en effet également l'idée qu'un segment fait défaut. Blanchot affirme :

Dans la simple structure grammaticale de l'interrogation, nous sentons déjà cette ouverture de la parole interrogeante ; il y a demande d'autre chose ; incomplète, la parole qui questionne affirme qu'elle n'est qu'une partie. (Blanchot 1969, 13-14)

Le suicidaire qui se demande s'il ne ferait pas mieux de ne pas être commence déjà à n'être qu'à moitié, à être par intermittences. Il n'existe déjà véritablement – c'est-à-dire 'à part entière' – qu'à l'état de fragments. Effectivement, la littérature a pu montrer que le suicidaire sur le point de se tuer n'est souvent plus considéré comme une entité complète. Dans *Les Démons*, la manière dont Piotr Stépanovitch perçoit Kirillov l'illustre :

[...] Kirillov qui devait mourir dans une heure tout au plus [...] n'était plus à ses yeux qu'une sorte de demi-homme, quelqu'un à qui on ne pouvait plus permettre de se montrer hautain. (Dostoïevski 2011 [1872], 790)

L'orgueil et l'arrogance, ces manières les plus usitées de s'octroyer du pouvoir, ne font plus partie du registre de Kirillov : le suicidaire ne peut ou ne veut plus feindre la puissance. Aussi est-il perçu comme étant incomplet, déjà à moitié absent, comme s'il n'appartenait déjà plus tout à fait au réel. Notons que même après sa mort, il ne surmonte pas entièrement ce caractère partiel : ayant réduit sa vie à un simple chemin devant mener à la mort, et sa mort étant considérée comme un événement qui n'aurait pas dû advenir, c'est comme si, même terminée, sa vie n'était pas complète. Le questionnement qui anime le suicidaire implique donc qu'un autre choix, qu'une autre réalité est possible : ce qui est n'est plus qu'une possibilité parmi un vaste ensemble réalisable. En définitive, le conditionnel prend le dessus : en soumettant sa vie à des conditions, en imaginant qu'autre chose que la vie est possible, le suicidaire ampute sa présence, embrasse le lacunaire.

C'est précisément cette logique propre au suicidaire qui peut être repérée dans la littérature de l'après-guerre. Les textes cherchent à exister dans un intenable état d'amputation. Ils poursuivent l'objectif de ne plus être des textes à part entière, mais d'exister en tant que possibilités parmi d'autres, en tant que fractions d'un ensemble absent, en tant que réalités fragmentaires. Cette esthétique de la dislocation a balayé la conception d'un roman totalisant et cohérent. Les textes sont amputés des éléments qui apparaissaient indispensables, tels leurs personnages, leurs actions romanesques, leur cadre spatio-temporel, leur part fictionnelle, leur dénouement. Sur le plan langagier aussi, à la manière du suicidaire qui choisit de se priver de (la simulation de) sa propre capacité d'action, les textes adoptent une forme d'amenuisement, réduisent leur maîtrise du langage, refusent de faire mine d'être capables de dire le monde.

Julien Piat évoque différents phénomènes littéraires allant dans ce sens: «Effet de maladie et de lourdeur, ‘fautes’ de grammaire, orthographe phonétique ou erratique, exhibition des défaillances du lexique, effacement de la ponctuation» (Philippe / Piat 2009, 491). Le Nouveau Roman ne veut plus du beau style, décline l’efficacité romanesque, refuse le pouvoir de séduction de l’écriture. Il prend le parti de l’impuissance et décline la possibilité de ‘jouer’ au beau roman. Et c’est donc comme s’il tentait d’atteindre ce «demi-homme» qu’est tout suicidaire.

L’autodestruction passe encore par un dernier élément: l’ambition d’atteindre l’absence. Dans *L’Entretien infini*, Maurice Blanchot dévoile ce troisième aspect de la notion de question:

Par la question, nous nous donnons la chose et nous nous donnons le vide qui nous permet de ne pas l’avoir encore ou de l’avoir comme désir. La question est le désir de la pensée. (Blanchot 1969, 14)

Questionner, c’est dévoiler que quelque chose fait défaut, c’est donner une place à l’absence. En se posant à lui-même l’ultime question, le suicidaire accueille avant tout son propre vide. On peut même dire qu’il se place radicalement sous le signe de ce «désir» dont parle Blanchot: il n’est pas seulement mû par une force cherchant à combler un manque, mais par une force qui permet au manque, c’est-à-dire au vide, d’exister en tant que tel. Il habite ce que Camus appelle «ce singulier état d’âme où le vide devient éloquent» (Camus 1942, 28-29). Ayant perdu tout intérêt, non pas (seulement) pour le monde extérieur, mais pour son propre *moi*, il a pris conscience de sa propre vacuité, de ce «néant» dont parle Cesare Pavese:

On ne se tue pas par amour pour *une* femme. On se tue parce qu’un amour, n’importe quel amour, nous révèle dans notre nudité, dans notre misère, dans notre état désarmé, dans notre néant. (Pavese 2013 [1952], 578)

Le suicidaire est celui qui, comme Mouchette dans *Sous le soleil de Satan*, se sent comme «une grande coupe vide». ¹² Or, à cette perception de soi comme a-soi, comme nullité, le suicidaire répond par la réalisation d’un vide total. En quelque sorte, il comble le vide par le vide absolu. Ce qu’il recherche, c’est d’être seul sans soi-même, c’est, comme le dit Foucault lorsqu’il compare le suicide au «love Hotel» japonais, de mourir «libre de toute identité» (Foucault 1994 [1979], 779). Dans *Un Homme qui dort*, Perec exprime aussi ce choix: «Non. Tu préfères être la pièce manquante du puzzle.» (Perec 1967, 45) Ainsi, en provoquant la mort en duel, en jurant contre cette «[b]ordel de bon Dieu d’existence!...» (Céline 1952 [1936], 257), le suicidaire cherche à rendre présent sa propre absence, à «donne[r] l’existence même au néant»

¹² Bernanos (2008 [1926], 69). Voir aussi Shneidman (1984, 64): au sujet de Stavroguine dans *Les Démons* de Dostoïevski: «Most others fill the vacuum with illusory social, political or personal endeavours. Only Stavrogin remains empty.» Et, Kertész (2004 [2003], 95): dans *Liquidation* au sujet du suicide de Bé, Judit dit à Keserü: «Il était vidé, dit-elle tout bas après un instant de réflexion, visiblement très émue.»

(Poulet 1952, 325). Il veut inventer « quelque chose de mieux que l'être » (Cioran 1973, 136) en atteignant le non-être, réaliser son existence dans l'effacement de cette même existence.

Retrouve-t-on cette radicalité dans le Nouveau Roman ? Est-ce dans sa propre absence qu'il se réalise ? Ce que Françoise Collin écrit au sujet de l'écriture de Blanchot nous met sur cette piste :

L'expérience littéraire comporte une série de moments dont aucun n'est pensable sans les autres : l'écriture, la composition, la publication, la lecture, et même le commentaire s'y interpellent. Surgissant, l'œuvre se perd dans l'étoilement de ce qui la constitue ; allant jusqu'au bout d'elle-même, elle s'égaré. Plutôt que la synthèse des moments qu'elle porte en elle, elle est leur constante instabilité, et plutôt que leur centre, leur excentricité. (Collin 1986 [1971], 34)

Et, plus loin :

Pendant que l'écrivain écrit, que le lecteur lit, l'œuvre, loin de se constituer, se dissipe. Elle est tout entière ici, là, dans telle page ou tel passage comme elle est partout : elle n'est nulle part. (Collin 1986 [1971], 43)

Le Nouveau Roman correspond tout à fait à cet « étoilement » qui est étiolement, « égarement » et « dissipation ». Il s'accomplit dans les blancs derrière les mots, dans les silences entre deux paragraphes, dans l'éparpillement de sa fabrication, dans les moments où le lecteur lève les yeux du livre, le referme et l'oublie, en bref, dans ses absences, dans ce qu'il n'est pas. Aussi les nouveaux romanciers ont-ils tendance à mettre l'accent sur tout ce qu'ils ne disent pas, sur le vide entre les mots, sur le silence de l'en-dehors des mots. Ce qui fait le texte c'est alors le hors-texte : « la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition ». ¹³ Prenons les textes beckettien. Ils se montrent en train de se vider d'eux-mêmes, en train de s'absenter. Ils ne cherchent pas seulement à ne rien dire, à dire le rien, mais à atteindre la possibilité de n'être rien. Dans *L'Innommable*, on peut lire :

[...] me voilà l'absent, c'est son tour, celui qui ne parle ni n'écoute, qui n'a ni corps ni âme, c'est autre chose qu'il a, il doit avoir quelque chose, il doit être quelque part, il est fait de silence, voilà une jolie analyse, il est dans le silence, c'est lui qu'il faut chercher, lui qu'il faut être, de lui qu'il faut parler, mais il ne peut pas parler, alors je pourrai m'arrêter, je serai lui, je serai le silence, je serai dans le silence [...]. (I 188)

Ce qui constitue, nous semble-t-il, le Nouveau Roman, c'est son renoncement – digne du suicidaire – à sa propre présence.

Dans cette primauté que le suicidaire accorde au mode interrogatif – qui équivaut à un impitoyable jugement, qui passe par une amputation et va jusqu'à une accointance avec le vide – on reconnaît donc les caractéristiques de la modernité littéraire de

¹³ Blanchot (1959 [1986], 265). Cf. Kierkegaard (1949 [1849], 83) : « [...] jamais la réflexion n'a de pièges plus subtils et plus sûrs que ceux qu'elle forme de rien, et jamais elle n'est plus elle-même que quand elle n'est... rien. »

l'après-guerre. Allant bien au-delà de la simple autodestruction, la notion de suicide permet de synthétiser un ensemble de phénomènes textuels bien connus du Nouveau Roman. Aussi peut-on dire que le Nouveau Roman donne une réalisation textuelle du cheminement que suit celui qui cherche à en finir avec sa propre réalité.

Mais ce vide visé par le suicidaire, rappelons-le, n'aboutit pas : le suicidaire ne peut qu'échouer dans son ambition d'atteindre son propre non-être. Indéniablement, il en est de même pour le Nouveau Roman. Toujours une certaine unité subsiste, jamais l'incohérence n'est parfaitement atteinte, jamais le doute n'est absolu, jamais l'auto-correction n'est totale. Malgré toutes ses tentatives pour se défaire de lui-même, malgré son ambition d'atteindre le silence, il est toujours encore texte, toujours encore langage, toujours encore littérature. La volonté de s'affranchir de toute nécessité d'être 'texte' se heurte à d'indestructibles limites. Aussi a-t-il dû admettre l'impossibilité de se défaire totalement des « notions périmées ». Même dans *Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute, le personnage ne disparaît pas totalement. Même dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet, on est face à une interprétation du monde. Même dans *La Route des Flandres* de Claude Simon, une intrigue subsiste. Même dans *L'Innommable* de Beckett, la voix ne peut atteindre son propre silence : « Mais il semble impossible de parler pour ne rien dire, on croit y arriver, mais on oublie toujours quelque chose, un petit oui, un petit non, de quoi exterminer un régiment de dragon. » (I 22) Françoise Collin évoque cette impossibilité de l'écriture de ne pas dire :

Tout écrivain est hanté par le désir d'une parole qui ne parlerait pas, d'un livre qui ne dirait rien (rien et tout) ; pourtant il ne peut entendre et faire entendre la rumeur qu'en se détournant d'elle dans la mise en œuvre d'une œuvre.¹⁴

Ne pouvant s'approcher du silence qu'en parlant, l'écriture est condamnée à ne pas le rejoindre. Aussi, en dépit de toutes les stratégies mises en place, elle ne peut se défaire de l'affirmation. Maurice Blanchot écrit :

C'est dans l'irréalité que le poète se heurte à une sourde présence, c'est d'elle qu'il ne peut se défaire, c'est en elle que, dessaisi des êtres, il rencontre le mystère de ce « mot même : *c'est* », non pas parce que dans l'irréel subsisterait quelque chose, parce que la récusation aurait été insuffisante et le travail de la négation arrêté trop tôt, mais parce que, quand il n'y a rien, c'est le rien qui ne peut plus être nié, qui affirme, affirme encore, dit le néant comme être, le désœuvrement de l'être. (EL 138)

Même le « rien » affirme encore une présence, « dit le néant comme être ». Le langage ne peut créer qu'un vide comblé. Citons aussi *L'Écriture du désastre* : « Et se taire, c'est encore parler. Le silence est impossible. C'est pourquoi nous le désirons ». (Blanchot 1980, 23)

Par conséquent, tout comme le suicidaire s'impose un objectif dont il entrave, par sa nature même, l'accomplissement, le texte poursuit un but dont il empêche, par sa

¹⁴ Collin (1986 [1971], 62). Cf. Blanchot (1949 [1948], 331) : « En niant le jour, la littérature reconstruit le jour comme fatalité ; en affirmant la nuit, elle trouve la nuit comme l'impossibilité de la nuit. C'est là sa découverte. »

présence même, la réalisation. Le détour par la figure du suicidaire nous permet donc de comprendre comment le Nouveau Roman expérimente la limite de la dé-limitation, l'impossibilité de mener à terme son propre anéantissement. L'échec intrinsèque au suicide permet de comprendre l'inévitable échec du Nouveau Roman de donner réellement corps aux objectifs d'annulation qu'il a voulu se fixer.

Mais, comme dans le cas de l'auteur, cet échec n'est pas stérile et cette tentative d'autodestruction n'aboutit pas à un retour au roman dit traditionnel. En effet, comme pour le suicidaire, nous ne sommes pas en présence d'un simple échec, mais d'un échec de l'échec, de ce que nous avons appelé plus haut un échec radical. L'idée selon laquelle le récit littéraire n'est plus réellement possible après la Seconde Guerre mondiale a longtemps été soutenue par les écrivains eux-mêmes. Par exemple, Alain Robbe-Grillet déclare dans *Pour un Nouveau Roman* : « Il s'agit désormais d'autre chose. Raconter est devenu proprement impossible. » (Robbe-Grillet 1963, 37) Or, par le biais de l'analyse de l'échec radicalisé du suicide, on comprend que la réelle impossibilité se trouve non seulement dans le fait de raconter, de représenter, d'affirmer et même d'être 'roman' à part entière, mais aussi dans le fait de ne pas raconter, de ne pas représenter, de ne pas affirmer, de ne pas 'être roman'. Et c'est bien là que se situe, selon nous, la grande innovation des textes d'après-guerre : en allant jusqu'au bout de ce qu'ils ne peuvent être, ils mettent en œuvre ce qu'on aimerait appeler une esthétique de l'impossibilité, voire une poétique de l'impossible. Ils sont entièrement tensions et, à la manière de la condition impossible du suicidaire, existent parce que, simultanément, ils se manquent et échouent à se manquer. Ils habitent ce que Blanchot appelle « une région où l'impossibilité n'est plus privation, mais affirmation » (*EL* 296). Et c'est en éprouvant la limite de la limite qu'ils réussissent à dépasser les frontières du littéraire, à atteindre cette « autre chose » dont parle Robbe-Grillet, cette littérature « autre », aussi insaisissable et redoutable que le suicide.

Nous sommes donc tentés d'affirmer dès à présent que le Nouveau Roman met en œuvre les paradoxes suicidaires. Mais ne nous contentons pas de ce rapprochement encore trop élémentaire se basant principalement sur l'idée du désir de suppression, ne limitons pas le suicide, comme cela a été trop souvent fait, à la question de la mort en tant qu'absence. En effet, au-delà de la question de savoir si le suicide est possible, il s'agit de comprendre ce qu'implique ce geste, même impossible et même inaccompli. La réelle spécificité du suicide ne se situe pas uniquement dans la survenue prématurée de la mort, mais dans les renversements qu'engendre dans la vie la volonté d'atteindre cette mort. C'est le fait de 'vouloir mourir' qui fait l'intérêt du suicide. Que le projet suicidaire aboutisse ou n'aboutisse pas est un élément qu'il ne faut point surestimer et il peut même, pour partie, être mis de côté. Le rapport que le suicidaire entretient à la mort peut rester virtuel, sans qu'il en perde pour autant sa qualité de sujet suicidaire. D'ailleurs, allons encore plus loin, peut-être le véritable suicidaire n'est-il pas toujours celui qui se tue. Le couple mythique Harold et Maude en offre une parfaite illustration : alors que Maude est celle qui se suicide, c'est Harold qui, en tant que suicidaire de longue date échappant en dernier lieu à la mort, soulève

réellement les problématiques du suicide. Aussi dans *Der Steppenwolf* (*Le Loup des steppes*) de Hermann Hesse, Harry Haller est dès le début du roman défini comme un suicidaire, et ce, alors même que le narrateur affirme être sûr qu'il ne se tuera jamais (Hesse 2007 [1927], 24). D'autres raisonnements peuvent également entrer en compte. À propos des personnages de Thomas Bernhard, Christian Katzschmann explique par exemple que lorsque le suicidaire s'inflige de continuer à vivre contre son gré, cette peine est parfois encore plus dure, et donc plus destructrice, que celle de la mort (Katzschmann 2003, 112: il évoque en particulier l'œuvre *Verstörung* (*Perturbation*) de 1967). D'autre part, comme le dit Blanchot dans *L'Écriture du désastre*, atteindre sa propre mort peut ne pas suffire à épuiser le désir de mourir du suicidaire: c'est alors un peu comme si le suicide survivait au-delà de la mort.¹⁵ Le véritable suicidaire n'est donc pas forcément celui qui se jette dans la mort, mais celui qui la place à ses côtés, tel un horizon fixé devant soi pouvant être ramené à soi à tout moment. Peut-être que pour répondre un véritable «oui»¹⁶ au suicide, c'est-à-dire un «oui» qui ne s'accompagnerait pas automatiquement d'un «non» qui supprime le suicide dès le moment où celui-ci se réalise, un «oui» qui soustrairait le suicide à sa propre inévitable disparition, le suicidaire absolu peut choisir d'ajourner indéfiniment son suicide, décider de rester un éternel suicidaire en disant «non» au dernier geste fatal. Le véritable suicidaire serait alors celui qui refuse le suicide pour pouvoir se maintenir dans la tension de cette impossibilité où dire «oui» au suicide revient à lui dire «non». Par conséquent, la mort importerait moins par sa réalisation que par le rôle qu'elle joue en tant que projet, elle pourrait être moins un but à réaliser, qu'une idée à poursuivre.¹⁷ Dans *L'Entretien infini*, Maurice Blanchot offre une approche de la notion de question pouvant être mise à profit ici :

La question attend la réponse, mais la réponse n'apaise pas la question et, même si elle y met fin, elle ne met pas fin à l'attente qui est la question de la question. (Blanchot 1969, 16)

En tant que réponse ne résolvant aucunement la question et n'apportant en rien une clef de compréhension totale du suicide, le problème de la survenue de la mort ne doit pas être considéré comme l'unique élément de définition du suicidaire. Ceci explique d'ailleurs pourquoi nous parlons ici toujours du suicidaire, et non pas du suicidé qui est passé à l'acte, qui a définitivement répondu à la question.

Mais alors, au-delà du rapport à la mort, où se situent la spécificité et l'intérêt du suicidaire? Dans les logiques qui l'animent, les implications de son geste, les questions qu'il pose. En voici quelques-unes: en devenant sa propre victime et son propre bourreau, que devient l'unité identitaire du suicidaire? Dans son solipsisme, quelle

¹⁵ Voir Blanchot (1980, 22): «le désir de mourir serait trop fort pour se satisfaire de *ma* mort comme de ce qui l'épuiserait».

¹⁶ Voir Bernhard (1988, 148): le livre s'intitule *Ja*, en référence à la réponse de «la Persane» à la question de savoir si un jour elle va se tuer.

¹⁷ Voir Bollon (1988, 62): «[le suicide] est pour Cioran de façon très claire une *idée* – jamais un acte – qui n'a de réelle valeur que si elle en reste une et qui s'avère même bien souvent dissuasive de l'acte».

place assigne-t-il aux autres? Vouloir mourir, est-ce vouloir être soi ou vouloir être autre? En fixant l'heure de sa mort, quel rapport au temps rend-il possible? En ne choisissant non pas à proprement parler la mort, qui finit toujours immanquablement par advenir, mais l'instant de son apparition, le suicidaire ne bouleverse-t-il pas les principes qui régissent toute temporalité? Quelle conception de la réalité propose-t-il, lui qui s'apprête à rendre présente l'absence absolue? En se supprimant, efface-t-il le monde qu'il habite? C'est en répondant à toutes ces questions que nous verrons que le suicidaire n'interroge pas simplement l'opposition présence-absence, n'est pas une simple variante de l'idée de mort, mais ébranle radicalement et repense tous les différents fondements de l'être, soit la question de l'identité, celle de l'altérité, du temps et de la réalité. Et c'est ainsi que la notion de suicidaire peut présenter un intérêt supplémentaire pour approcher le Nouveau Roman.

Enfin, posons une dernière question de méthode: comment élucider toutes ces questions sur le suicide? Face au choix du suicide qui va à l'encontre du principe le plus fondamental de tout être vivant, soit l'instinct de préservation, aucune forme de savoir scientifique ne se sent véritablement à la hauteur. La prudence qu'adopte Freud en 1910 pendant une réunion de la société psychanalytique de Vienne lorsqu'il s'agit d'apporter des éléments de réponse à la question du suicide est assez exemplaire (Adler 1910, 59-60). Dans *Porter la main sur soi, traité du suicide*, Jean Améry met en garde ceux qui veulent analyser le suicide: «Dès que le suicide est observé comme un fait objectif, au même titre que les galaxies ou les particules élémentaires, l'observateur s'éloigne de la mort volontaire [...]»¹⁸ Mais puisque nous n'avons pas accès à une science spécifiquement taillée pour analyser cette volonté délibérée, et *in fine*, incompréhensible, d'en finir avec sa propre vie, c'est-à-dire d'avancer le moment de la mort au lieu de tenter de le passer sous silence et de le repousser, faisons un autre choix: usons de toutes les sources de savoir à disposition pour que le suicide puisse apparaître dans toute sa complexité. Le suicide étant lui-même réfractaire aux délimitations, outrepassons les frontières disciplinaires et ajoutons aux savoirs sociologiques, psychologiques et philosophiques, le savoir que la littérature a elle-même à nous offrir. En effet, dans la mesure où elle incarne l'acte suicidaire dans des récits singuliers, elle possède, nous semble-t-il, la capacité de livrer des précisions aussi subtiles que révélatrices. L'essence fictionnelle des récits, loin d'être synonyme de mensonge, peut être une précieuse source de vérité permettant d'appréhender la nature à la limite de l'insaisissable de l'acte suicidaire. Roland Barthes exprime cette force de la littérature:

Cependant, en cela véritablement encyclopédique, la littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux. D'une part, il permet de désigner des savoirs possibles – insoupçonnés, inaccomplis: la littérature travaille dans les interstices de la science: elle est toujours en retard ou en avance sur elle, semblable à la pierre de Bologne, qui irradie la nuit ce qu'elle a emmagasiné pendant la journée, et par cette lueur indirecte illumine le jour nouveau qui vient. La

¹⁸ Améry (1996 [1976], 17). Voir aussi Jost (1968) et Wode (2007).

science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger la distance que la littérature nous importe. D'autre part, le savoir qu'elle mobilise n'est jamais ni entier ni dernier; la littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait *de* quelque chose; ou mieux: qu'elle en sait quelque chose – qu'elle en sait long sur les hommes. (Barthes 2002 [1977], 434; voir aussi Bouveresse 2008)

Ces savoirs que la littérature est à même de révéler, nous aimerions y avoir recours en puisant librement dans un large 'réservoir' de textes provenant de toute l'histoire littéraire.¹⁹ Ainsi, ce que nous appelons le « suicidaire », en étant tantôt un personnage de roman, tantôt un corps humain, un sujet sociologique, un être pensant ou une sensibilité psychologique, pourrait-il devenir un concept donnant accès à un ensemble de phénomènes littéraires ?

3.2. *Approfondissement de la notion de suicidaire*

On peut distinguer différents domaines de l'existence dont le suicidaire rompt l'équilibre permettant en temps normal un attachement sain à la vie. Il s'agit de quatre rapports que le suicidaire bouleverse en les soumettant à des contradictions insolubles: celui qu'il entretient à lui-même, celui qu'il entretient au réel, au temps et aux autres. Étudions successivement ces quatre rapports pour les rapprocher de ce que l'on sait de l'esthétique du Nouveau Roman.

3.2.1. *Un rapport à soi placé sous le signe d'une réflexivité excessive*

Derrière la volonté de disparaître du suicidaire, se trouve l'une de ses grandes spécificités: le rapport déséquilibré qu'il entretient à lui-même. En effet, le questionnement fondamental auquel il se soumet – dois-je continuer à être ? – débouche sur un rapport à soi se faisant sous le signe d'une réflexivité trop radicale pour être saine. Les expressions « take one's life », « sich das Leben nehmen », mais aussi les termes « Selbstmord » et « suicide », provenant du latin *suicidium*, et donc de *sui*, « soi » et *caedere*, « tuer », illustrent cette réflexivité. En français, la construction verbale est toujours pronominale: « se suicider ». Singulièrement, ce verbe se constitue donc d'une double forme réflexive, littéralement « se soi tuer ». C'est comme si la langue elle-même tentait de signaler l'anormalité de cette réflexivité où la victime est son propre bourreau, et où l'amour, et surtout la haine, qui devraient être portés aux autres, sont projetés sur soi. Or, ce retour des pulsions vers leur origine – qui a été développé par Freud et explicité par Karl Menninger dans *Man Against Himself* (1974 [1938], 239) – implique que le rapport que le suicidaire entretient à lui-même relève d'un double objectif contradictoire: il cherche à la fois à atteindre son 'moi véritable', c'est-à-dire à se défaire de tout ce qui est étranger à ce qu'il considère être son *moi* et, à s'éloigner de soi, à se défaire de son *moi* pour atteindre l'altérité. On comprend donc pourquoi dans la littérature les personnages accomplissent si souvent leur acte suicidaire

¹⁹ Notons qu'il arrive même aux études scientifiques de s'appuyer sur la littérature pour approcher le suicide. Voir Sorel / Védrette / Weber (2003) et Birraux (2012).

devant un miroir :²⁰ ils cherchent à la fois à correspondre à l'image qu'ils aperçoivent, et à s'en défaire. Étudions successivement ces deux mouvements d'élan vers soi et d'éloignement de soi et mettons-les en rapport avec ce que nous savons du Nouveau Roman.

3.2.1.1. *Aller vers soi, chercher à n'être que soi*

Le fonctionnement réflexif du suicidaire équivaut d'abord à une forme d'élan vers soi, voire de repli sur soi. S'il se soumet à la question – «to be or not to be?» – c'est d'abord pour se trouver. Son geste d'autodestruction équivaut alors paradoxalement à une recherche du *moi*, à un rejet de tout ce qui lui est étranger. Dans *Le Mauvais démiurge*, Emil Cioran écrit : «J'en ai assez d'être moi, et cependant je prie sans cesse les dieux de me rendre à moi-même.» (Cioran 1969, 170) Le suicidaire peut vouloir se tuer pour rester lui-même, (re)trouver son être propre, voir s'épanouir la meilleure version de lui-même, atteindre son authentique *moi*. Il refuse d'exister dans un manque d'être. On retrouve cette idée dans la lecture que Derrida fait de la distinction freudienne entre pulsion de vie et pulsion de mort. Marc Goldschmit explique sa pensée : «la pulsion de mort obéit [...] au principe de plaisir, elle est la tendance conservatrice de l'appareil psychique qui oriente l'être vivant vers l'état anorganique [...]. La pulsion de mort est la modalité pulsionnelle par laquelle le Moi s'affirme et se conserve.» (Goldschmit 2003, 93) Et en effet, la psychologie a pu expliquer que «[h]ormis les cas où dominent les facteurs dépressifs majeurs [...] le suicide est un geste de survie de l'image que le sujet veut garder de lui-même» (Jeammet 2012, 122). Paradoxalement, le suicide serait «la suprême affirmation du moi» (Himy 1997, 66). Il serait un singulier moyen de ne pas se laisser dépersonnaliser par une mort inattendue et prétentieuse, et de ne pas continuer à se laisser dénaturer par une vie jamais à la hauteur du '*moi véritable*'. Peut-être que se tuer permet même, comme l'écrit Julia Kristeva dans *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, des retrouvailles avec «le paradis perdu» du *moi* :

L'apaisement qui précède certains suicides traduit peut-être cette régression archaïque par laquelle l'acte d'une conscience déniée ou engourdie retourne Thanatos sur le moi et retrouve le paradis perdu d'un moi non intégré, sans autres et sans limites, fantasmes de plénitude intouchable. (Kristeva 1987, 30)

Kristeva donne aussi l'image des «noces du suicide»²¹ : la mort serait un moyen de s'atteindre. Jean Améry pense même que «nous ne pouvons accéder pleinement à nous que dans la mort librement choisie». Selon lui, dans le suicide, «tout homme s'appartient à soi seul» (Améry 1996 [1976], 152 et 109). Aussi, selon les défenseurs

²⁰ Voir Améry (1996 [1976], 77-78) : «Quand quelqu'un porte la main sur soi, cette face se cherche dans le miroir. (Souvent les gens qui se brûlent la cervelle sont retrouvés gisants dans leur sang, devant le miroir.)»

²¹ Kristeva (1987, 25). Voir aussi Leiris (1939, 141) : «le sens profond du suicide» est de «devenir à la fois *soi* et *l'autre*, mâle et femelle, sujet et objet, ce qui est tué et ce qui tue – seule possibilité de communion avec soi-même».

du droit à l'euthanasie, décider de mourir, c'est choisir de ne pas vivre diminué, c'est-à-dire à distance de sa vraie personne.²² Pour Henry de Montherlant par exemple, « [o]n se suicide par respect pour la vie, quand votre vie a cessé d'être digne de vous » (cité par Kyria 1988, 61) : n'acceptant pas de devenir aveugle, il a vu dans le suicide un moyen de rester lui-même. En quelque sorte, le désir de mort du suicidaire équivaut à la volonté d'être purement et exclusivement lui-même. Pour résumer, on pourrait reprendre les paroles d'Hamlet en ajoutant simplement une virgule : « To be or not, to be, that is the question ». On comprend donc pourquoi la littérature représente si souvent les suicidaires comme étant insomniaques, c'est-à-dire incapables de se quitter le temps du sommeil. Dans *Le Horla*, l'étrange transformation du narrateur commence par une impossibilité de dormir. C'est le cas aussi pour la narratrice de *La Cloche de détresse* de Sylvia Plath, pour Dorian Gray d'Oscar Wilde, les personnages de W. G. Sebald ou encore Courtial dans *Mort à crédit* de Céline : ils ne peuvent consentir à perdre – le temps du sommeil – la conscience de leur existence. Dans *Aurélia*, le narrateur nervalien déclare : « je me sentis pris d'une insomnie persistante ». ²³ Dans *La Mort de Chéri*, le personnage de Colette a des « yeux agrandis d'insomnie » (Colette 1983 [1926], 162) : c'est comme si ne pas dormir permettait de – et astreignait à – (se) voir davantage. Toujours sur le qui-vive, l'insomniaque est incapable de se laisser aller, de lâcher le contrôle qu'il exerce sur son propre *moi*. Selon Emmanuel Levinas, l'insomniaque est « cet être qui ne se perd, ni ne se dupe, ni ne s'oublie – qui est, si l'on doit tenter l'expression, – complètement dessaoulé. » (Levinas 1978 [1947], 111) Le suicidaire rejoint cet insomniaque qui ne peut « déchirer l'envahissant, l'inévitable et l'anonyme bruissement de l'existence » (Levinas 1978 [1947], 109) : avide de lui-même, il est incapable de se dégager de son être. Le personnage Elias dans *Schlafes Bruder (Frère Sommeil)* de Robert Schneider incarne à l'extrême l'insomnie du suicidaire : il se tue en se privant volontairement de sommeil, il tend les bras à la mort en refusant ceux de Morphée. Le suicidaire apparaît donc être celui qui cherche à quitter définitivement la vie parce qu'il ne peut s'absenter, ne serait-ce que temporairement, de lui-même, parce qu'il est inapte à s'octroyer du repos de lui-même.

Le Nouveau Roman nous semble pouvoir être perçu comme une réalisation esthétique de cette insomnie radicale propre au suicidaire. Il refuse de perdre conscience de ce qu'il est, il est absorbé par la maîtrise de soi, c'est-à-dire par un refus de s'abandonner au romanesque, au charme des histoires. Il cherche avant tout à s'assurer de sa propre présence. La formule de Ricardou est restée célèbre : « Ainsi le roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture. » (Ricardou 1967, 11) Les textes se préoccupent avant tout de ce qui fait leur propre réalité et se constituent de la relation qu'ils entretiennent à eux-mêmes. Alain Robbe-Grillet écrit : « [Le Nouveau Roman] n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est

²² Cf. Pabst Battin (1980, 267-285) : selon cette philosophe spécialisée en bioéthique, le suicide peut être une protection de soi et s'accorder avec l'idéal de dignité humaine.

²³ Nerval (1990 [1855], 298). Gardons à l'esprit qu'il est communément admis que Nerval s'est pendu en 1855, année de l'écriture de *Aurélia ou le rêve et la vie*.

lui-même.» (Robbe-Grillet 1963, 174) À la manière du suicidaire, le roman se tient dans un élan vers lui-même. Comme l'a montré Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir*, la littérature se constitue dans la tension vers elle-même :

Ce qui attire l'écrivain, ce qui ébranle l'artiste, ce n'est pas directement l'œuvre, c'est sa recherche, le mouvement qui y conduit, c'est l'approche de ce qui rend l'œuvre possible : l'art, la littérature et ce que dissimulent ces deux mots.²⁴

Alors, l'art ne se contente pas d'être « présence de l'homme à lui-même », mais « [i]l lui faut devenir sa propre présence. Ce qu'il veut affirmer, c'est l'art. Ce qu'il cherche, ce qu'il essaie d'accomplir, c'est l'essence de l'art. » (EL 291) Dina Dreyfus est sans ambiguïté :

Le roman contemporain est un roman du roman, ou mieux, un roman qui se réfléchit lui-même, le roman élaboré intègre dans sa sphère la réflexion sur le roman et les moyens du roman. L'élaboration fait partie du roman et est elle-même roman. (Dreyfus 1971, 76)

Dans tout le Nouveau Roman, on trouve en effet le refus d'incarner autre chose que soi-même, de n'être qu'un relais vers une autre réalité. Alors que par définition tout langage est un ensemble de signes conduisant à une réalité lui étant extérieure, les textes veulent, allant à l'encontre de toute logique linguistique, être pris en considération pour eux-mêmes, et non pas pour les messages qu'ils transportent, pour la réalité qu'ils disent. Ils refusent autant que possible de relever de la communication établissant un lien entre deux personnes, l'auteur et le lecteur, pour être une réalité à part entière. On pourrait dire qu'ils cherchent à être écriture nue, langue à l'état pur. Ainsi, ils rejoignent cette forme de solipsisme, de recherche d'une coïncidence avec soi-même que nous avons découverte chez le suicidaire. N'a-t-on d'ailleurs pas reproché au Nouveau Roman de se désintéresser du monde qui l'entoure ? Prenons *L'Innommable* de Beckett. Lorsque la voix dit « Je me demande quelquefois si les deux rétines ne se font pas face. » (I 19), on voit bien que le roman devient deux miroirs se faisant face, qu'il est concentré dans l'infinie observation de lui-même, et que, comme le dit Jean Ricardou, il n'est plus « un miroir qu'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même. Il n'est plus représentation ; il est auto-représentation. » (Ricardou 1971, 262) Aussi le rêve du mimétisme cratylien prend-il de l'ampleur, les mots cherchant à être à l'image de la réalité qu'ils expriment. La manière dont les auteurs – Claude Simon par exemple – décrivent des sonorités et des graphies le montre. Les mots doivent pouvoir exister dans leur pure matérialité. Or, cette remise en cause de l'arbitraire du signe de Saussure engendre aussi un éloignement des mots et des choses. Comme l'explique Ralph Sarkonak à propos de l'écriture simonienne, le lien qui les unit est fragilisé :

[...] tout se passe comme si à chaque moment ce lien [entre les mots et les choses] risquait de se rompre et, ce faisant, d'envoyer de leur côté respectif de la barrière mystérieuse ces enti-

²⁴ Blanchot (1959 [1986], 270-271). Cf. Collin (1986 [1971], 58) : « La littérature est le langage qui se dit langage. »

tés si irrémédiablement opposées que sont les mots et les choses. Dès lors, c'est l'inadéquation du langage référentiel qui passe à l'avant de la scène. (Sarkonak 1986, 27)

Or, cette « faillite des capacités expressives du langage [qui] mène à un repliement du texte sur lui-même » (Sarkonak 1986, 20) est, selon nous, absolument comparable à la posture de repli du suicidaire. Tout comme le suicidaire veut être pleinement lui-même, les textes refusent de se travestir en étant signes ou symboles, les mots cherchent à gagner leur indépendance, et ce pour mieux mettre en avant leurs 'interdépendances internes'. D'une certaine façon, ils cherchent à atteindre leur 'nudité textuelle' pour dévoiler leur nature langagière.²⁵ Et là aussi, ils rejoignent le suicidaire. Selon Michel Braud, la mort volontaire est en effet, « dans la conscience collective, ce que l'homme ne peut envisager en trichant avec lui-même, ce qu'il ne peut approcher que dans sa nudité. » (Braud 1992, 11) La littérature a d'ailleurs très souvent représenté les suicidaires sans vêtements. Citons Narcisse bien sûr, mais aussi, par exemple, *La Route des Flandres* de Claude Simon: le narrateur y raconte comment, dans le mythe familial, son ancêtre « s'était d'abord dépouillé de ses vêtements avant de se tirer cette balle dans la tête » (Simon 1982 [1960], 98). Aussi, lors de son suicide, Mademoiselle Else de Schnitzler cherche exemplairement à entrer en communion avec elle-même par le biais de sa nudité :

Ah, que c'est agréable de déambuler, toute nue, dans la chambre. Suis-je vraiment belle comme dans cette glace ? Approchez un peu, belle demoiselle. Je veux embrasser vos lèvres rouge sang. Je veux presser mes seins contre vos seins. Dommage, ce verre entre nous, ce verre glacial... Nous serions si bien accordées. Pas vrai ? (Schnitzler 1993 [1925], 71)

Le Nouveau Roman nous semble rejoindre cette figure du suicidaire cherchant à embrasser son propre reflet, c'est-à-dire à adhérer le plus possible à ce qui fait sa quintessence. Il 'textualise' ce désir paradoxal de se découvrir dans le miroir, de n'être rien d'autre que lui-même, d'exister dans sa nudité la plus vraie.

3.2.1.2. *Aller vers l'ailleurs pour devenir autre*

Mais l'excessive réflexivité du suicidaire renferme aussi une autre réalité: la volonté de se rejoindre est doublée du désir de s'écarter de soi-même pour atteindre tout ce que le *moi* n'est pas, c'est-à-dire l'altérité. Vouloir se supprimer, c'est aussi vouloir se mettre au plus loin de soi. Alors, questionner – cet attribut du suicide – ne revient pas seulement à chercher une confirmation de ce qui est, mais aussi à envisager que quelque chose d'autre puisse être. C'est considérer que ce qui est a peut-être sa demeure dans ce qui n'est pas, dans la partie absente à la question, dans l'altérité. Le questionnement devient un appel à outrepasser, à sortir de sa propre identité. Et c'est bien ce que traversent, et le suicidaire, et le Nouveau Roman. Dès lors, le miroir peut ne plus créer un lien unissant le *moi* à lui-même, mais, comme nous le verrons,

²⁵ Voir Calle-Gruber (2014, 88): « La nudité voue le récit à l'incomparable: les choses ne renvoient plus à d'autres choses mais à rien d'autre qu'elles-mêmes: elles ne peuvent que laisser dans l'adoration. »

mettre en lumière un décalage, une fissure prenant forme au cœur du *moi*. Il n'est plus un moyen de se trouver, mais de se perdre. En effet, dans nombre de récits, comme *Le Sous-sol* de Dostoïevski (1969 [1864], 234), *La Fin de Chéri* de Colette (1983 [1926], 171) ou *Les Âmes grises* de Philippe Claudel (2003, 210-211), se voir dans le miroir est éprouvé par les personnages suicidaires comme une agression : ils se sentent poursuivis par leur propre image et cherchent à s'en débarrasser. De la même manière, dans le Nouveau Roman, au lieu de donner au texte un accès à lui-même, le principe du miroir se réfléchissant peut représenter une ouverture à l'altérité : il permet au texte de s'éloigner de sa nature de texte.

Cette recherche de l'en-deçà et de l'au-delà de soi-même peut prendre une forme très concrète. Commençons par le suicidaire. Celui-ci, bien souvent, ne veut pas seulement atteindre un ailleurs indéfini, mais devenir quelqu'un d'autre, adopter une autre identité. Dans *Korrektur*, le suicidé Roithamer a réellement recherché sa propre transformation en un autre être : « il avait pour ainsi dire renoncé à tout ce qu'il avait été, pour atteindre tout ce qu'il n'avait pas été auparavant et qu'il était finalement devenu par de surhumains efforts » (Bernhard 1988 [1975], 39, traduit par nos soins). Dans *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, non seulement Dorian Gray dont la mort peut être interprétée comme une forme de suicide déclare « Ah ! si je pouvais [...] changer pour une autre [personne] ! » (Wilde 1983 [1890], 176), mais son amante Sibyl Vane, qui se suicide, était actrice. Tout comme le personnage Clara Militch de Tourgueniev (qui porte d'ailleurs un nom d'emprunt et a donc cherché à adopter une autre identité), elle se tue au théâtre, dans ce lieu qui lui permettait d'être d'autres femmes. Dans le poème en prose *La Corde* de Baudelaire, l'enfant, qui est sans cesse déguisé pour poser devant le peintre, se pend au moment où le peintre menace de le renvoyer : est-ce l'obligation de redevenir entièrement et uniquement sa propre personne qui lui a semblé insoutenable ? Se suicide-t-il pour ne pas devoir renoncer à tous les autres possibles lui-même qu'il avait l'habitude de côtoyer ? Aussi, la façon dont Romain Gary a été agité par la tentation d'être un autre – « J'étais las de n'être que moi-même », écrit-il dans *Vie et mort d'Émile Ajar* (Gary 1981, 28) – éclaire-t-elle certainement son geste fatal.

Or, à la manière du suicidaire, le Nouveau Roman ne rêve-t-il pas sans cesse de ne plus être roman ? Alors même qu'il se concentre sur l'aventure de l'écriture, ne cherche-t-il pas aussi à échapper à l'écriture ? D'après Bernard Alazet, « l'écriture de Marguerite Duras se tient obstinément dans ce territoire qu'elle menace toujours de quitter » (Alazet 2002, 95). Mais quels sont ces 'autres' que visent concrètement les écritures ? C'est d'abord du français commun, du français considéré comme correct dont les écritures tentent de s'affranchir. Au sujet de l'écriture durassienne, Danielle Bajomée déclare : « Partout, les écrits désignent le désir d'échapper à la banalité du langage courant, d'inventer un autre langage, ils révèlent l'indigence de celui que nous partageons, son inaptitude à dire l'inouï » (Bajomée 1989, 173). Pensons par exemple à la langue « guérrillère » de Monique Wittig ou à l'« exhumation » des richesses insoupçonnées du français qu'offrent les textes de Claude Simon. Ensuite, c'est d'autres

genres littéraires que les romans tentent d'atteindre tout en restant roman : le policier pour Robbe-Grillet, les tropismes pour Sarraute. Et, l'en-dehors de la littérature – le cinéma, la peinture, la photographie – n'a de cesse d'être convoité. Les textes existent dans une forme d'arrachement vers d'autres arts. Aussi la nature même de texte est-elle en partie rejetée. L'écriture courtise l'oralité, la parole vivante. Le texte beckettien est par exemple immanquablement du côté de la voix, et d'une certaine façon de la radio. Et finalement, c'est même de l'idée de langage que les textes tentent de s'éloigner. Beckett se tourne vers l'onomatopée, Claude Simon vers le souffle. Ce divorce entre l'écriture littéraire et le langage – qui ne peut pourtant que s'avérer impossible – est opiniâtrement envisagé. Comme le suicidaire qui veut s'éloigner de soi, les romans s'écartent de 'l'être-roman'. Dans son ouvrage portant sur Roland Barthes, Claude Coste esquisse la même comparaison, tout en émettant des doutes quant à la réussite de ce projet :

La tentation d'échapper au langage joue comme un idéal semblable à celui du suicide. Mais on n'échappe pas vraiment et jamais pour longtemps au langage. Tant mieux, d'une certaine manière ; constituant et instrument de la conscience, la parole ramène le monde et le salut. (Coste 1998, 122)

Mais peut-être le Nouveau Roman va-t-il encore plus loin. Peut-être n'est-ce pas seulement du langage qu'il cherche à s'éloigner. Dans *La Pensée du dehors*, Michel Foucault évoque en effet un éloignement de soi plus global, un « écart », une « dispersion » :

La littérature, ce n'est pas le langage se rapprochant de soi jusqu'au point de sa brûlante manifestation, c'est le langage se mettant au plus loin de lui-même ; et si, en cette mise « hors de soi », il dévoile son être propre, cette clarté soudaine révèle un écart plutôt qu'un repli, une dispersion plutôt qu'un retour des signes sur eux-mêmes. Le « sujet » de la littérature (ce qui parle en elle et ce dont elle parle), ce ne serait pas tellement le langage en sa positivité, que le vide où il trouve son espace quand il s'énonce dans la nudité du « je parle ». (Foucault 1986 [1966], 12-13)

Pour aborder cette étape supplémentaire, revenons d'abord un instant sur le suicidaire. En voulant se donner la mort, il cherche à s'extirper de lui-même. Il devient ainsi un 'être-pour-la-mort'. De son vivant, il existe déjà dans cet 'autre' qu'est le cadavre à venir. Il fait de sa vie ce retard qu'il a sur lui-même. Voulant correspondre à ce qu'il n'est pas et qu'il ne peut à proprement parler *être*, il n'entre plus en coïncidence avec lui-même. Il est fondamentalement un être de désaccord. On comprend donc pourquoi le personnage suicidaire est si souvent décrit non pas comme ce qu'il est, mais comme ce qu'il projette d'être, comme étant déjà mort. À propos du suicide d'Emma Bovary, Flaubert écrit : « ses yeux, en roulant, pâlissaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte [...] ». (Flaubert 1990 [1857], 383) Alors qu'elle se trouve 'devant' la mort, elle donne l'impression d'être déjà 'après' la mort : une réelle coïncidence avec son état de mourante est impossible. Aussi, pour la décrire, faut-il avoir recours à une comparaison, c'est-à-dire faire un pas de côté :

l'atteindre directement est impossible. Mais ce qui est particulièrement frappant, c'est que même lorsque le suicide est réalisé, le suicidaire n'atteint pas l'état stable de 'mort'. Il reste celui qui n'aurait pas dû mourir. Théoriquement, sa mort naturelle est encore devant lui. Il est comme en avance sur cette mort, alors même qu'il ne pourra plus l'atteindre. Ne vieillissant plus, il reste immobilisé dans cet âge qu'il n'aura pourtant jamais plus. En bref, le suicidaire s'inscrit par essence simultanément dans le déjà-plus et le pas-encore. D'ailleurs, dans beaucoup de récits, il ne se reconnaît que difficilement lorsqu'il aperçoit son reflet dans un miroir. C'est le cas de Pierre dans *La Mort difficile* de René Crevel :

Alors, il pense à ces glaces où se voyant sans l'avoir voulu il se regarde, ne se reconnaît pas et cependant ne peut ignorer que le jeune homme qu'il contemple a nom Pierre Dumont. (Crevel 1974 [1926], 109-110)

Aussi la narratrice de *La Cloche de détresse* (1963) de Sylvia Plath croit qu'on lui tend non pas un miroir, mais un tableau lorsqu'elle se réveille à l'hôpital après sa tentative de suicide (Plath 1972 [1963], 191). Et, dans une scène qui intervient peu avant son suicide, Anna Karénine est sidérée en se voyant dans le miroir :

Elle s'approcha d'une glace pour se convaincre qu'elle s'était bien coiffée sans en avoir eu conscience, et recula en apercevant un visage boursoufflé et des yeux étrangement brillants qui la considéraient avec épouvante. « Qui est-ce ? se demanda-t-elle... Mais c'est moi », comprit-elle soudain. (Tolstoï 1972 [1877], 795)

D'une certaine façon, ces personnages vivent la dépersonnalisation que décrit Camus comme une facette de l'absurde :

De même l'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, le frère familier et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies, c'est encore l'absurde. (Camus 1942, 31)

À propos de Peter Kien, le personnage principal du roman *Die Blendung (Auto-da-fé)* qui finit par se brûler vif dans sa bibliothèque, Elias Canetti écrit même : « Tout ce qui concernait Peter personnellement, lui était étranger. » (Canetti 1981 [1935], 370, traduit par nos soins) Le suicidaire est donc fondamentalement défaut d'accord avec lui-même, discordance entre ce qu'il veut être, ce qu'il croit être, ce qu'il s'apprête à être et ce qu'il est.

Il nous semble que ce phénomène très spécifique rejoint l'idée que Jacques Derrida se fait de la vie – qui « n'est pas un principe métaphysique ou biologique un et identique à lui-même » (Goldschmit 2003, 218) – et surtout sa conception du « graphique en général » en tant que « *restance* non présente d'une marque différentielle coupée de sa prétendue 'production' ou origine » (Derrida 1990, 32), c'est-à-dire celle de l'écriture existant dans la supplémentarité :

Il n'y a pas d'essence ni de substance de la littérature : la littérature n'est pas, elle n'existe pas, elle ne se maintient pas à *demeure* dans l'identité d'une nature ou même d'un être historique identique à lui-même. Elle ne se maintient pas à demeure si du moins « demeure »

désigne la stabilité essentielle d'un lieu; elle demeure seulement *là où* et *si* «être à demeure» dans quelque «mise en demeure» signifie autre chose. (Derrida 1996, 22)

Marc Goldschmit explicite comment cette conception de la vie et ce fonctionnement de la littérature se ressemblent au point de se rejoindre:

La vie est texte, c'est-à-dire délai et non-immédiateté, elle se répète en se différenciant de soi et n'est ni une ni identique à elle-même; elle est traces, et non pas présence pleine, autrement dit elle est l'apparition disparaissante des êtres. (Goldschmit 2003, 220)

D'une certaine façon, Françoise Collin identifie cette même idée dans le travail de Blanchot:

Si le sujet n'est pas un, s'il n'est pas unifiant, s'il est le «ne pas», c'est qu'il est langage, c'est-à-dire non-appartenance de soi à soi. (Collin 1986 [1971], 89)

Permettons-nous un pas de côté. Tout comme nous aimerions attribuer ce que Derrida dit de la vie en général à la condition du suicidaire en particulier dans la mesure où, éprouvant et recherchant expressément cette «non-appartenance de soi à soi», celle-ci lui devient consubstantielle, nous aimerions voir dans cette absence de «stabilité essentielle» une spécificité du Nouveau Roman. Les textes ne se font pas mécaniquement l'écho de la nature différentielle du langage, mais l'approfondissent délibérément, cherchent sciemment à atteindre la possibilité d'être toujours 'à côté', veulent exister le plus possible en différé de ce qu'ils sont. Ils ne se contentent pas de la qualité de «traces» de tout langage, mais mettent en place diverses stratégies narratives pour réussir à être toujours déjà un autre texte, à habiter l'écart. Jean Ricardou nous dit en effet que c'est «entre les lignes, désormais, que la lecture est en mesure de lire» (Ricardou 1971, 156). Par exemple, l'utilisation de formulations incertaines, les stratégies d'évitement du mot exact, mais aussi la mise en avant de l'insatisfaction face aux mots choisis permettent aux auteurs de signifier que le véritable texte se situe dans d'autres mots non présents, dans un en-dehors du texte, dans un ailleurs peut-être non langagier. Prenons *Molloy* de Beckett:

La colère me poussait quelquefois à de légers écarts de langage. Je ne pouvais les regretter. Il me semblait que tout le langage était un écart de langage. Je les confessais naturellement. Il fallait bien que je me noircisse un peu. (Beckett 1994 [1951], 158)

À l'image de ce personnage, les romans beckettien apparaissent issus d'un retard, constitués d'une discordance. Bruno Clément explique:

L'Innommable, sorte de «livre-figure», est en effet le livre de l'écart par excellence; son titre le dit explicitement, en laissant entendre que le texte qui lui correspond va s'installer entre cette impossibilité (qui est une hypothèse) et l'idéal (jamais atteint) du nommable. (Clément 1994, 187)

Et il poursuit:

Le texte qui «joue» la transparence, qui donne la sensation, souvent notée par la critique, de faire voir son élaboration, produit, secrète à chaque moment, cet «autre», cet «ailleurs»,

cette «autre chose», cette «autre fois», et, finalement, cet «autre texte» dont celui qu'on lit est condamné (c'est l'impression qu'on a fatalement) à fabriquer et déplorer l'absence. (Clément 1994, 95)

Toutes les analyses concernant l'intertextualité relèvent en quelque sorte de ce même phénomène. En devenant jeu citationnel, les textes se trouvent toujours en écho, en décalage avec eux-mêmes, dans un appel vers d'autres textes, d'autres mots. Alors, tout comme le suicidaire présente un phénomène d'ajournement, la littérature devient une pratique imitative (voir Barthes / Nadeau 1980, 13). Aussi, les jeux de reflets que les textes mettent en œuvre sont, comme chez le suicidaire, des reflets qui n'apparaissent jamais justes, mais plutôt, déformants, tels des appels vers l'ailleurs. Par conséquent, cette quête d'une identité textuelle qui n'est réellement présente que dans un ailleurs non présent peut, nous semble-t-il, être considérée comme une mise en prose du désir de séparation de soi, voire d'arrachement à soi du suicidaire.

Cette existence dans l'écart peut franchir encore une dernière étape supplémentaire. Revenons un instant aux personnages suicidaires. Souvent, le miroir auquel ils font face ne reflète pas seulement une image leur étant étrangère, mais il est fissuré, voire brisé en plusieurs morceaux. C'est par exemple le cas dans *Un Homme qui dort* (Perec 1967, 49, 89 et 134), dans *La Moustache* (Carrère 1986, 183) et dans *Caligula* (Camus 1993 [1958], 172). Cet élément très symbolique dévoile combien la réflexivité du suicide correspond aussi à un délitement, voire une dispersion : lorsque bourreau et victime se confondent de la sorte, l'identité est fissurée au point de devenir multiple, éparpillée, voire évanescence. On comprend alors pourquoi chez Dostoïevski les suicidaires sont presque toujours des déracinés : dans *Crime et châtiment* par exemple, Svidrigaïlov se suicide – en déclarant partir en Amérique – devant un soldat juif, qui est, pour Dostoïevski, un parfait symbole du *heimatlos* (Dostoïevski 1975 [1866], 537-538). Aussi, les personnages suicidaires de W. G. Sebald, par exemple Austerlitz, sont presque systématiquement aux prises avec l'exil et l'apatridie. C'est comme si le suicidaire n'était par essence plus en un lieu, mais dispersé : qui veut n'être plus personne tend à se déliter en une forme de multitude indéfinie. Maurice Blanchot explique dans *L'Écriture du désastre* : « Il n'y a pas la pulsion de mort, les poussées de mort sont arrachements à l'unité, multitudes éperdues. » (Blanchot 1980, 78) En effet, par exemple dans l'œuvre *Amras* (1964) de Thomas Bernhard, le narrateur écrit après avoir survécu au suicide collectif de sa famille :

J'étais un nombre monstrueux d'existences, un nombre monstrueux de *possibilités* d'existences dévastatrices capables de tout signifier... [...] j'ai été toutes les existences existantes en même temps, *j'ai été...* (Bernhard 1976 [1964], 61, traduit par nos soins)

Pour le narrateur d'*Aurélia* de Nerval aussi, la folie suicidaire est une rencontre avec la multitude :

[...] comme si les murs de la salle se fussent ouverts sur des perspectives infinies, il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même [...]. (Nerval 1990 [1855], 262)

En faisant le choix de l'inexistence, le suicidaire rêve d'atteindre une forme d'identité ouverte, voire illimitée. Peut-être est-il précisément celui qui ne choisit pas « l'existence dans l'étroitesse », mais « l'infinité dans l'inexistence » (Jankélévitch 1977, 116) dont parle Jankélévitch :

Seule une conscience exagérément soucieuse, placée en présence de quelqu'un, pense aux innombrables possibles que cette existence a exclus et condamnés éternellement à l'inexistence, reconstruit la toile de fond des innombrables autres dont ce quelqu'un est la négation, imagine le vide où ce quelqu'un se découpe, et qui en silhouette la forme, conçoit tous les Ailleurs et tous les Autrements auxquels ce quelqu'un a dû renoncer pour être quelqu'un, considère les limitations qui sont la rançon de toute existence concrète. (Jankélévitch 1977, 101)

Peut-être le suicidaire est-il le seul homme à refuser cette « rançon », à s'apercevoir que sa propre inexistence pourrait permettre l'avènement de l'illimitation et de l'omniprésence de son *moi*. Par exemple dans l'œuvre *Suicide*, le narrateur d'Édouard Levé dit de son ami qui s'est suicidé : « Tu es le grand présent. » (Levé 2008, 15) Par l'adjectif « grand », il laisse peut-être entendre que son suicide relève d'un rêve paradoxal d'absolu : ne pas être pour pouvoir être absolument et être omniprésent. Dans l'introduction à l'ouvrage *Le Rêve et l'existence* de Ludwig Binswanger, Michel Foucault écrit en effet : « [...] tout désir de suicide est rempli de ce monde où je ne serais plus présent ici ou là, mais présent partout, dont chaque secteur me serait transparent, et désignerait son appartenance à ma présence absolue. » (Foucault 1954, 113)

Or, c'est précisément ce rêve d'illimité, cet éclatement en mille morceaux de miroirs éparpillés que certaines configurations littéraires des années 1960 recouvrent : les reflets brisés sont riches de possibilités insoupçonnées. Par exemple, c'est en choisissant de rester dans l'ambiguïté et en n'étant jamais parfaitement définissables ou saisissables que les textes visent une forme d'éparpillement et d'absence de limites. Le Nouveau Roman est en effet connu pour être infiniment ouvert à l'interprétation : les textes sont profondément multiples, impossibles à réduire à une seule version d'eux-mêmes. Ils sont une infinité de textes possibles, ils sont peut-être même tous les textes possibles. Comme le suicidaire, ils n'apparaissent pas enracinés en un lieu, mais sont des appels à mille autres lieux possibles. D'autre part, les textes refusent de circonscrire leur périmètre d'existence. Ils vont par exemple porter en eux ce qui devrait leur être extérieur, soit : la critique formulée à leur encontre, la réception dont ils font l'objet, les brouillons et esquisses dont ils sont issus. Ils intègrent à la littérature ce qui appartient en temps normal à l'en-dehors littéraire. Le livre ne se limite donc plus au livre. Et pour finir, c'est aussi en affectionnant les contradictions au point d'aller parfois jusqu'à affirmer, comme le font les voix beckettienne, l'un et son contraire, que les textes se laissent la possibilité de tout dire, d'être des 'omni-textes'. Ainsi, suicidaire et Nouveau Roman partagent une même dispersion, qui va, nous semble-t-il, jusqu'à rejoindre un rêve d'ubiquité.

Par conséquent, le désir de s'écarter de soi – dont nous avons étudié trois degrés différents (être 'autre chose', être en soi discordance, être toutes les choses) – et le

désir de se rapprocher de soi nous semblent représenter les deux faces d'une même médaille. Et c'est précisément cette réunion de deux désirs contraires, cette réflexivité à double enjeu, cette volonté d'être à la fois radicalement soi-même et l'altérité la plus radicale, qui font la spécificité, et du suicidaire, et du Nouveau Roman. Bien entendu, comme précédemment, ces deux désirs sont voués à l'échec: le *moi* et l'altérité sont, *in fine*, des objectifs inatteignables. La mort ne permet pas au suicidaire de les atteindre. Et, toutes les ruses stylistiques ou révolutions esthétiques possibles et imaginables ne permettent pas aux textes d'embrasser l'essence absolue de la littérature ni même de se défaire de toute forme de littérature ou de langage. C'est le fait d'avoir érigé le *moi* et l'altérité en objectifs à atteindre qui fonde à la fois la singularité du suicide et la force des textes.

Nous nous sommes jusqu'ici concentrés sur le rapport que le suicidaire entretient avec lui-même. Il est temps désormais d'étudier comment il envisage le monde qui l'entoure: c'est-à-dire le réel, le temps et les autres. Chacune de ces relations s'établit sous le signe de la violence: le suicidaire est celui qui veut étendre son pouvoir, tout en mettant à mal ses capacités d'action. Contradiction que l'on retrouve dans le Nouveau Roman.

3.2.2. *Le réel entre illusion et lucidité*

Au vu de ce repli sur soi, on peut présumer que le suicidaire ne s'intéresse plus au monde qui l'entoure et s'en éloigne. Comme «l'homme qui dort» de Perec, il vivrait dans son propre monde, «dans une bienheureuse parenthèse» (Perec 1967, 77). Aussi, par exemple, Pierre Drieu La Rochelle dit à «son ami Gonzague», Jacques Rigaut: «Tu ne croyais pas à la réalité du monde. Tu croyais à mille petites choses, mais pas au monde.» (Drieu La Rochelle 2012 [1964], 252) Sur ce point, le Nouveau Roman rejoint assez manifestement le sujet suicidaire. Dans son rapport réflexif à lui-même, certainement ne s'intéresse-t-il pas ou peu au monde qui l'entoure. Il s'oppose en effet fondamentalement au réalisme historique, il ne cherche plus à informer, instruire ou convaincre, il est, comme l'a déclaré Claude Simon en reprenant la formule d'Olga Bernal, «un roman du non-savoir» (Simon 2011 [1972], 84). Mais s'en tenir à ce constat serait une erreur: tant pour le suicidaire que pour le roman, le rapport entretenu au réel est bien plus complexe qu'il n'y paraît et il est, une fois encore, constitué d'une contradiction fondamentale. Derrière l'apparent détachement vis-à-vis du réel, on trouve une forme de double empiétement.

3.2.2.1. *La fiction absolue*

Dans son projet d'autodestruction, le suicidaire refuse, semble-t-il, de prendre en considération les limites du réel et a tendance à brouiller la distinction entre réel et imaginaire. On constate par exemple que les personnages suicidaires qui lisent des livres ne sont souvent plus aptes à respecter le pacte implicite qu'implique toute

fiction. Pensons à Emma Bovary qui se prend excessivement au jeu de ses lectures et qui, au moment où elle court chercher l'arsenic à la pharmacie, est persuadée d'être une héroïne :

Elle haletait à se rompre la poitrine. Puis, dans un transport d'héroïsme qui la rendait presque joyeuse, elle descendit la côte en courant, traversa la planche aux vaches, le sentier, l'allée, les halles, et arriva devant la boutique du pharmacien. (Flaubert 1990 [1857], 371)

De manière comparable, plus son suicide approche, plus Anna Karénine s'adonne à des « lectures sans fin » (Tolstoï 1972 [1877], 712). Or, dès ses premières lectures :

Anna Arcadiévna lisait et comprenait ce qu'elle lisait, mais elle avait trop besoin de vivre par elle-même pour prendre plaisir au reflet de la vie d'autrui. L'héroïne de son roman soignait un malade : elle aurait voulu marcher à pas légers dans la chambre de ce malade ; un membre du parlement prononçait un discours : elle aurait voulu le prononcer à sa place ; Lady Mary galopait derrière sa meute, taquinait sa belle-fille, stupéfiait les gens par son audace : elle aurait voulu en faire autant. (Tolstoï 1972 [1877], 115-116)

Comme Emma, Anna veut égaler les romans lus : c'est toute sa vie qu'elle transformera en récit romanesque. Il apparaît donc que, dans la folie suicidaire, le fictionnel absorbe le réel. Dans *Aurélia* de Nerval, le narrateur déclare même : « je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai » (Nerval 1990 [1855], 276). Le principe de réalité est aussi parfaitement abandonné lorsque les personnages suicidaires se laissent aller à une forme de théâtralisation de leur vie au point de mettre en scène leur acte fatal.²⁶ Dans *Le Portrait de Dorian Gray*, à propos de l'amante de Dorian Gray, l'actrice suicidée Sibyl Vane, qui jouait d'ailleurs la Juliette de Shakespeare lors de leur première rencontre, Harry déclare :

– Non, elle ne revivra plus ! Elle a joué son dernier rôle. Mais cette mort solitaire dans le faux luxe d'une loge, regardez-la comme un simple fragment d'une étrange et lugubre tragédie jacobite, comme une scène tirée de Webster, de Ford ou de Cyril Tourneur. Cette jeune fille n'a pas réellement vécu, elle n'a pu réellement mourir. (Wilde 1983 [1890], 128-129)

L'actrice s'est assimilée aux personnages qu'elle jouait au point de n'être elle-même plus qu'une illusion : le théâtre a pris le dessus sur le monde réel. Dans *Clara Militch* d'Ivan Tourgueniev, le suicide se fait même directement sur les planches d'un théâtre :

Elle a emporté la fiole de poison au théâtre, l'a absorbée avant le premier acte et a joué bel et bien tout cet acte, jusqu'à la fin. Avec le poison en elle ! [...] Le public, qui ne soupçonne rien, l'applaudit, la rappelle... Mais dès que le rideau est tombé, elle s'est effondrée sur place, en pleine scène. (Tourgueniev 1986 [1883], 124-125)

En faisant se correspondre la fin de la pièce et la fin de sa vie, Clara Militch transforme sa vie en une illusion théâtrale. Tous ces exemples montrent combien le

²⁶ Voir Oates (1980) et Henseler (2000 [1974], 85) : « Pour protéger son identité, [le suicidaire] a amplement recours au déni de réalité et à l'idéalisation de sa propre personne comme de ce qui l'entoure ». (traduit par nos soins)

suicidaire entre « dans son rôle, pour se prendre soi-même à son jeu », ²⁷ combien il succombe à sa propre imagination au point de la substituer à la réalité. Il n'imagine pas quelque chose, mais transforme tout le réel en fruit de sa propre imagination. Il n'augmente pas seulement le réel de ses illusions, mais crée son propre monde qui supplée la réalité. Aussi met-il en place son propre système de valeurs et invente-t-il ses propres théories : il a substitué au langage de la vie un tout autre langage répondant à sa propre grammaire. ²⁸ Al Alvarez explique comment le suicidaire remplace la logique du monde par sa logique propre :

La logique qui anime le suicide est différente. Elle équivaut à la logique implacable d'un cauchemar ou de la science-fiction où l'on est soudainement plongé dans une autre dimension : tout semble sensé et obéit à ses propres règles rigoureuses, mais apparaît en même temps aussi différent et faux. Lorsqu'un être humain décide de se suicider, il pénètre un monde clos sur lui-même, inaccessible et pourtant parfaitement convaincant, un monde dans lequel chaque détail est pertinent, dans lequel chaque événement le conforte dans sa décision [...]. (Alvarez 1999, 146, traduit par nos soins)

En effet, par exemple le narrateur du *Sous-sol* de Dostoïevski revendique de suivre une cohérence, un raisonnement qui lui est propre : « J'ai des explications pour tous les cas. » (Dostoïevski 1969 [1864], 183) Or, ce monde à part, les suicidaires ne l'inscrivent pas dans le monde réel, mais le substituent à la réalité : le monde entier devient *leur* 'parenthèse'. À eux seuls, ils tentent de devenir un monde indépendant et le seul monde qui soit. Dans l'introduction à l'ouvrage *Le Rêve et l'existence* de Ludwig Binswanger, Michel Foucault expose cette idée :

[...] le suicide se présente comme l'absolu des conduites imaginaires : tout désir de suicide est rempli de ce monde où je ne serais plus présent ici ou là, mais présent partout, dont chaque secteur me serait transparent, et désignerait son appartenance à ma présence absolue. Le suicide n'est pas une manière de supprimer le monde ou moi, ou les deux ensemble ; mais de retrouver le moment originaire où *je me fais monde*, où rien encore n'est chose dans le monde, où l'espace n'est encore que direction de l'existence, et le temps mouvement de son histoire. Se suicider, c'est la manière ultime d'imaginer ; vouloir exprimer le suicide en termes réalistes de suppression, c'est se condamner à ne pas le comprendre : seule une anthropologie de l'imagination peut fonder une psychologie et une éthique du suicide. (mise en relief ajoutée) (Foucault 1954, 113)

Le suicidaire est donc celui qui décline le monde entier à la première personne : son *moi* ne s'inscrit plus *dans* le monde, mais ses propres limites se confondent avec les limites du monde. Finalement, tout le réel procède de sa propre imagination au

²⁷ Bernanos (1926, 373-374). Voir aussi Zweig (1951 [1925], 195) : « il [Heinrich von Kleist] transforme sa mort en une dernière tragédie héroïque » (traduit par nos soins).

²⁸ Cf. Colleen (1980, 111-112) : « [...] we cannot rationally, from some neutral position beyond the affirmative or negative stance, assign value to existence and disvalue to nonexistence. We can have an affect concerning existence or nonexistence, and if we have an affirmative affect we can then construct values, but we can't communicate in valuational (and as a subset, rational) language with the would-be suicide. [...] So we have no really rational reason for preventing or treating suicides, and we shouldn't fool ourselves that we do. »

point de devenir son propre *moi*.²⁹ Ainsi, le monde n'est, certes, pas supprimé par le suicidaire, mais il est englouti par cette imagination absolue. Dans *Les Faux-Monnayeurs* par exemple, dans la description que Gide fait du suicide du petit Boris, ce n'est pas seulement son corps qui s'effondre, mais « tout » :

Le coup partit. Boris ne s'affaissa pas aussitôt. Un instant le corps se maintint, comme accroché dans l'encoignure ; puis la tête, retombée sur l'épaule, l'emporta, tout s'effondra. (Gide 1925, 494)

Aussi, dans *La Moustache*, Emmanuel Carrère écrit à propos du personnage suicidaire Marc : « ce n'était plus seulement son passé, ses souvenirs, mais Paris tout entier qui s'engloutissait dans le gouffre creusé derrière chacun de ses pas. » (Carrère 1986, 161) Son fantasme suicidaire « engloutit » le monde et ne laisse subsister que sa propre personne. Dans *Caligula*, le héros éponyme se regarde dans le miroir et déclare à Cæsonia : « Plus rien, tu vois. Plus de souvenirs, tous les visages enfuis ! Rien, plus rien. Et sais-tu ce qui reste. Approche encore. Regarde. Regardez. Regardez. [...] Caligula ». (Camus 1993 [1958], 66) L'imagination suicidaire de Caligula occupe toute la place au point d'effacer le reste du monde.

Cette approche radicale de l'imagination absolue entre en écho avec la conception de la fiction mise en œuvre par le Nouveau Roman. Les textes, de la même manière que le suicidaire, ne cherchent plus à inscrire dans la réalité des récits qui en seraient clairement séparés en assumant leur caractère fictif. Ils sortent du cadre du roman conventionnel racontant une histoire à laquelle le lecteur est invité à faire semblant de croire le temps de la lecture. Ce qu'ils proposent, c'est un tout autre monde. Leur fiction n'est plus circonscrite, mais elle envahit tout. Prenons, à titre d'exemples, les récits de Claude Simon. La distinction entre réel et imaginaire y perd radicalement sa raison d'être. Jean Dubuffet l'évoque dans une lettre adressée à Simon :

Je suis comme vous très pénétré de l'inanité de la notion de vérité, de l'inanité de la distinction entre le réel et l'imaginaire. Il en résulte assurément une frustration puisque cela prive la pensée de son ancrage essentiel, mais il en résulte finalement un considérable apport une fois acquis que les faits imaginaires ont aussi bon fondement que ceux qui sont qualifiés de réels. La pensée se voit alors dotée du pouvoir de sécréter elle-même à son gré valablement la réalité – sa réalité (dont il n'y a pas d'autre que la sienne). (Dubuffet 1994, 55-56)

Comme pour le suicidaire, l'« ancrage essentiel » est perdu et, comme pour le suicidaire, la réalité extérieure en tant que telle n'a plus lieu d'être. Bérénice Bonhomme explique ce phénomène de supplétion du réel en évoquant une « surenchère » de l'illusion :

Ce soubassement constant d'images finit par faire écran. Le romancier nous soumet ici, non à une suspension de l'illusion référentielle, mais à une surenchère si complexe de cette illusion qu'il finit par en noyer la fonctionnalité. Ou plutôt le visuel ainsi démultiplié par les reflets et les images ne peut servir de caution d'authenticité de ce qui est vu, mais au contraire,

²⁹ Cf. Maeterlinck (1913, 234) : « à partir de notre mort, l'aventure de l'Univers devient notre aventure ».

en mélangeant aussi inextricablement réalité supposée et fiction, c'est l'existence même d'une réalité derrière les images qui est mise en doute. (Bonhomme 2009, 10)

La construction simonienne est en effet particulièrement subtile : par exemple, le texte décrit souvent directement une photographie ou une peinture, c'est-à-dire non pas le monde, mais une représentation du monde. C'est alors comme si l'accès direct à la réalité n'était même plus possible, comme si le monde en lui-même disparaissait toujours déjà derrière une fiction. Le statut de ce qui est censé servir de réalité-sole est totalement incertain. Par ailleurs, Simon dit ne pas inventer la vie de personnages considérés comme 'faux', mais révoque comme fausses les personnes qu'il décrit lui-même, et ce alors même qu'il s'agit forcément de personnages auxquels il a lui-même donné une réalité de papier. La fiction elle-même est donc dénoncée comme fictionnelle. Alors, la seule chose qui reste est bien la fiction : tout réel est englouti par l'imagination, relégué au rang d'irréalité.

Ce fonctionnement fictionnel des textes rejoint donc celui du suicidaire qui, comme Chatterton, veut arrêter la comédie de la vie pour finalement en « commenc[er] une autre avec [lui]-même » (Vigny 2001 [1835], 100). Mais surtout, en empêchant toute distinction entre réel et imaginaire et en créant cette forme d'imagination absolue où les limites du monde se confondent avec les limites du texte, l'écriture des années 1960 finit par avoir le même impact sur la réalité que le suicidaire : elle l'écarte. Maurice Blanchot explique en effet :

L'imaginaire n'est pas une étrange région située par-delà le monde, il est le monde même, mais le monde comme ensemble, comme tout. C'est pourquoi, il n'est pas dans le monde, car il est le monde, saisi et réalisé dans son ensemble par la négation globale de toutes les réalités particulières qui s'y trouvent, par leur mise hors de jeu, leur absence, par la réalisation de cette absence elle-même, avec laquelle commence la création littéraire, qui se donne l'illusion, lorsqu'elle revient sur chaque chose et sur chaque être, de les créer, parce que maintenant elle les voit et les nomme à partir du tout, à partir de l'absence de tout, c'est-à-dire de rien. (Blanchot 1949 [1948], 319-320)

Le Nouveau Roman s'écrit avec la conscience que dire une chose c'est aussi la remplacer par des mots, et ainsi, la supprimer en tant que telle. Il n'est plus là pour dire le réel, mais pour être le seul réel valable. Il ne laisse subsister aucune réalité extralittéraire :

Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être.³⁰

Georges Poulet explique aussi dans *La Distance intérieure* que l'invention fictionnelle est d'abord une « abolition » du réel :

³⁰ Blanchot (1949 [1948], 325). Voir aussi Collin (1986 [1971], 78) : « Car le langage est non seulement ce qui lie, mais ce qui délie. Il n'est pas le langage de l'Être, ou du Néant, mais il est le n'être pas de l'être, et l'être du n'être pas. »

Dès lors un retournement dramatique se produit, dont les conséquences vont faire vaciller le Cosmos tout entier. Car je ne puis affirmer l'existence de ce qui n'existe pas qu'en retirant l'existence à tout ce qui existe. Pour faire exister mon rêve, j'abolis le monde. (Poulet 1952, 337)

Il précise dans *La Conscience critique* :

Ainsi la destruction de l'être par le langage ne se limite pas à l'être de la personne qui parle, elle s'étend partout, elle frappe tout ce dont il est parlé, elle affecte tout ce qui est transposé en pensée et en mots. De proche en proche, l'univers entier se trouve assujéti à ce singulier phénomène d'anéantissement, qui fait ici de la parole, à l'inverse du Logos chrétien, une puissance essentiellement contre-créatrice. (Poulet 1971, 222)

Le roman n'ignore pas qu'en disant le monde, il le remplace et le supprime. Il sait que dire c'est aussi faire disparaître, et ne va pas à l'encontre de l'idée de Derrida selon laquelle toute écriture implique l'absence du référent : il a conscience d'être « une machine à faire du vide ». ³¹ La fiction absolue se fait donc au détriment du monde qui n'existe plus en tant qu'entité distincte. C'est ainsi que le rapport entretenu par le roman au réel s'avère digne de l'« anthropologie de l'imagination » du suicide (Foucault 1954, 113) : tout comme le suicidaire a fait de son *moi* le monde au point que ce premier se substitue au second, le Nouveau Roman ne limite plus la place de la fiction au point de la suppléer au monde 'extra-littéraire'.

3.2.2.2. *L'absence de fiction*

Mais la contradiction du suicide nous pousse à envisager également un phénomène inverse. La volonté du suicidaire de s'attacher à la plus grande des lucidités est l'autre face de cette même médaille. La littérature met effectivement en scène bon nombre de personnages suicidaires qui se privent des illusions permettant en temps normal de faire oublier les aspects difficiles de la vie et qui, par ailleurs, ont à cœur de connaître la vérité la plus crue, voire la plus cruelle. Une figure mythologique illustre parfaitement ce paradoxe de l'illusion absolue basculant dans une lucidité inflexible : c'est Ajax. Jean Starobinski explique à son propos :

Dans le personnage d'Ajax, Sophocle fait intervenir successivement, au cours d'un seul jour mortel, les deux états contrastés de l'égaré absolu et de l'extrême lucidité, de la contrainte subie et de la libre décision de mourir. (Starobinski 1974, 19)

Ce qui amène Ajax à accomplir son suicide – qui intervient d'ailleurs le matin, c'est-à-dire au grand jour – c'est sa lucidité, son refus d'atténuer l'impitoyable réalité par des pensées rassurantes. En temps normal, l'être humain n'a-t-il pas besoin d'interpréter le réel en lui apposant une explication, une histoire, voire en lui appliquant une idéologie ? Aussi, n'attribue-t-il pas couramment un sens potentiellement faux au réel, c'est-à-dire un récit permettant de l'adoucir, au lieu d'essayer de découvrir

³¹ Poulet (1971, 227) : « La création romanesque, chez Maurice Blanchot, est donc la création du rien. Son roman est une cloche pneumatique, une machine à faire du vide. »

son sens véritable potentiellement très angoissant ? Ne va-t-il pas souvent jusqu'à se laisser aller à des illusions (en faisant mine de ne pas voir les démentis que le réel lui présente de toute part) dans le but de se donner de l'espoir ? C'est le cas dans *Jakob der Lügner (Jakob le menteur)* de Jurek Becker : Jakob raconte un tissu de mensonges au sujet de l'avancée de l'armée russe venant libérer le ghetto et ces arrangements avec la vérité permettent la diminution du nombre de suicides (Becker 2000 [1969], 200). En effet, le suicidaire, pour sa part, peut refuser d'avoir une prise sur le monde en lui adjoignant diverses interprétations et, bien au contraire, vouloir adhérer au réel au point de s'en laisser étouffer. Il peut tourner le dos à cette dose d'illusions pourtant indispensable à la vie, c'est-à-dire indispensable pour endurer le 'scandale' du réel. C'est alors précisément cette lucidité radicale qui le met en danger. Dans *Soleil noir* de Julia Kristeva, « être déprimé » revient à refuser tout embellissement, tout arrangement avec ce qui serait la froide absurdité du monde :

Absente du sens des autres, étrangère, accidentelle au bonheur naïf, je tiens de ma déprime une lucidité suprême, métaphysique. Aux frontières de la vie et de la mort, j'ai parfois le sentiment orgueilleux d'être le témoin du non-sens de l'Être, de révéler l'absurdité des liens et des êtres. (Kristeva 1987, 14)

D'une manière similaire, Jean Améry pense que la mort volontaire « offre la minute de vérité » dans la mesure où elle « retire tous les mensonges de la vie » (Améry 1996 [1976], 152). Dans *Les Démons* de Dostoïevski, Kirillov déclare : « j'ai le devoir de croire que je ne crois pas ». Par son suicide, qui est même censé prouver que « les lois mêmes de la planète sont mensonge et vaudeville du diable » (Dostoïevski 2011 [1872], 793 et 792), il croit atteindre une parfaite lucidité. Chez d'autres suicidaires, celle-ci peut aussi prendre la forme d'une excessive présence d'esprit. Avant sa tentative de suicide de 1845, Baudelaire écrit une lettre à Narcisse Ancelet :

Au moment où j'écris ces lignes, je suis tellement bien doué de lucidité, que je rédige encore quelques notes pour M. Théodore de Banville, et que j'ai toute la force nécessaire pour m'occuper de mes manuscrits. (Baudelaire 2000 [1845], 56)

Dans *Liquidation* d'Imre Kertész, le personnage Bé évoque le même état d'esprit dans sa lettre d'adieu :

Je suis peut-être sous l'effet de la morphine en écrivant ces lignes. Mais je suis conscient. Je n'ai jamais été aussi lucide. Je jette de la lumière, je suis mon propre flambeau.³²

Par conséquent, il semblerait que si, comme nous l'avons vu précédemment, le suicidaire se laisse berner par une perception biaisée et fictionnelle, simultanément, il vise ou croit atteindre un état d'acuité qui lui permet de se départir de toute illusion. Alors, s'il peut sombrer excessivement dans ses lectures sans réussir à établir la distance nécessaire, l'inverse est également vrai : il peut aussi refuser toute fiction et se trouver, comme Septimus dans *Mrs Dalloway*, incapable de lire (Woolf 1993 [1925],

³² Kertész (2004 [2003], 76). Voir aussi *Splendeurs et misères des courtisanes*, Balzac (2006 [1838-1847]), 487 : « La fièvre du suicide communiquait à Lucien une grande lucidité d'idées et cette activité de main que connaissent les auteurs en proie à la fièvre de la composition. »

108). Cette inaptitude à s'abstraire dans un monde imaginaire peut s'accompagner de l'incapacité de faire de sa propre vie une histoire. Le neuropsychiatre Boris Cyrulnik explique au sujet du suicidaire :

La mémoire est conservée, mais le récit autobiographique n'est plus possible puisque le blessé ne peut plus, intentionnellement, aller chercher dans son passé ou dans son imaginaire de quoi agencer une histoire. (Cyrulnik 2013, 151)

Simultanément, on pourrait aussi envisager que le suicidaire est incapable, pour construire ce récit de vie, non pas de retrouver des événements du passé, mais de camoufler ceux qui l'ont meurtri, de mettre en œuvre une indispensable capacité d'oubli. Sa mémoire ne serait alors pas simplement « conservée », mais néfaste, car hypertrophiée. D'autre part, Mathias Bormuth montre, en s'appuyant sur la pensée de Friedrich Nietzsche, que le suicidaire est incapable de réguler les impressions qui le submergent en les désactualisant grâce à un système de normes fixe, à une *Weltanschauung* (Bormuth 2008, 121-128). Alors, s'il refuse non seulement l'aveuglement et cherche à arrêter « la comédie » (Crevel 1974 [1926], 229), c'est-à-dire à déconstruire la fausseté du monde, il serait aussi celui qui, au lieu de 'dompter', voire de 'mater' le réel, c'est-à-dire de l'arranger à son avantage, choisit de se laisser noyer par sa violence. Il est alors non seulement sa propre victime, mais la victime du réel qu'il s'avère impuissant à juguler. En quelque sorte, il ne se tue pas, mais laisse le réel le tuer.

En quoi cette caractéristique traduit-elle la spécificité de la littérature des années 1960 ? Au sujet du roman, Marthe Robert explique que le mensonge est « sa loi, cela même qui le constitue et qu'en fin de compte il n'a pas lieu de trahir puisqu'il en tire sa positivité » (Robert 1972, 35). Or, cherchant, à la manière du suicidaire, à se défaire autant que possible de ce qui lui est vital, le Nouveau Roman est habité – conjointement à sa volonté, analysée plus haut, de radicaliser la place de la fiction – par un refus de fiction, c'est-à-dire par un renoncement à son 'droit de berner', à sa capacité à 'croire et faire croire'. Certains textes s'acharnent en effet à démanteler eux-mêmes les histoires fictionnelles qu'ils contiennent. Comme le suicidaire, ils revendiquent un refus d'être dupes et se placent du côté d'un réel nu, c'est-à-dire du vrai. Le moindre caractère mensonger qu'ils contiennent, ils ne cherchent plus à le dissimuler, mais l'exhibent pour mieux s'en départir. Michel Butor a écrit dans ses *Essais sur le roman* : « L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l'imaginaire trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé. » (Butor 1964 [1960], 11) Revenons aux œuvres de Simon : elles cherchent inlassablement à se tenir au plus près des mouvements de la mémoire et des moindres perceptions qu'une conscience peut avoir du monde qui l'entoure. Elles ne négligent aucun détail, au risque de se faire submerger par le monde qu'elles décrivent. Elles peuvent donner l'impression d'être incapables de maîtriser ce flot de souvenirs, et ce parce qu'elles refusent de l'agencer dans une 'belle histoire' comme l'ont fait les romanciers dits réalistes. En évitant « tout ancrage référentiel » (Sarkonak 1986, 74) qui serait artificiel, elles mettent en œuvre ce que nous aimerions appeler une forme d'hyperréalisme. Par la grande précision des descriptions, on trouve en effet

chez Simon ce que Mireille Calle-Gruber appelle « une profonde exigence de vérité » (Calle-Gruber 2011, 126). Or, ce goût pour la vérité nue va de pair avec l'abandon de toute forme de pouvoir de signifier, tel un quelconque ton affirmatif et péremptoire. Demeurant toujours profondément modeste, le Nouveau Roman s'interdit d'ériger les faits avec autorité et tente même de passer outre la nomination. Il ne se place plus du côté de l'explication ou de l'idéologie, ne cherche plus à attribuer un sens pour faire taire l'absurde, résiste au pouvoir de séduction de la toute-puissance du dire, en bref, explore une forme d'impuissance. Et c'est bien en cela que le Nouveau Roman trouve un écho dans l'attitude du suicidaire qui prend le parti de réduire la maîtrise qu'il a sur le réel, qui laisse le monde extérieur prendre le dessus et qui veut, comme le déclare Donissan dans *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, « [se] rendre [s]oi-même inoffensif... » (Bernanos 2008 [1926], 323).

Ainsi, ce qui rapproche le Nouveau Roman du suicide est, une fois encore, une profonde ambivalence : la recherche d'une fiction absolue et, simultanément, la volonté de se défaire de l'envoûtement de toute illusion. Le subtil équilibre entre illusion et lucidité – nécessaire à un esprit sain et central dans le roman traditionnel – est rompu : le maintien d'une dose raisonnable de chaque élément est rejeté au profit de la radicalité d'une double ambition contradictoire. Mais, une fois encore, l'impossibilité de mener à terme ces deux objectifs est le lot, et du roman, et du suicidaire, dans la mesure où, pour le dire brièvement, le réel ne peut se passer d'imagination et l'imagination ne peut se défaire de tout réel. L'équilibre entre les deux forces que sont le factuel et le fictionnel ne peut être entièrement détruit, ni par le roman ni par le suicidaire. C'est donc bien dans la vaine, mais pas moins obstinée exploration de ces deux extrêmes – d'un réel sans fiction et d'une fiction sans réel – que se tient la spécificité, et du suicidaire, et du Nouveau Roman, et surtout aussi, leur point commun.

3.2.3. *Le temps ou le (dés)équilibre entre passé, présent et futur*

Venons-en à une troisième caractéristique du suicide : la volonté du suicidaire d'en finir avec sa vie est avant tout aussi un phénomène temporel. Rappelons en effet qu'il ne choisit pas de mourir (tout un chacun est destiné à mourir), mais seulement l'heure de sa mort.³³ Ce sur quoi il cherche à agir, c'est le temps qui lui est imparti. Cette volonté de maîtriser le temps se traduit par une tentative de redéfinition du partage du temps en passé, présent et futur. Le roman des années 1960 nous semble procéder à une même expérimentation d'une temporalité différente.

3.2.3.1. *S'élancer au-delà du « maintenant »*

Au premier abord, le suicidaire apparaît comme celui qui, excédé par son présent, existe entièrement dans ce mouvement *vers* sa propre terminaison. Il veut se précipiter

³³ Voir Brandt (1980, 119) : « We are choosing between death now and death some (possibly short) finite time from now. »

dans la mort dont l'heure n'a pourtant pas encore sonné. Impatient, il anticipe l'avenir et se plonge dans l'au-delà du temps présent. Le critique Jacques Bony envisage cette interprétation lorsqu'il analyse le suicide nervalien: «Le suicide est-il désespoir de cette impuissance [à faire un choix métaphysique net] ou hâte de connaître enfin la réponse?» (Bony 1990, 30) Stefan Zweig a également parlé d'impatience à propos du suicide de Heinrich von Kleist (Zweig 1951 [1925], 160). D'après Jean-Marie Rouart, la dernière lettre de Zweig contiendrait elle-même l'idée de précipitation: «Je salue tous mes amis. Puissent-ils voir l'aurore après la longue nuit. Moi, je suis trop impatient, je pars avant eux.» (Rouart 1985, 68-69) Au lieu de laisser la mort arriver à son rythme, au lieu de vivre chaque chose en son temps, le suicidaire fait disparaître un temps de transition: accéléré, le temps trébuche, et se devance lui-même. Le présent n'est plus plein, mais simple sursis d'un 'à venir'. Prenons par exemple le personnage Chéri de Colette: «Chaque jour, éveillé tôt ou tard, il commençait une journée d'attente.» (Colette 1983 [1926], 56) Tout son être n'existe plus au présent, mais comme projeté en avant de lui-même. En effet, le suicidaire se définit par le projet d'avenir qu'il a conçu.

Cette temporalité différente nous semble précisément exprimer celle que le roman d'après-guerre met en place. Blanchot a montré dans *Le Livre à venir*:

La présence de la poésie est à venir: elle vient par-delà l'avenir et ne cesse de venir quand elle est là. [...] L'œuvre est l'attente de l'œuvre. Dans cette attente seule se rassemble l'attention impersonnelle qui a pour voies et pour lieu l'espace propre du langage. *Un coup de dés* est le livre à venir. (Blanchot 1959 [1986], 326)

Selon cette interprétation, un texte littéraire ne peut, par définition, entrer en parfaite coïncidence avec le présent de ce qu'il est et de ce qu'il dit. Il existe en avant de soi, dans un différé, toujours remis à plus tard. Françoise Collin explicite cette idée: «L'œuvre n'est donc pas la récapitulation servile d'un déjà là, mais la promotion d'un devenir. Sa dimension n'est pas le passé, ontologique ou historique, mais l'avenir.» (Collin 1986 [1971], 171) Ainsi, en tant qu'elle est «l'attente de l'œuvre», l'œuvre se trouve dans la même situation que le suicidaire dont tout le présent n'est plus que quête d'un au-delà du présent, expectative de la mort à venir. Dans «La pensée du dehors», Foucault articule également un lien entre le langage et l'attente. Pour lui, le langage n'est plus vérité et maîtrise du temps:

En chacun de ses mots, le langage se dirige bien vers des contenus qui lui sont préalables; mais en son être même et pourvu qu'il se retienne au plus près de son être, il ne se déploie que dans la pureté de l'attente. L'attente, elle, n'est dirigée vers rien: car l'objet qui viendrait la combler ne pourrait que l'effacer. (Foucault 1986 [1966], 58)

L'attente de la mort du suicidaire nous semble rejoindre tout à fait les caractéristiques de cette attente du langage: elle ne peut qu'être vide, et toute forme de réalisation n'équivaudrait qu'à son effacement. On peut donc dire que la littérature des années 1960 propose une réalisation esthétique de la posture d'avidité du suicidaire.

3.2.3.2. *S'emparer du présent*

Mais la richesse du suicide tient dans sa contradiction. Si le suicidaire vit en avant de lui-même, il est simultanément aussi celui qui refuse l'existence de son propre avenir, l'avancement inéluctable du temps et l'« indétermination essentielle » (Jankélévitch 1977, 135) du moment de la mort qui caractérisent pourtant toute vie humaine. Il décide de fixer une date, une heure précise, et de faire en sorte que toute sa vie se tienne dans cet instant précis. Ce que recherche tout suicidaire derrière la mort est peut-être le présent absolu qu'elle représente. Selon Jankélévitch, « la mort-propre, elle, est un présent instantané qui n'aura pas de futur, une présence absolue, serrée et brûlante qui coïncide à la limite avec l'ipséité du moi total », elle est « présence présente », « présence présentissime » (Jankélévitch 1977, 34). Dans l'instant de la mort, le temps est « fulguration ». Dans son geste d'autodestruction, le suicidaire veut jouir de cet instant infinitésimal et insaisissable. Blanchot écrit dans *L'Espace littéraire* :

Celui qui se tue est le grand affirmateur du *présent*. Je veux me tuer dans un instant « absolu », le seul qui triomphera absolument de l'avenir, qui ne passera pas et ne sera pas dépassé. La mort, si elle survenait à l'heure choisie, serait une apothéose de l'instant ; l'instant, en elle, serait l'étincelle même des mystiques, et par là, assurément, le suicide garde le pouvoir d'une affirmation exceptionnelle, demeure un événement qu'on ne peut se contenter de dire volontaire, qui échappe à l'usure et déborde la préméditation. (*EL* 129)

En effet, dans *Les Démons* (1872) de Dostoïevski, le suicidaire Kirillov rêve de toucher du doigt le présent :

– Il est des secondes, il en vient à la fois cinq ou six, et vous sentez soudain la présence de l'éternelle harmonie, absolument atteinte. [...] Si cela dure plus de cinq secondes, l'âme n'y résistera pas et devra disparaître. En ces cinq secondes, je vis toute une vie et pour elle je donnerais toute ma vie parce que cela en vaut la peine. (Dostoïevski 2011 [1872], 759-760)

Piotr Stépanovitch Verkhovenski entendra plus tard comment, au moment de son suicide, Kirillov tente de saisir, au prix de sa vie, cet « instant absolu » :

Dans son dos des cris terribles parvenaient de la chambre :

– Tout de suite, tout de suite, tout de suite, tout de suite !...

Une dizaine de fois. Mais il courait toujours et il était déjà dans l'entrée lorsque, soudain, retentit une bruyante détonation. (Dostoïevski 2011 [1872], 799)

C'est comme si le présent, c'est-à-dire le 'là maintenant tout de suite' ne pouvait exister qu'en échange d'une disparition pour toujours et à jamais. Pensons aussi à *Mrs Dalloway* : dans ce livre que Virginia Woolf a elle-même qualifié d'« étude de la folie et du suicide » (Nordon 1993, 14), les pensées suicidaires de l'héroïne Clarissa se réalisent à travers le suicide du personnage Septimus. Or, la particularité frappante de Clarissa est d'avoir « toujours ce don d'être ; d'exister : de tout résumer à l'instant où elle passait », de savoir « plong[er] au cœur même de l'instant » pour y trouver non seulement l'essence même du présent, mais une forme d'absolue présence à elle-même (Woolf 1993 [1925], 196 et 54). On comprend donc que ce que le suicidaire recherche

peut-être derrière sa propre mort (c'est-à-dire sa propre absence) est le présent absolu qu'elle représente et l'absolue présence à soi-même qu'elle offre. Dans son étude sur Mallarmé, Georges Poulet perçoit cette spécificité du suicide :

Dès lors la multiplicité infinie des temps se ramène à l'unité, et tout s'y rétrécit en un « sé-jour » où l'on « concorde parfaitement avec soi-même » ; unité ou concordance qui s'exprime, en dépit du temps, à travers les temps, par l'identité parfaite de toutes les images alternatives de soi que la conscience découvre en tous les points passés et futurs de son existence de conscience. [...] Et par suite aussi temps passé et temps futur n'apparaissent plus que comme deux lignes identiques et convergentes, au « point de jonction » desquelles l'être se mirant en soi se perçoit existant en un moment intemporel, « lieu de la certitude parfaite. » (Poulet 1952, 331)

C'est donc comme si le suicidaire, refusant d'exister dans une incontrôlable transition vers la mort et refusant de s'abîmer dans une fuite implacable du temps, choisissait d'être directement projeté dans l'instant fatal et d'y empoigner cet inaccessible présent. Il apparaît dès lors comme celui qui tente d'arrêter le cours du temps pour saisir – mieux que quiconque – le présent, cet instant où ce qui apparaît disparaît.

On pourrait tout d'abord penser que cette notion de présent absolu va à l'encontre du travail littéraire. Jankélévitch a en effet montré que la mort s'oppose, par définition, à toute narration :

Aussi n'y a-t-il rien à raconter dans cet instant insécable, nulle extension discursive à dérouler, nulle profondeur compréhensive à inventorier. Ici l'avant et l'après coïncident en un point : la brévissime narration de l'événement simplicissime est donc aussi vite finie que commencée. Le discours est tout de suite à sec. Ici l'intervalle se réduit à rien. Pas de micro-événements dans cet infiniment petit qu'est la cessation d'être. (Jankélévitch 1977, 223)

En effet, on considère habituellement que la littérature s'inscrit fondamentalement dans la durée : elle narre des événements se déroulant dans un certain laps de temps et est elle-même, à travers la lecture, un phénomène qui dure. Or, les années 1960 repensent précisément ce principe en assignant à la littérature le désir de rimer avec présent (voir Bohrer 1994). Blanchot s'est appuyé sur l'idée de simultanéité de Levinas pour parler du langage comme « immédiateté » et ce, en précisant que « l'immédiateté est l'absolue présence, cela qui ébranle tout et renverse tout » (Blanchot 1980, 44). *L'Innommable* de Beckett exemplifie parfaitement ce phénomène. Il commence par trois « maintenant » : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. » Ainsi, le lecteur est immédiatement plongé dans un « tout de suite ». La voix donne l'impression de n'avoir jamais préalablement réfléchi à ce qu'elle dit de sorte que les choses se mettent en place au moment où elle les énonce. À sa manière, le texte de Beckett vise une forme d'arrachement du présent hors du flux du temps. Il partage avec le suicidaire une même attirance pour le « maintenant » le plus absolu et devient une force d'affirmation du présent. Mais surtout, le Nouveau Roman nous semble 'textualiser' les logiques suicidaires dans la mesure où dans ce même mouvement où il apparaît, il disparaît. Citons ces mots de Blanchot :

Ce moment de foudre jaillit de l'œuvre [de Mallarmé] comme le jaillissement de l'œuvre, sa présence totale, sa «vision simultanée». Ce moment est en même temps celui où l'œuvre, afin de donner être et existence à ce «leurre» que «la littérature existe», prononce l'exclusion de tout, mais, par-là, s'exclut elle-même, en sorte que ce moment où «toute réalité se dissout» par la force du poème est aussi celui où le poème se dissout et, instantanément fait, instantanément se défait. (*EL* 48)

Françoise Collin aussi explique que «[l']expérience littéraire, ce nomadisme, est le poème lui-même dans l'exacte mesure de son apparaître-disparaître» (Collin 1986 [1971], 77). Notons qu'on trouve ce rapprochement entre immédiateté de la littérature et mort aussi chez d'autres critiques, par exemple dans le travail de Georges Poulet:

L'être qui se tue devient pure conscience de soi, et échappe ainsi à la spirale de la durée. Passé et futur se résorbent en un moment unique, leur aboutissement et leur négation. Comme dans la philosophie de Hegel l'esprit s'affirme et atteint sa réalité positive dans une négation de la négation: négation instantanée de la négation temporelle. (Poulet 1952, 332)

Aussi Georges Poulet met-il cet acte suicidaire de l'instantanéité et de l'affirmation de soi en rapport avec la littérature et la poésie de Mallarmé en particulier:

Acte de création qui s'entoure, en avant comme en arrière, de négation et de silence. Tel un poème qui s'inscrit sur un blanc à la fois initial et final:

... le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence.

Reste donc à «se dissoudre en soi» pour authentifier le silence.

Tel est Igitur, exemple parfait du «suicide philosophique». (Poulet 1952, 333)

Derrida a également opéré un rapprochement entre le martyr et la notion de témoignage qui serait par essence un acte ancré dans le présent:

Le martyr, quand il témoigne, ne raconte pas d'histoire, il s'offre. Il témoigne de sa foi en s'offrant ou en offrant sa vie ou son corps, et cet acte de témoignage n'est pas seulement un engagement, mais sa passion ne renvoie à rien d'autre qu'à son moment présent. (Derrida 1996, 29)

Et il ajoute: «Là où je témoigne, je suis unique et irremplaçable. Et à la pointe de cette irremplaçabilité, de cette unicité, encore une fois, il y a l'instant.» (Derrida 1996, 30) Comme l'est la mort, l'acte d'inscription de l'écriture serait révélateur d'instantanéité.³⁴

Retenons donc ici que l'excessif attachement que le suicide manifeste pour le présent est transposé dans les textes du Nouveau Roman, c'est-à-dire traduit en un ensemble de phénomènes littéraires.

³⁴ Cf. Thévoz (2003, 64-87): il évoque l'importance du «hic et nunc de l'exécution» de l'œuvre d'art brut, et en particulier chez l'artiste Soutter qu'il considère mettre en œuvre une «esthétique du suicide».

3.2.3.3. Retourner en arrière

Or, à ces priorités données par le suicidaire au futur et au présent répond paradoxalement aussi une affinité particulière pour le passé. Le suicide est indéniablement aussi une forme de recul, de « régression à ce qu'il y a de pulsion infantile en chacun » (Sorel / Védric / Weber 2003, 106). Par exemple dans *L'Œuvre* d'Émile Zola, plus la folie de Claude Lantier progresse, plus son suicide approche, plus il est comparé à un enfant. Au cimetière, il sera enterré à côté de tombes d'enfants et son ami Sandoz déclare : « Ah ! mon vieux Claude, grand cœur d'enfant, tu seras bien à côté d'eux. » (Zola 1996 [1886], 486) Dans *La Mort difficile* de René Crevel, le suicidaire Pierre se sent même « redevenir enfant » (Crevel 1974 [1926], 272). Si tout un chacun peut espérer revivre occasionnellement son passé par le souvenir, le suicidaire radicalise cette tendance en refusant que celui-ci soit progressivement oublié, en lui accordant une importance surdimensionnée, en le rendant omniprésent. En effet, pour Vladimir Jankélévitch, si l'heure de la mort est fixée, « le futur lui-même est du tout fait, c'est-à-dire du passé » (Jankélévitch 1977, 148). Georges Poulet décrit aussi combien se projeter dans sa mort à venir revient à retourner dans le passé :

[...] comme si vivre par la pensée sa mort future, c'était la même chose que de revivre par la pensée toute la série des morts particulières qui, dans le passé, avaient constitué l'existence. Ainsi la conscience de s'avancer dans le futur – même dans le futur de la mort – s'avère identique à la conscience de « retomber inutilement sur soi-même dans le passé ». (Poulet 1952, 329)

En effet, dans les récits, les personnages suicidaires apparaissent très souvent envahis par leur mémoire. Dans *Amras* de Thomas Bernhard, les deux frères sont « [p]erpétuellement entraînés dans les souvenirs et dans les souvenirs des souvenirs » (Bernhard 1976 [1964], 87, traduit par nos soins). Aussi Anna Karénine fait-elle le signe de croix une seconde avant de sauter sous le train : « Ce geste familier réveilla dans son âme une foule de souvenirs d'enfance et de jeunesse » (Tolstoï 1972 [1877], 809). Par exemple dans *Le Bruit et la fureur* de Faulkner, le suicidaire Quentin est hanté par son enfance dans le Mississippi, c'est-à-dire par un passé ne pouvant être en accord avec sa situation présente, celle d'étudiant à Harvard :

Un quart d'heure encore. Et je ne serai plus. Mots paisibles entre tous. Paisibles entre tous. *Non fui. Sum. Fui. Non sum.* Une fois, j'ai entendu des cloches quelque part. Mississippi ou Massachusetts. J'étais. Je ne suis pas. Massachusetts ou Mississippi. (Faulkner 1972 [1929], 208)

L'être passé, le *fui*, est inconciliable avec l'être présent, le *sum*. Or, avec la mort, l'être présent disparaissant, le passé prend le dessus, le *fui* l'emporte. C'est ainsi que le suicidaire court-circuite le temps : il est le seul à pouvoir dire au présent qu'il est passé, à percevoir son présent comme un passé. Dans *Chatterton* d'Alfred de Vigny, Kitty demande à Chatterton qui n'emploie déjà plus que des formes verbales du passé : « Mon Dieu ! pourquoi dites-vous : 'j'ai été ?' » (Vigny 2001 [1835], 127) Le présent et l'avenir sont déjà de l'ordre du tout fait : la mort en instance transforme le présent en

passé. Aussi dans *Aurélia*, en racontant l'histoire d'un jeune garçon qui pense être déjà au purgatoire, le narrateur nervalien évoque son sentiment de vivre l'après-trépas au présent, d'appartenir entièrement au passé (Nerval 1990 [1855], 315). Ainsi, le suicidaire nous semble rejoindre la figure du mélancolique que décrit Julia Kristeva :

[...] tout est révolu, semble-t-il dire, mais je suis fidèle à ce révolu, j'y suis cloué, il n'y a pas de révolution possible, pas d'avenir... Un passé hypertrophié, hyperbolique, occupe toutes les dimensions de la continuité psychique. (Kristeva 1987, 71)

Et aussi la figure du désespéré de Kierkegaard :

[...] toujours le présent s'évanouit en passé réel, à chaque instant réel du désespoir le désespéré porte tout le possible passé comme un présent. (Kierkegaard 1949 [1849], 67)

Or, c'est précisément cette réinvention de la place du passé qu'opère la littérature des années 1960. Tout d'abord, certains textes du Nouveau Roman peuvent être habités par une quête du passé, un désir de retourner en arrière. Les « complaisances de la littérature pour le passé » (Collin 1986 [1971], 47) sont bien réelles. L'importance qu'elle accorde à la mémoire peut être exorbitante. C'est le cas des textes de Semprun par exemple. Mais surtout, ce qui fait la réelle spécificité de cette littérature, c'est qu'elle n'a de cesse de se mettre en quête de son propre passé, de l'avant-livre, de l'avant-personnage, de l'avant-langue. Les textes vont 'de l'avant' non pas pour avancer, mais pour atteindre ce qui les précède, le lieu d'où ils viennent, et même connaître « l'expérience incessante de l'origine » (EL 271). En regardant vers l'origine jusqu'à vouloir 'expérimenter', ils radicalisent cette quête du passé : l'origine étant ce que l'on ne peut connaître, ils vont jusqu'à chercher à atteindre ce qui fait partie d'eux alors qu'ils n'étaient pas encore là pour le percevoir, ce qui, fondamentalement étranger à ce qu'ils sont devenus, ne peut par définition que leur échapper. Ils peuvent rechercher cette voix qui fait le personnage, avant qu'un corps, qu'une histoire, que des attributs ne soient venus 'l'habiller'. Ils peuvent tenter d'atteindre les esquisses, les bribes d'idées dont ils sont issus avant qu'un plan et des phrases entières ne soient venus les étoffer. Ils peuvent partir en quête d'une langue originelle, de sons, d'onomatopées, de l'enfance du langage qui auraient existé avant l'apparition d'une langue parfaitement structurée. En un mot, ils rêvent de réaliser cette idée blanchotienne d'un art « toujours plus antérieur que ce dont il parle et plus antérieur que lui-même. » (EL 310) Les points communs avec les logiques suicidaires sont manifestes.

Aussi le Nouveau Roman cherche-t-il à mettre en œuvre ce que Derrida a nommé le caractère « pré-posthume » de l'écriture. Marc Goldschmit explique que le graphème est « d'essence testamentaire » dans la mesure où il projette et porte en lui le 'futur passé' du narrant, mais aussi du narré :

En effet Derrida découvre, thématise et conceptualise la vie comme traces, cendres, spectres. Il pense en ce sens la spectralité des phénomènes, l'effacement qui arrive d'avance à ce qui arrive, la disparition au cœur de l'apparition des phénomènes : les cendres comme « essence » sans essence de la matière. Cette matérialité exige alors que le concept de réalité soit repensé et que l'histoire et la temporalité de l'être soient précédées par la spectralité des

phénomènes, par la vie comme traces et l'être-en-déconstruction des textes. (Goldschmit 2003, 223 et 227)

Les romans existent dans le mouvement de leur « déconstruction », portent en eux leur futur état de papiers chiffonnés. Par exemple les textes de Beckett, en renvoyant sans cesse et dès les premières lignes à ce qu'ils ont déjà dit, réussissent à devenir au présent ce qu'ils ont été et à faire du présent de l'écriture une écriture passée. Or, selon nous, cette temporalité de spectralité correspond à la temporalité particulière que seul le suicidaire expérimente d'une manière si radicale. Derrida écrit dans *Demeure*:

Ce qui est arrivé est arrivé en tant que cela s'annonce comme devant inéluctablement arriver. La mort vient d'arriver dès l'instant où elle va arriver. Elle vient de passer en tant qu'elle vient, elle est venue dès qu'elle va arriver. (Derrida 1996, 47)

Et il rapproche ce « temps *incroyable* » (Derrida 1996, 47) de l'écriture littéraire :

Écrire, c'est ne plus mettre au futur la mort toujours déjà passée, mais accepter de la subir sans la rendre présente et sans se rendre présent à elle, savoir qu'elle a eu lieu, bien qu'elle n'ait pas été éprouvée [...]. (Derrida 1996, 37: il s'appuie ici sur Blanchot 1980, 108)

Pour notre part, nous considérons que cette temporalité littéraire se place sous le signe du suicide: le Nouveau Roman nous semble réaliser textuellement la logique du suicidaire qui est bien le seul être humain à rechercher, à travers sa propre destruction, sa propre antériorité et qui tente de transformer toute sa vie en un passé déjà présent.

On voit donc que suicidaire et Nouveau Roman se rejoignent dans la mesure où tous deux cherchent simultanément et de manière parfaitement contradictoire à donner la priorité à chacun des trois temps au point de vouloir, non pas être inscrits dans un agencement équilibré du passé, du présent et du futur, mais d'exister uniquement en avant de soi, d'être parfaitement ancrés dans le présent le plus absolu ou de n'exister qu'au passé. Ils donnent forme à un déséquilibre temporel intenable. Alors, une fois encore, on est face à une situation qui ne peut qu'échouer. En effet, le suicidaire, pour sa part, doit admettre que le « cruel face à face » (Cioran 1973, 134) avec le temps n'est pas gagnable. Dans *Le Bruit et la fureur* de William Faulkner, le personnage Quentin en fait l'expérience :

Je me suis dirigé vers la commode et j'ai pris la montre toujours à l'envers. J'en ai frappé le verre sur l'angle de la commode et j'ai mis les fragments dans ma main et je les ai posés dans le cendrier et, tordant les aiguilles, je les ai arrachées et je les ai posées dans le cendrier également. Le tic-tac continuait toujours. J'ai retourné la montre, la blancheur du cadran avec les petites roues qui, derrière, sans savoir pourquoi, font tic-tac, tic-tac. (Faulkner 1972 [1929], 104)

Quentin, comme tout mortel, ne peut d'aucune manière s'affranchir de la dictature de l'avancement du temps, et ce peut-être aussi parce qu'il est, comme tout suicidaire,

trop lucide pour accepter une forme d'enivrement qui permettrait de la supporter. Mais le suicidaire est, une fois encore, aussi dans l'illusion. Blanchot en effet nous dit : « Par le suicide, je veux me tuer à un moment déterminé, je lie la mort à maintenant : oui, maintenant, maintenant. Mais rien ne montre plus l'illusion, la folie de ce 'Je veux', car la mort n'est jamais présente. »³⁵ La situation est comparable pour la littérature. Devenir instantanéité n'est *in fine* qu'un projet. Régresser à ses limites. Exister dans l'attente de l'existence à venir n'est pas tenable. Tout texte s'inscrit inmanquablement dans un agencement des trois temps, c'est-à-dire ne peut empêcher le fait que chaque temps appelle forcément à ses côtés chacun des deux autres. Et pourtant, cet échec est loin d'être stérile. Tirailé de la sorte, le temps voit son ordonnancement assoupli : il est rendu un cran plus malléable au point d'être placé du côté de l'espace où il est possible de passer plus librement d'un lieu à un autre. Le suicidaire, pour sa part, vit en effet ce « temps mort et entièrement spatialisé » que décrit Jankélévitch au sujet du condamné à mort « à qui l'incertitude vitale du Quando, plus vitale que l'air atmosphérique, est finalement refusée » (Jankélévitch 1977, 147). Et le Nouveau Roman, de manière comparable, parvient peut-être en partie à transformer les rigides catégories temporelles en réalités spatialisées plus souples. Françoise Collin explique :

L'œuvre d'art fait éclater au sein de l'histoire ce que Blanchot nomme le non-temps. [...] Blanchot le nomme un espace, où s'estompent les catégories de l'avant et de l'après, et par là, de l'ancien et du nouveau, mais aussi et surtout, du présent comme présence. [...] Ce présent sans présence vide de leur sens le « passé » et l'« avenir ». En lui le passé ne se ramasse pas pour ouvrir un futur, dans l'élan du projet. (Collin 1986 [1971], 182-183)

On voit donc combien la littérature, voulant – à la manière du suicidaire – prendre les rênes du temps, le malmène et est malmené par lui.

3.2.4. *La relation aux autres*

Il est temps de nous intéresser au quatrième élément que le suicidaire met à mal : les autres. Quelle relation le suicidaire entretient-il à l'altérité ? Et qu'en est-il de la littérature de l'après-guerre ?

3.2.4.1. *Une frontière fixe et étanche ?*

L'excessive réflexivité dans laquelle se trouve le suicidaire entraîne un fonctionnement en vase clos : en perpétuel dialogue non pas avec les autres, mais avec lui-même, il se définit par sa très grande solitude. Quasiment tous les personnages suicidaires déjà évoqués sont décrits comme étant seuls. Citons la manière dont Pierre Drieu La Rochelle a décrit sa tentative de suicide dans *Récit secret* :

³⁵ EL 130. Voir aussi Le Ru (2012, 15) : « Ce que je sais du temps, c'est l'impossibilité de retenir le présent, d'empêcher le présent de ne plus être et c'est aussi l'impossibilité de retenir le futur, d'empêcher le futur de ne pas être. »

J'avais hâte de voir partir ma gouvernante, et ce fut avec joie que je me retrouvai seul. Enfin seul, à jamais seul. Je pouvais jouir comme je n'en avais jamais joui de ma solitude, et de son véritable caractère, enfin découvert, de chemin vers la mort. (Drieu La Rochelle 2012 [1944-1945], 1572)

Ou encore cette supplication du personnage suicidaire Sémione Sémionovitch de Nicolaï Erdman : « Mon Dieu. Au nom du ciel, laissez-moi seul. Je vous le demande vraiment. Je vous le demande vraiment. » (Erdman 2006 [1929], 71) À ce propos, la psychologie explique que chez le sujet suicidaire « [c]e sentiment d'être seul [...] demeure une vérité première et dernière » (Fleury 2012, 63). D'ailleurs, le psychiatre Boris Cyrulnik a montré que l'isolement précoce du nourrisson ou jeune enfant « provoque une atrophie des régions cérébrales qui auraient dû être stimulées ». Plus tard, « la moindre information devient, pour un tel cerveau, une alerte sans frein » et peut conduire à des comportements suicidaires (Cyrulnik 2013, 148). Par conséquent, les recherches neurologiques de Cyrulnik rejoignent en quelque sorte la notion de « suicide anomique » que le sociologue Émile Durkheim a forgée en 1897. D'après lui, l'absence de rattachement à un groupe, d'intégration à une famille ou à une religion instaure un terrain favorable au suicide. La philosophie présente une approche similaire. Emil Cioran écrit dans *Le Mauvais démiurge* : « la force d'un être réside dans son incapacité de savoir à quel point il est seul. Ignorance bénie, grâce à laquelle il peut s'agiter et agir. » (Cioran 1969, 22) Sur ce point, le suicidaire serait donc dangereusement lucide. Alors, procédant à la fois de la solitude et prenant le parti de cette dernière, il semblerait que le suicidaire aille jusqu'à détruire « les ponts entre lui et le monde des hommes » (Seksik 2010, 150). En effet, dans *Crime et châtiment*, Dostoïevski compare Raskolnikov, dont les fantasmes suicidaires sont réalisés par Svidrigaïlov, à un animal : « Il s'était écarté de tout le monde et vivait retiré comme une tortue dans sa carapace. » (Dostoïevski 1975 [1866], 31) Aussi, comme le montre Jean Starobinski, Ajax s'exclut radicalement des hommes et même des Dieux :

D'autres, en s'écartant des hommes, gardent encore la tutelle d'un dieu. Ajax non : de son propre mouvement, il s'est jeté dans l'extériorité la plus complète. Hors de l'alliance humaine (l'épouse captive et l'enfant ne diffèrent pas de lui-même), hors de l'allégeance aux dieux, il habite sa seule force, qui lui est tout. [...] Il *sort* résolument de la communauté des guerriers associés. (Starobinski 1974, 25)

La solitude du suicidaire serait donc extrême au point de le précipiter dans une forme d'altérité absolue. Ce suicidaire qu'a été Emil Cioran a pu, en effet, se dire lui-même non seulement seul, mais « en dehors de tout » et « ne relèv[ant] au fond d'aucun monde » (Cioran 1969, 73). Aussi Blanchot reprend-il les mots de Baudelaire pour dire que le suicidaire entre dans « une zone d'opacité maléfique » où, tout rapport avec lui-même comme avec l'autre étant rompu, règne l'irrelation, la différence paradoxale, définitive et solennelle » (Blanchot 1980, 56). Souvent, on est tenté de minimiser cette étrangeté du suicidaire. C'est ce que Blanchot reproche d'ailleurs à Dostoïevski : en vouant « son personnage à l'apparence de la folie », il reculerait « lui aussi devant l'abîme que Kirillov a ouvert à ses côtés. » (EL 123)

Retrouve-t-on cette solitude radicale allant jusqu'à l'exclusion dans le Nouveau Roman? Couramment, on considère bien au contraire que la lecture permet des rencontres. Georges Poulet par exemple explique: «Et le plus grand bienfait de la littérature est ainsi de me persuader que, grâce à elle, je me trouve délivré du sentiment d'incompatibilité que je sens toujours d'ordinaire entre ma conscience et ses objets.» (Poulet 1971, 279) Sa conception du texte littéraire, assez largement admise, est celle de l'ouverture: «Le livre ne s'enferme pas dans ses propres contours; il ne s'y installe pas comme dans une forteresse.» (Poulet 1971, 276) Il montre que «[p]énétrer un texte, c'est donc franchir la fragile barrière d'un univers mitoyen, aussi indéfinissable que le nôtre» (Poulet 1975, 72). Or, il faut bien admettre que lorsqu'on ouvre un livre du Nouveau Roman, ce franchissement est tout d'abord empêché. Face au lecteur, des barrières s'érigent. L'horizon d'attente est déçu, voire même détruit. Ce n'est pas par hasard que le Nouveau Roman a souvent été jugé 'hermétique'. Il s'est construit par opposition au modèle de *La Comédie humaine* de Balzac dans laquelle, selon Ludovic Janvier, «nous entrons comme dans un moulin, nous sommes chez nous» (Janvier 1964, 16). Alors que Wolfgang Iser explique que tout texte incite ses lecteurs à engager une interprétation, on peut dire que les romans des années 1960 font avant tout comprendre à leurs lecteurs que leurs efforts resteront – en dernier lieu – vains. C'est ainsi que le Nouveau Roman nous semble épouser esthétiquement cette forme de solitude et d'éloignement radical que connaît le suicidaire. Aussi, face au texte, le lecteur peut être tenté d'adopter le même comportement que celui qu'on adopte le plus souvent en présence du suicide: tenter de réduire son étrangeté. Pour supporter la violence de la nature insaisissable du roman, le lecteur peut s'attacher à le rapprocher autant que possible des schémas littéraires conventionnels et lui appliquer une forme de langage-filtre rassurant. Or, il faudrait savoir le lire comme un 'tout autre', en respectant sa différence intrinsèque. Françoise Collin explique:

Si tout langage est une tentative de réduire l'étrangeté à l'aliénation, c'est-à-dire à une altérité déterminée, l'écriture littéraire constitue, elle, l'exercice de cette étrangeté qui ne peut d'ailleurs être objet de savoir. (Collin 1986 [1971], 117)

Et elle précise:

L'aliénation est une sortie de soi qui postule un soi; c'est un devenir autre qui, enrichissement ou dépossession, se rapporte à soi. [...] La notion d'étrangeté, quant à elle, tente de faire apparaître le dehors comme n'étant pas une sortie, ni l'opposition à un dedans. La séparation y est première. L'étrangeté est un exil sans patrie. (Collin 1986 [1971], 117)

Rapprocher les romans de l'étrangeté absolue du suicide est peut-être une façon de respecter leur étrangeté fondamentale et d'accepter que leur parole, loin de réduire un écart, réaffirme l'abîme existant entre *moi* et autrui, et «maintien[t] dans son irréductible différence la vérité étrangère, celle de l'Étranger qui, dans sa parole même, est présence de l'étrangeté.» (Blanchot 1969, 90)

Cependant, se contenter de ce rapprochement serait une erreur. Si le Nouveau Roman n'est pas facilement pénétrable, il n'est pas pour autant impénétrable. Même

une 'illisibilité' invite à la lecture. Si le suicidaire recherche la solitude et représente le «dernier grand marginal» (Améry 1996 [1976], 62), cela ne signifie pas qu'aucune relation ne s'instaure entre lui et les autres. En se fermant aux autres, il s'expose aussi excessivement à eux et les expose à sa violence. «L'irrelation» dont parle Blanchot est en fait – nous le verrons – empiètement réciproque. Du côté du Nouveau Roman, la situation est, nous semble-t-il, comparable. Le rapport aux lecteurs est marqué par une forme de double violence. Vincent Jouve envisage la lecture comme une rencontre avec l'altérité, synonyme d'apport positif (Jouve 2011, 61). Mais pourquoi, dans cette situation, l'altérité ne renfermerait-elle pas un potentiel tyrannique ? Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre voit dans la lecture «un pacte de générosité» (Sartre 2008 [1948], 62) où auteur et lecteur reconnaissent mutuellement leur liberté : pourquoi cette relation ne serait-elle pas soumise au même jeu de pouvoir que l'on rencontre dans «l'enfer» des relations humaines ? Il nous semble que si la bienveillance et la complicité caractérisaient les relations avec le lecteur dans le roman traditionnel,³⁶ dans la modernité d'après-guerre, la bonne entente est minée. La séparation entre œuvre et lecteur rime avec empiètement : comme chez le suicidaire, «l'irrelation» dissimule en réalité une forme de 'persécution' mutuelle. En effet, dans un article intitulé «Le texte 'difficile' et son lecteur», Ross Chambers décrit la lecture comme un «rapport de forces» et s'appuie sur Pierre Bourdieu pour montrer combien ce rapport dépend du «capital d'autorité dont dispose chaque instance», le texte, d'un côté, le lecteur, de l'autre (Chambers 1982, 81 et 82). La modernité du Nouveau Roman, plus «difficile» encore, nous semble radicaliser ce phénomène : c'est un véritable jeu d'emprises qui voit le jour. En empêchant le lecteur de les pénétrer, les romans entrent paradoxalement en collision avec lui. La violence que le suicidaire instaure avec son entourage exprime à merveille cette «lutte corps à corps» (Poulet 1975, 67) : c'est dans une mainmise réciproque avec leurs lecteurs que les textes définissent (et endommagent) leur propre territoire, pour ne pas dire, leur identité.

Avant de poursuivre, l'abondance des théories sur le lecteur nous oblige à clarifier notre conception de celui-ci. La vision que l'écrivain peut lui-même avoir du lecteur, par exemple lorsqu'il l'interpelle pour l'attaquer, ne nous semble pas primordiale ici (voir à ce titre, Jüttner 1974). C'est la manière dont lecteur et texte entrent en concurrence au cœur même des œuvres qui nous importe : nous nous appuyons donc sur la théorie du lecteur implicite de Wolfgang Iser selon laquelle la «structure du lecteur [est] inscrite dans le texte» (Iser 1976, 70) : le lecteur est une construction du texte, son attitude est présupposée par le texte. C'est dans cette perspective selon laquelle la «structure du texte et la structure de l'acte de lecture sont [...] intimement liées» (Iser 1976, 72) que l'analyse de la manière dont texte et lecteur se façonnent mutuellement, au point d'exercer – dans un perpétuel déséquilibre – une emprise réciproque, peut prendre tout son sens. Précisons néanmoins que c'est principalement le texte qui impose son rôle au lecteur : c'est lui qui, en modélisant son lecteur, préfigure la

³⁶ Voir Janvier (1964, 16), à propos de la littérature de Balzac : «Le romancier a tout prévu pour [le lecteur], il a pourvu à tout. Lui, lecteur, en jouit.»

manière dont il sera lu et interprété. Si Ross Chambers affirme que le lecteur est face à deux possibilités – «affirmer son autorité devant le texte [...] ; ou bien accepter, mimant en soi le travail de production textuelle, de devenir soi-même le sujet symbolique du texte» (Chambers 1982, 88) – il semble que même cette décision appartienne en dernier lieu au texte. Cette forme de ‘manipulation’ du lecteur révèle beaucoup des textes eux-mêmes. Cependant, cette perception du lecteur implicite ne nous semble nullement reléguer définitivement au second plan ou même annuler l’existence d’un lecteur réel. La distinction et l’opposition entre lecteur fictif inclus dans le texte et lecteur empirique – que par exemple Jean Valenti reproche à Wolfgang Iser de ne pas suffisamment prendre en considération (Valenti 2007, 47-50 et 88) – ne nous semblent aucunement indépassables. Selon nous, le lecteur implicite et le lecteur réel se situent dans une continuité : la manière dont le texte façonne implicitement son lecteur détermine le comportement et le vécu de celui qui parcourt le livre. Si nous nous appuyons donc ici sur le concept d’Iser, lorsqu’il affirme que «le lecteur implicite n’a aucune existence réelle» (Iser 1976, 70), nous nous permettons cependant de considérer qu’il y mène : la nature du lecteur implicite détermine «l’actualisation subjective»³⁷ que le lecteur réel fera. Quoi qu’il en soit, il semblerait que la complexité de cette distinction tant débattue s’inscrive elle-même dans la problématique qui nous préoccupe ici, celle de la caractérisation des frontières entre texte et lecteur.

3.2.4.2. *Laisser l’autre prendre le dessus*

Pour étayer notre argumentation concernant cette mainmise réciproque, analysons le suicidaire. Au premier abord, la frontière entre lui et les autres se fait sous le signe d’un empiétement dans la mesure où il accorde une importance démesurée aux regards que ces derniers lui portent. Il en appelle à eux pour exister (et pour mourir) et va jusqu’à leur donner la responsabilité de son être. Par exemple dans *La Mort difficile*, le personnage Pierre doit «s’avouer qu’il n’a jamais cessé de demander aux autres ses possibilités» (Crevel 1974 [1926], 150). Comme s’il n’était qu’une coquille vide, le suicidaire invite l’autre à lui fournir sa propre contenance. C’est ainsi que paradoxalement, comme le montre le psychiatre Xavier Pommereau, beaucoup de suicidaires envisagent leur suppression dans l’objectif d’être enfin considéré par les autres, «d’obtenir une reconnaissance de leur identité» (Pommereau 2012, 228). Par exemple dans *Harold et Maude*, le jeune homme ne cesse de mettre en scène son suicide dans le seul but d’attirer l’attention de sa mère. Dans *Das Urteil* de Kafka, Georg se jette dans la rivière pour obéir à son père et, peut-être, enfin gagner son estime (Kafka 1976 [1913], 8). Le psychiatre Mathieu Lacambre propose, dans son article «L’enfer en prison ?», une explication du taux de suicide très élevé des personnes en situation de réclusion : les détenus, privés du regard des autres, vivent «une perte subjective d’identité en l’absence de ceux qui [les] (re)connaissent» (Lacambre 2013, 85).

³⁷ Montandon (1982, 9) : il s’appuie sur Iser pour évoquer «le lecteur ‘implicite’ ou ‘impliqué’ consistant à la fois dans la structure objective du texte (*Textstruktur*) et dans son actualisation subjective par le lecteur réel (*Aktstruktur*)».

Le suicidaire apparaît donc excessivement dépendant des autres: il leur accorde une telle place, qu'il leur cède sa propre place. C'est d'ailleurs au vu de cette réalité que Kant a condamné le suicide: il regrette que le suicidaire attache trop d'importance aux choses extérieures et néglige de se considérer comme une fin en soi (voir Bormuth 2008, 41). Au sujet du suicide de Kleist, Nietzsche aborde une interprétation comparable: dans ses *Considérations intempestives*, il estime que cet écrivain «a été victime du besoin inassouvi de se retrouver dans autrui» (Richard 1988, 22). Parfois, c'est en s'endettant financièrement que le suicidaire met sa vie entre les mains des autres. Par exemple dans *Crime et châtement*, Raskolnikov et Svidrigailov ont eu recours à des emprunts impossibles à rembourser. Emma Bovary est criblée de dettes. Dans *Mort à crédit* de Céline, le père de Ferdinand (qui menace sans cesse de se tuer), Nora Merwynn (qui choisit de se noyer) et surtout l'inventeur Courtial (qui se tire une balle) ont des ardoises de toutes parts. Comme l'indique le titre de l'œuvre, les personnages sont démunis au point d'être dépossédés de leur propre mort: leur suicide n'est qu'une étape supplémentaire découlant de cette situation de dépendance, voire d'inféodation. Or, comme le dit Balzac dans «Le suicide d'un poète, Fragment de la peau de chagrin», «Devoir, n'est-ce point ne plus s'appartenir?» (Balzac 2005 [1831], 859) Le surendettement illustre comment le suicidaire fait en sorte de devoir sa vie aux autres: il consent à son propre dépouillement pour ne plus être le (seul) maître à bord de son *moi*, il provoque une forme d'invasion de ce '*moi* vide de soi-même'.

Il nous semble que cette forme de dépossession et de porosité de l'identité représente une des grandes nouveautés qu'instaurent les romans de l'après-guerre. Comme le suicidaire, les textes n'accordent-ils pas une place démesurée à leurs lecteurs au point de leur donner la responsabilité de leur constitution? Georges Poulet le suggère: «Existant en lui-même, [le livre] ne demande pas mieux que d'exister hors de lui ou de vous laisser exister en lui.» (Poulet 1971, 276-277) Rappelons également les paroles de Derrida évoquant que la littérature n'existe pas en soi: «Sa passion consiste en ceci qu'elle reçoit sa détermination d'autre chose que d'elle-même. [...] son statut ne lui est [...] jamais assuré ou garanti à demeure, chez elle, dans le dedans d'un 'chez soi'.» (Derrida 1996, 22) On pourrait dire que le Nouveau Roman demande à ses lecteurs d'assurer sa 'survie', c'est-à-dire sa propre existence de texte. L'époque du lecteur «paresseux irresponsable» est bel et bien terminée (Janvier 1964, 183). Il est désormais «producteur» du texte (Barthes 1984, 69), et par conséquent, le texte est un 'produit à générer'. Comme le montre Wolfgang Iser en s'appuyant sur les réflexions de Roman Ingarden, les textes, en se constituant de blancs, de «*Leerstellen*», poussent les lecteurs à devenir actifs, c'est-à-dire à devenir fondateurs et détenteurs de l'identité textuelle. Peut-être pourrait-on même dire que les textes encouragent cette prise de pouvoir des lecteurs parce qu'ils ne veulent ou ne peuvent plus assumer eux-mêmes la responsabilité de leur identité. Si Umberto Eco a développé l'idée de texte «ouvert», nous irions jusqu'à parler de textes 'poreux', c'est-à-dire, constitués de 'pores' qui – comme le sous-entend l'étymologie latine *porus* signifiant «conduit», «passage» – encouragent leur traversée. Leur 'matière première' n'étant

plus ferme, c'est-à-dire déterminée de manière catégorique, ils apparaissent 'a-vides' d'autres matières et donc de l'intervention des lecteurs venant combler leurs 'pores'. Par conséquent, c'est pour ainsi dire à la manière du suicidaire qu'un texte poreux provoque, par la perméabilité qu'il présente à son lecteur, sa propre abdication: il cède son identité à qui veut s'en emparer, se dessaisit de lui-même, se met dans une situation symbolique de 'surendettement'. Or, cette 'porosité' implique aussi l'idée d'effritement: celui qui traverse ces textes risquera aussi de déclencher – peut-être même malgré lui – leur 'éva-poration'.

Pour développer cette idée supplémentaire, revenons au suicidaire. Le regard des autres dont il a besoin pour se sentir exister est un regard qu'il perçoit comme persécuteur. S'il provoque lui-même cette forme d'incursion des autres, il la ressent pourtant comme une agression. Prenons le cas de Chatterton d'Alfred de Vigny. Le poète ne se regarde pas dans un miroir, mais dans une image représentant son père: «C'est ma faute; mais je vous assure que votre nom n'ira pas en prison! Je vous le jure, mon vieux père. Tenez, tenez, voilà de l'opium!» (Vigny 2001 [1835], 105) Il projette sur le regard de son père des pensées malveillantes et laisse celui-ci le détruire. Le suicidaire ne se sent donc pas seulement observé, mais agressé, voire, comme Ajax, exposé au «rire universel» (Starobinski 1974, 43). Par exemple dans *Mrs Dalloway*, alors même que Septimus est décrit comme étant particulièrement seul, il est obsédé par les autres au point de se sentir conspué:

Il voyait des visages sortir du mur, qui se moquaient de lui, l'appelaient d'horribles noms répugnants et des mains tout autour du paravent qui pointaient les doigts. (Woolf 1993 [1925], 85)

Ce regard d'autrui, il le transforme en regard assassin:

Holmes et Bradshaw aimaient ce genre de choses. (Il s'assit sur le rebord.) Mais il attendrait jusqu'au dernier instant. Il ne voulait pas mourir. La vie était belle. Le soleil chaud. Mais les êtres humains... Descendant l'escalier d'en face, un vieil homme s'arrêta pour le regarder. Holmes était à la porte. «Vous l'aurez voulu!» s'écria Septimus, et il se jeta avec vigueur et violence, en bas sur les grilles de Mrs Filmer. (Woolf 1993 [1925], 170-171)

En devenant (sa propre) victime, il change les autres – Holmes, Bradshaw, le «vieil homme» et tous «les êtres humains» – en bourreaux. Son désir de mort recouvre finalement un désir masochiste de faire des autres ses «assassins». ³⁸ Emil Cioran écrit: «Si l'on pouvait se voir avec les yeux des autres, on disparaîtrait sur-le-champ.» (Cioran 1973, 53) Le suicidaire est celui qui veut faire œuvrer ce regard, le laisser l'anéantir. Ainsi, ce que le suicidaire cherche aussi à supprimer, c'est l'innocence de

³⁸ Voir *Antigone*, Sophocle (1973, 128): après avoir appris le suicide de son fils Hémon, Eurydice se tue et maudit son mari Créon, transformé en «assassin»: «Au pied de l'autel, transpercée d'une lame aiguë, elle laisse aller ses yeux aux ténèbres. Mais elle avait d'abord gémi sur son premier mort, sur Mégarée et son sort glorieux, puis sur Hémon à son tour, et enfin, en te maudissant, appelé le malheur sur toi, père assassin de ses enfants.» Voir aussi Menninger (1974 [1938], 65): selon lui, le suicidaire exprime le désir de se faire tuer.

son entourage. Par exemple dans les premières pages de *Die Blendung*, Peter Kien entend, ou croit entendre, une insulte de la part d'un passant: «Vous allez voir ce que vous allez voir. Pendez-vous donc!» (Canetti 1981 [1935], 14, traduit par nos soins). En se suicidant à la fin du récit, le protagoniste ne met pas seulement en œuvre cette condamnation à mort, il transforme indirectement ce passant en assassin. Aussi, dans *Mort à crédit*, après le suicide de Courtial, Ferdinand et la femme de Courtial se trouvent menottés et accusés de meurtre: «C'était encore nous les victimes!...» (Céline 1952 [1936], 448) se dit Ferdinand. En quelque sorte, ils sont victimes d'avoir été transformés en bourreaux par le suicidé Courtial.

Or, ce rapport paranoïaque aux autres n'est pas sans rappeler une autre réalité, littéraire celle-ci. Lire, c'est aussi s'emparer d'un texte, se l'approprier, usurper ce qui fait sa spécificité: symboliquement, lire c'est aussi tuer le texte. Freud a en effet opéré ce type de parallèle: «La déformation d'un texte se rapproche à un certain point de vue d'un meurtre» (Freud 1948 [1939], 65; cité par Martin 1991, 400). Emil Cioran compare également celui qui 'accueille' une œuvre à un meurtrier: «En art et en tout, le commentateur est d'ordinaire plus averti et plus lucide que le commenté. C'est l'avantage de l'assassin sur la victime.» (Cioran 1973, 196) Mais le suicide nous montre que les choses peuvent être plus complexes: c'est la victime suicidaire elle-même qui, dans son délire masochiste, peut transformer l'autre en assassin. Alors, si l'on poursuit l'analogie, on peut envisager que c'est le texte lui-même qui fait de son lecteur son assassin. Vincent Jouve dénonce la suprématie du lecteur lorsqu'il critique le concept de «texte du lecteur» comme étant dangereux: «Remodeler le texte de façon à obtenir une forme qui me convienne, c'est le 'coloniser' au lieu d'être à l'écoute de ce qu'il peut m'apporter.» (Jouve 2011, 59) Ce remodelage assassin des lecteurs ne pourrait-il pas être le produit d'une exigence exprimée par les textes eux-mêmes? À la manière du suicidaire, peut-être est-ce le texte lui-même qui cherche à être brutalisé et nié par un lecteur lui substituant un autre texte. Dans son article «De la lecture comme sabotage, Michaux et Papazoff», Jean-Pierre Martin a montré qu'«[a]vant le processus discipliné de la lecture, et de son jeu réglé, le premier rapport au livre est de barbouillage et de destruction.» (Martin 1991, 399) Il prend l'exemple du lecteur Henri Michaux qui a fait le choix, «pour résister à la loi du Papa-Livre, [de] mettre en œuvre une stratégie profanatrice qui conjugue les moyens de l'amnésie, de la lecture latérale, du caviardage et du vandalisme.» (Martin 1991, 400) Et il va même plus loin: «De ce lavage de texte à trois programmes (supprimer, essorer, contrer), l'idéal est l'élimination.» (Martin 1991, 401) Or, il nous semble possible de déceler dans la posture du poète la préfiguration de ce à quoi le Nouveau Roman destine ses lecteurs. Peut-être celui-ci n'exige-t-il pas des lecteurs une attitude oscillant entre liberté et fidélité, mais les pousse-t-il à lui désobéir, à le tyranniser. Si les textes invitent leurs lecteurs à les infiltrer pour y mener le jeu, il s'agit même d'un jeu meurtrier. C'est en poussant les lecteurs à prendre le dessus et les devants que les romans recouvrent le comportement du suicidaire.

Or, cette suprématie accordée au lecteur ne renferme-t-elle pas aussi sa mise au ban ? Fait assassin, le lecteur n'est-il pas aussi maltraité au point de courir lui-même le risque d'être anéanti ? L'analyse des logiques suicidaires où le 'meurtre de soi' est toujours aussi un meurtre des autres nous permet d'entrevoir ce retournement.

3.2.4.3. *Maltraiter l'autre*

Pour ce faire, il nous faut contester le point de vue de Jean Améry selon lequel «l'agressivité dirigée vers l'autre et le geste qui porte la main sur soi sont deux conduites radicalement différentes.» (Améry 1996 [1976], 108) Le suicidaire peut, en effet, engendrer délibérément l'affaiblissement d'une communauté dans la mesure où il la prive d'un de ses membres : dans le livre V de l'*Éthique de Nicomaque*, Aristote condamne le suicide pour cette raison. Par exemple dans *La Peste*, Camus fait se déclencher l'épidémie peu après la tentative de suicide de Cottard : «Cottard agrippa soudain la portière et, avant de s'enfuir, cria d'une voix pleine de larmes et de fureur : – Un tremblement de terre. Un vrai !» (Camus 1947, 53) S'il est possible de considérer que le personnage pressent la catastrophe et tente d'y échapper lâchement avant qu'elle ne s'abatte sur la ville, il nous semble que Camus a surtout voulu laisser entendre que le suicidaire met lui-même en danger sa communauté, qu'il est «un homme coupable» (Camus 1947, 252) qui, au lieu de craindre le malheur de tous, le souhaite. C'est en effet le cas d'Ajax qui, «[c]omme tant de suicidés égocentriques, [...] souhaite que sa mort entraîne la perte de ceux qu'il déteste» (Starobinski 1974, 59). Derrière l'isolement du suicidaire se dissimule donc également une volonté de mettre à mal les autres. Le psychiatre Xavier Pommereau explique en effet que le suicidaire va «jusqu'à exercer une emprise toute-puissante sur les autres» au point de devenir le «tout-puissant [...] persécuteur [...] des survivants» (Pommereau 2012, 227 et 229). Aussi Alfred Adler expliquait-il déjà en 1910 que le suicidaire peut être habité par une soif de vengeance, et même faire preuve de cruauté et de sadisme (Adler 1910, 48). Anna Karénine par exemple cherche à faire du mal à son amant Vronski :

La mort lui apparut comme l'unique moyen de punir Vronski, de reconquérir son amour, de triompher dans la lutte que le malin esprit qui s'était logé dans son cœur menait avec cet homme. Le départ, le divorce devenaient choses indifférentes ; l'essentiel était le châtement. (Tolstoï 1972 [1877], 791)

Alors, comme le fait Karl Menninger, il devient possible d'interpréter le suicide comme un «meurtre de substitution» (Menninger 1974 [1938], 65). Ce que le suicidaire vise en se tuant, c'est l'autre. Citons aussi le cas exemplaire d'Hémon dans *Antigone* de Sophocle :

Son visage dit son dégoût et, sans répondre un mot, il tire son épée à double quillon. Le père, d'un bond, fuit et lui échappe. L'infortuné tourne alors sa fureur contre lui-même. Vivement, il tend le flanc et y enfonce la moitié de son épée. (Sophocle 1973, 125)

Symboliquement, c'est bien son père qu'Hémon assassine. Dans *Van Gogh, le suicidé de la société*, Antonin Artaud exprime cette même idée à sa manière :

J'ai passé neuf ans moi-même dans un asile d'aliénés et je n'ai jamais eu l'obsession du suicide, mais je sais que chaque conversation avec un psychiatre, le matin, à l'heure de la visite, me donnait l'envie de me pendre, sentant que je ne pourrais pas l'égorger. (Artaud 2001 [1947], 58-59)

Par conséquent, il apparaît qu'alors même que le suicidaire peut être obsédé par les autres et leurs regards réprobateurs, il a tendance à les réduire à un élément de sa propre existence, à les déposséder de leur identité. Dans *La Mort difficile* de Crevel, Pierre déclare sans détour : « Diane n'est pas vraiment forte, puisqu'elle n'existe qu'en fonction de moi, en faveur de mes hantises qu'elle prétend guérir. » (Crevel 1974 [1926], 175) D'une certaine façon, sa solitude se transforme en un égoïsme tel, qu'il ne conçoit même plus que d'autres puissent exister. Par exemple, alors même que Mademoiselle Else d'Arthur Schnitzler accorde bien trop d'importance aux regards des autres, dans son solipsisme, elle va jusqu'à remettre en question leur existence. Elle se dit à elle-même devant son miroir : « Dommage, ce verre entre nous, ce verre glacial... Nous serions si bien accordées. Pas vrai ? Nous n'aurions besoin de personne. Peut-être que personne n'existe. » (Schnitzler 1993 [1925], 71) Le désir masochiste du suicidaire d'être tué va de pair avec un désir sadique de faire disparaître les autres. Montaigne a d'ailleurs montré, dans le chapitre 3 du livre II intitulé « Coutume de l'Île de Césa », comment se tuer peut être un moyen indirect de tuer son ennemi, de le priver de sa raison d'être, de son existence d'ennemi (Montaigne 2001 [1580], 570; voir aussi Alvarez 1980, 11).

Retrouve-t-on cet ultime retournement dans la littérature ? Comporte-t-elle également, à la manière du suicidaire, ce désir de mise à mal des autres ? Dans l'histoire littéraire, il a souvent été question de l'emprise idéologique qu'un livre peut exercer sur son lecteur en lui imposant « une 'dépossession' de lui-même qui peut aller jusqu'à l'aliénation » (Jouve 1993, 98). La manière dont un récit peut dicter des illusions dangereuses et faire perdre le sens du réel à son lecteur est aussi connue. Cependant, avec le Nouveau Roman, ne franchit-on pas une étape supplémentaire ? Lui qui a véritablement donné naissance au lecteur, ne lui octroie-t-il pas aussi, dans le même mouvement, la possibilité de mourir ? Alain Montandon écrit : « La lecture doit être l'accouchement du lecteur et non sa mise au tombeau. » (Montandon 1982, 12) Or, en transformant 'l'enfantement' du lecteur en une véritable prise de pouvoir de celui-ci, les romans n'entraînent-ils pas aussi sa possible mise à l'écart, son accaparement, son invalidation ? L'engagement du lecteur ne l'expose-t-il pas à tous les dangers ? Face à des textes aussi puissants, le lecteur n'est-il pas condamné à découvrir sa propre insuffisance ? Dans *L'Espace littéraire*, Blanchot note en effet : « toute œuvre forte nous enlève à nous-mêmes, à l'habitude de notre force, nous rend faibles et comme anéantis [...] » (EL 296) Aussi, dans son article « Le texte 'difficile' et son lecteur », en décrivant l'engagement du lecteur selon les modes de *l'Angst* et du jeu, Ross Chambers montre que le texte exige une « sujétion », une « abdication » de la part du lecteur, c'est-à-dire qu'il « s'assujett[isse] à l'autorité textuelle au point d'y risquer symboliquement son intégrité de sujet » (Chambers 1982, 89). S'il tente d'y résister, il est frappé de vertige :

La perte progressive de contrôle sur soi et de pouvoir par rapport à l'influence du texte s'équilibre donc toujours par une force compensatrice qui est le maintien de la conscience de soi, un refus de compromission complète avec le texte; et c'est bien là la structure d'une expérience vertigineuse. (Chambers 1982, 93)

Georges Poulet évoque également cette déstabilisation du lecteur :

Et c'est [l'œuvre] enfin qui non contente d'emprisonner ainsi le moi dans un contexte défini de réalités mentales, s'empare encore de lui pour se l'approprier et faire de ce moi désapproprié le JE qui, d'un bout à l'autre de ma lecture, dirige ou enregistre les développements de l'œuvre, et rien que de cette œuvre. (Poulet 1971, 284-285)

Ainsi, l'«insufflation de vie» dont bénéficie l'œuvre au moment de la lecture se fait «aux dépens du lecteur dont elle annule la vie propre» (Poulet 1971, 285). Celui-ci serait donc contraint à une forme de docilité, voire même d'esclavage (Poulet 1975, 75): l'œuvre étant «provisoirement en moi [lecteur] la substance unique qui emplit ce moi» (Poulet 1971, 285). Il nous semble donc qu'à la manière du suicidaire qui exerce une emprise sur les autres jusqu'à les réduire à la perception qu'il en a, le roman fait des lecteurs une réalité qu'il contrôle. Tout comme le suicidaire persécute son entourage, le texte peut être, comme l'a montré Monique Plaza dans *Écriture et folie*, un « Livre-hache qui dérange, qui casse, qui oblige à sortir du terrier, qui jette le lecteur hors de lui-même » (Plaza 1986, 170). D'autre part, il est évident que les textes des années 1960 ne peuvent sans cesse remettre en question leur existence de texte sans mettre en danger le lecteur qui dépend entièrement de cette existence. Parfois, ce procédé est tout à fait assumé par l'écrivain lui-même. Citons les paroles d'Alain Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient*:

Pourquoi compliquer ainsi la lecture d'un roman par tant de traquenards et chaussetrapes? C'est-à-dire pourquoi le texte *doit-il* être piégé? Et comment fonctionnent ces pièges? Quel est donc ce rapport bizarre que j'entretiens avec mon indispensable lecteur, puisque je fais tout pour l'égarer, et pour ensuite le confondre? [...] J'écris d'abord contre moi-même, nous l'avons vu, donc contre le public aussi. (Robbe-Grillet 1984, 40)

Aussi en envisageant leur propre affaiblissement, c'est aussi le lecteur que les textes sabotent. En mettant à mal le rôle de l'auteur, en cherchant à ne pas être roman, écriture, littérature, ils privent le lecteur de son rôle de lecteur, et donc de sa raison d'être. C'est ainsi que le Nouveau Roman offre une réalisation textuelle de ce geste du suicidaire qui malmène les autres en les dépossédant de l'identité qu'ils avaient par rapport à lui. Un frère qui menace de se tuer menace sa sœur de lui retirer sa qualité de sœur; un texte qui cherche à se défaire de son identité textuelle fait courir le risque à son lecteur de ne plus être lecteur.

Ainsi, concernant la question du rapport à l'altérité, le Nouveau Roman nous semble mettre en œuvre les logiques propres au suicidaire. À la manière de celui qui veut se retirer de la communauté des humains, il instaure un triple rapport avec son lecteur. Au-delà de la distance délibérément instaurée, on assiste à un double empié-

tement: le texte cède sa place à son lecteur, c'est-à-dire lui confie la responsabilité de sa constitution et, simultanément, le met à mal. S'il se donne à son lecteur, il s'en empare aussi et menace de lui confisquer son identité de lecteur. La relation n'est pas harmonieuse, mais relève d'un jeu de pouvoir: la frontière du texte est instable et oscille entre deux mouvements antinomiques, une réduction du texte au profit du lecteur et, inversement, une réduction du lecteur au profit du texte. Si Ross Chambers a montré que le texte moderne du XIX^e siècle se fixe comme objectif – voué à l'échec et, selon lui, en cela héroïque – de libérer la lecture de toute forme d'aliénation³⁹ – nous arrivons, pour notre part, et à l'aide de notre rapprochement avec le suicide, à la conclusion selon laquelle la modernité des années 1960 radicalise cette aliénation réciproque en la plaçant sous le signe d'une prise de pouvoir, d'une appropriation mutuelle. Mais alors que Ross Chambers parle d'une réussite dans l'échec, nous préférons voir dans cette logique suicidaire une radicalisation de l'échec, une réalisation sur le plan de la lecture de cet échec absolu caractéristique du suicide: ce jeu de pouvoir entre texte et lecteur est inapaisé et inapaisable, et c'est par là même qu'il est si puissant.

La notion de paranoïa telle qu'elle est définie par Sophie de Mijolla-Mellor, c'est-à-dire en tant qu'«altération fondamentale de l'appréciation de soi-même et des autres» (Mijolla-Mellor 2011 [2007], 5) qui empêche le sujet de fixer sainement et définitivement les limites de son *moi*, nous semble idéalement caractériser ce comportement à la fois sadique et masochiste du suicidaire. Si tout paranoïaque n'est pas suicidaire, le suicidaire tel que nous l'avons défini ici agit avec son entourage de manière paranoïaque. En effet, ayant fait le «choix de la solitude» (Mijolla-Mellor 2011 [2007], 22) et se croyant incompris de tous, le sujet paranoïaque apparaît d'abord fermé aux autres. Il s'est construit une logique interne telle, qu'elle ne peut être percée, pas même par un thérapeute. Mais son isolement dissimule en fait une véritable obsession des autres. Incapable de forger sa propre identité, il croit dépendre des autres pour exister: «Le for intérieur n'existe plus et l'ingérence dont le malade est victime en fait véritablement un 'aliéné', c'est-à-dire quelqu'un qui appartient corps et âme à un autre.» (Mijolla-Mellor 2011 [2007], 98) Mais alors, étant habité par une «incapacité totale [...] à se tenir à l'écart de son supposé persécuteur» (Mijolla-Mellor 2011 [2007], 65), il transforme l'autre en assassin. Pour finir, il peut exprimer «le besoin d'exercer sur l'autre et en particulier sur sa pensée une emprise totale et efficace» (Mijolla-Mellor 2011 [2007], 97) et devient un «Moi omnipotent qui ne veut rien laisser subsister à l'extérieur de lui-même.» (Mijolla-Mellor 2011 [2007], 65) Cette attitude malade du paranoïaque illustrant parfaitement le rapport que le suicidaire entretient aux autres, il offre un qualificatif supplémentaire opportun pour caractériser le rapport que le Nouveau Roman instaure avec son lecteur. On pourrait

³⁹ Chambers (1987b, 15): «Failure is the most probable outcome for the suicidal text in its attempt to install a new, disalienating mode of communication; but the idea that failure is a way of succeeding – a form of 'heroism' – in a world whose values are all wrong is not only part of the axiomatics of the suicide.»

par conséquent considérer que «l'ère» n'est pas seulement, comme le disait Nathalie Sarraute en 1950, au «suspçon», mais à la paranoïa : le lecteur n'est pas simplement «sur le qui-vive» (Sarraute 1956, 75), mais obéit autant à l'injonction «qu'il vive!» qu'il court le risque d'y succomber.

Au terme de ce parcours à travers les antagonismes qui animent le Nouveau Roman et compte tenu du grand nombre de points communs décelés avec la figure du suicidaire, nous pouvons affirmer que la question du suicide est loin de toucher seulement l'auteur : c'est aussi le texte en lui-même qu'elle traverse de part en part. Il nous est même possible de dire que celui-ci adopte esthétiquement la pensée suicidaire sans jamais résoudre ses paradoxes. Les textes sont une forme de 'mise en prose' du suicide et opèrent ce que Ralph Sarkonak appelle une «textualisation», c'est-à-dire un «processus d'intériorisation et de résorption» (Sarkonak 1986, 164) : ils assimilent les logiques du suicide pour en faire «une problématique scripturale», un ensemble de phénomènes littéraires. En un mot, après 1945, le suicide s'est fait écriture. À la question de savoir où est passé le suicide, on pourrait donc répondre : il a pénétré l'ADN des textes.

4. Le lecteur, un suicidaire ?

Avant de terminer ce ‘voyage à la recherche du suicide’, envisageons brièvement un dernier ‘acteur’ qui n’a pas encore été réellement évoqué en tant que tel ici. Nous nous sommes en effet penchés sur le personnage, l’auteur et le texte, mais qu’en est-il du lecteur ? Le suicide passe-t-il aussi du côté du lecteur ? Face aux logiques suicidaires qu’adoptent les textes, nous avons montré que le lecteur peut être comparé à l’entourage du suicidaire, mais la relation qu’il entretient au suicide s’en tient-elle à ce rôle indirect et disons subalterne ? Pourrait-on imaginer que tout comme l’auteur présente, après la Seconde Guerre mondiale, un rapport complexe à la mort, le lecteur est séduit par sa propre disparition au point de la rechercher ? Le raisonnement que nous aimerions développer s’articule un peu différemment : il semble que ce n’est pas par mimétisme avec l’auteur, mais plutôt par le biais du texte que certains comportements suicidaires peuvent se transmettre au lecteur.

Pour explorer cette idée, attardons-nous un instant sur une caractéristique du suicide qui n’a pas encore été évoquée : sa nature potentiellement contagieuse. La littérature illustre très souvent cette croyance. Dans *La Mort difficile*, il est écrit qu’«à force d’entendre parler du suicide, Diane pourrait bien finir par faire comme son père» qui s’est donné la mort (Crevel 1974 [1926], 87). Dans *Mort à crédit*, le cadavre du suicidé Courtial est traité comme un malade pestilentiel, au point que Ferdinand se met à hurler : «C’est pas un chien nom de Dieu!... Il a pas la rage!... C’est pas un veau!... Il a pas les aphtes... Il s’est tué et puis voilà!... C’était un homme sain... Il a pas la morve!...» (Céline 1952 [1936], 450) Chez Claude Simon, le suicide apparaît parfois comme une maladie héréditaire accablant toute la famille. Et dans *Chatterton* d’Alfred de Vigny, le Quaker dit à propos du poète : «Il est atteint d’une maladie toute morale et presque incurable, et quelque fois contagieuse; [...] Ce mal, c’est la haine de la vie et l’amour de la mort : c’est l’obstiné Suicide.» (Vigny 2001 [1835], 97) Aussi, la manière dont la société s’est, à travers les siècles, conduite face au suicide reflète tout à fait cette obsession de la contagion. C’est seulement à de très rares occasions qu’elle a toléré ou même admiré le suicide. L’essai de David Hume «On Suicide» (1777), qui fait de la mort volontaire l’expression de l’émancipation de l’être humain, reste une exception dans l’histoire des idées. Depuis longtemps, le suicidaire est désapprouvé dans la mesure où l’on considère qu’il met en danger tous ceux qu’il côtoie. Dans son texte «The Background», Al Alvarez cite l’anecdote emblématique relatée par le poète et philosophe Nicholas Ogarev évoquant un homme qui a été condamné à la pendaison pour avoir fait une tentative de suicide (Alvarez 1980, 7-8). Qui veut disparaître n’a pas le droit d’exister. Et même qui veut en parler devrait plutôt se taire pour éviter de propager des idées risquant d’avoir des effets incitatifs mortels (voir Mayo 1980, 133-143). En effet, selon des études sociologiques récentes, «pour une partie de la population», «parler du suicide fait mourir».⁴⁰ Rappelons d’ailleurs que l’ouvrage de Claude Guillon et Yves Le Bonniec *Suicide mode d’emploi. Histoire, technique,*

⁴⁰ Courtet (2013, 9). Il s’appuie sur Werth (1994).

actualité, publié en 1982, a connu des procédures judiciaires sans fin et reste, encore aujourd'hui, difficile à trouver. Or, cette réaction de la communauté face au suicide, loin d'être à balayer d'un revers de main, est intrigante: elle présente d'étonnants points communs avec la manière dont le suicidaire prend lui-même en considération son entourage. Alors effectivement, ne pourrait-on pas imaginer qu'une subtile forme de contagion a bien lieu? En essayant de fermer les yeux face à la réalité suicidaire, l'entourage du suicidaire recherche un isolement comparable à celui que nous avons étudié chez ce dernier. D'autre part, en se sentant menacée par lui au point de lui conférer un pouvoir supérieur, la société lui accorde une place surdimensionnée, une place semblable à celle que le suicidaire accorde à son entourage auquel il s'abandonne et dont il se sent persécuté. Et pour finir, lorsque la société cherche à faire disparaître cette réalité qui la dérange, elle suit également le même comportement du suicidaire qui agresse son entourage. C'est donc comme si ceux qui côtoyaient un suicidaire étaient contraints d'entrer dans son jeu. Ils sont pris dans ce double empiétement que le suicidaire leur impose. Bien entendu, ils ne vont pas forcément eux-mêmes envisager de se tuer – la contagion n'est pas, selon nous, si directe – mais dans leur relation au suicidaire, ils adoptent ce même comportement instable, violent et parfaitement paranoïaque. Fréquenter un sujet paranoïaque relève en effet de cette forme de réciprocité et permet d'illustrer ce phénomène. Sophie de Mijolla-Mellor explique comment, face au paranoïaque, même « [l]e soignant, [...] va se trouver pris dans la même nasse que celle qui avait précédemment enfermé le patient lui-même. » (Mijolla-Mellor 2011 [2007], 122) Risquant toujours d'être accusé d'être la cause des maux du paranoïaque, l'autre (le soignant, l'entourage dans son ensemble) reste sur ses gardes quant à l'image qu'il renvoie de lui-même et intègre ce que le paranoïaque pourrait penser de lui. Mais alors, en accordant une telle importance au regard du paranoïaque, il est déjà engagé dans une logique de soumission soupçonneuse. Inversement, 'l'autre' peut vouloir faire sortir le paranoïaque de sa folie en lui imposant son propre mode de pensée: mais il s'avère alors incapable de respecter l'altérité.

La relation qu'entretient, dans les années 1960, le lecteur avec le texte ne répond-elle pas à une même forme de paranoïa? N'assiste-t-on pas à un effet de contagion dans la mesure où ce que le texte impose au lecteur (et que nous avons analysé précédemment), le lecteur est amené à 'infliger' au texte? Premièrement, en se trouvant face à des textes qui, loin de présenter des portes ouvertes, se 'calfoutrent', le lecteur peut lui-même être rapidement tenté de rompre les liens qui l'unissent au texte, et ce tout simplement en refermant le livre. Mais alors, il reproduit la première caractéristique paranoïaque du suicidaire: l'isolement. D'autre part, le lecteur peut choisir de soumettre sa propre subjectivité au texte, de lui céder, le temps de la lecture, sa propre 'responsabilité d'être'. C'est la thèse que Ross Chambers défend dans son article « On the Suicidal Style in Modern Literature (Goethe, Nerval, Flaubert) ». Il y relie la littérature au suicide d'une manière tout à fait spécifique: selon lui, la lecture d'un texte littéraire rejoint celle d'une lettre laissée par un suicidé. À partir de là, il montre que les lecteurs doivent à la fois s'identifier à ce qu'ils lisent et « abdicate their autonomy

in submission to textuality». ⁴¹ Il s'agit, selon lui, d'une forme de « 'self'-sacrifice », de « symbolic suicide » (Chambers 1987b, 11 et 14). Amené à se défaire en partie de ce qui détermine son propre *moi*, le lecteur adopterait donc lui-même une posture suicidaire. Mais, dans un troisième temps, cette forme de retrait du lecteur s'accompagne toujours aussi, comme chez le suicidaire, d'un mouvement inverse, d'une posture plus dominatrice : tout lecteur ne peut s'empêcher de tenter de reprendre le dessus, c'est-à-dire d'assujettir le texte à la lecture qu'il en fait. En bref, face à la paranoïa du texte, il devient lui-même un paranoïaque agressif. Il nous semble que cette double menace qui plane au-dessus de chaque texte, celle de la démission potentiellement abrupte et définitive du lecteur autant que celle d'un envahissement du texte par une interprétation abusive, rappelle la double menace que profère tout suicidaire. D'une certaine façon, le lecteur ressemble donc au suicidaire dans la mesure où il s'arroge un même pouvoir paradoxal, un pouvoir en partie déterminé par l'instabilité du rapport à sa propre identité.

Par conséquent, s'il n'est donc pas question d'affirmer que le roman des années 1960 fait directement courir le risque au lecteur de se suicider – nous ne sommes pas dans le cas de l'œuvre *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe – ni de considérer que le lecteur manifeste dans le texte, à la manière de l'auteur, un désir intrinsèque et profond de disparition, il nous semble possible de percevoir que les textes du Nouveau Roman amènent le lecteur à adopter face à eux des comportements comparables à ceux que, par sa volonté d'en finir, le suicidaire développe face aux autres. Selon nous, après 1945, si le lecteur apparaît donc comparable au suicidaire, c'est principalement, voire exclusivement par le biais d'une forme de paranoïa et, indirectement, en étant contaminé par le fonctionnement suicidaire des textes.

⁴¹ Chambers (1987b, 15). Il s'appuie ici en partie sur Aquin (1982). Voir aussi Chambers (1987b, 13) : « literature is subject to the rules of reading that are those of a suicide note, rules that imply an attempted self-identification with the text and at the same time its interpretive displacement, so as to give it 'life'. »

5. Conclusion

Pour conclure, si nous avons vu qu'après 1945 le suicide est mis de côté sur le plan thématique, force est de constater que – touchant la figure de l'auteur, s'immisçant profondément dans les textes et allant jusqu'à 'taquiner' le lecteur – il est devenu d'autant plus important pour les œuvres dans leur ensemble. Alors même qu'il est moins visible que pendant l'entre-deux-guerres où tant de textes en avaient fait un thème central, alors même qu'il a été minimisé par la critique (et même circonscrit par Blanchot lui-même), il ponctue tout le Nouveau Roman. S'il a quitté la 'surface thématique' des textes, c'est pour d'autant plus infiltrer leur profondeur, imprégner chacun de leurs éléments constitutifs.

Aussi, au vu des raisonnements ici menés, nous irions jusqu'à affirmer qu'il est un concept permettant de mettre en lumière une partie des phénomènes littéraires spécifiques aux années 1950-1960. Il nous a permis de voir combien la modernité du Nouveau Roman s'inscrit, d'une part, dans une volonté de poursuivre des ambitions qui s'opposent fondamentalement entre elles et, d'autre part, dans une obstination à pousser jusque dans son dernier retranchement chaque élément qui pourtant le détermine, que ce soit le statut de son auteur ou sa propre identité scripturale, mais aussi son rapport à la temporalité, à la fiction et au lecteur. Cette figure de dépassement hors-norme qu'est le suicidaire amène la pensée critique à franchir certaines de ses propres limites et donne ainsi une voie d'accès à cette forme d'échec de l'échec que nous avons pu qualifier de poétique de l'impossible. Il est une clef de lecture permettant de saisir les textes sans les dessaisir. S'il a été mis de côté par la critique, ce n'est donc, selon nous, certainement pas parce qu'il est infécond : par la richesse de ses paradoxes, il s'avère plus complexe que les simples oppositions mort-vie, présence-absence, vide-plein, création-destruction, apparition-disparition, et peut éventuellement même concurrencer d'autres notions comme celle d'épuisement. Pourrait-on aller jusqu'à parler de 'roman suicidaire' et ainsi faire de l'idée de suicide une alternative aux adjectifs 'moderne', 'postmoderne', 'avant-gardiste', 'non traditionnel' ou même 'Nouveau' souvent si problématiques ? Ce n'est pas à nous d'en juger. Ce qui est certain en revanche, c'est qu'à notre question initiale de savoir où est passé le suicide, il faudrait tout simplement répondre : il n'est pas passé. Loin d'être 'passable', il se fait même 'passeur', 'passeur' d'idées pour dire le roman.

Mais, au regard de ces conclusions, une autre question se présente : pourquoi ? Pourquoi, après 1945, y a-t-il une affinité élective si forte entre la littérature et le suicide ?

Une première explication de nature sociologique reposant sur le postulat selon lequel la littérature reflète la société dans laquelle elle prend forme est possible. On peut penser que la question de savoir si la vie vaut la peine d'être vécue est si présente après la Seconde Guerre mondiale qu'elle a pénétré la littérature jusque dans ses éléments les plus structurants. À cet argument, il est possible de greffer une explication complémentaire. D'après les recherches de Matthias Bormuth s'appuyant sur le célèbre ouvrage *Le Suicide* (1897) d'Émile Durkheim, mais aussi sur l'idée de

désenchantement du monde de Max Weber et les travaux de Karl Jaspers et Robert Gaupp, le suicide est la conséquence d'une société incapable de proposer des normes structurantes, c'est-à-dire un cadre idéologique précis et sécurisant, aux individus (Bormuth 2008, 73). Les règles, qui offrent tant une orientation rassurante qu'elles fournissent une raison de se révolter, c'est-à-dire d'extérioriser les oppositions pour les résoudre, ne sont plus aussi clairement définies et surtout, le rapport que l'on entretient à elles est devenu plus complexe, c'est-à-dire plus profondément critique. Alors, les individus, délaissés et désorientés, sont condamnés à intérioriser les possibles conflits et à endurer leur caractère antinomique indépassable : les crises suicidaires en sont la manifestation radicale. Cette logique peut tout à fait être transférée sur l'histoire littéraire. Les règles littéraires étant de moins en moins structurantes depuis le XVIII^e siècle, la littérature représente de plus en plus de suicides et va, après la Seconde Guerre mondiale, jusqu'à intérioriser entièrement la désorientation normative et les logiques suicidaires qui s'ensuivent. Ne pouvant plus ni s'identifier à un ensemble de règles et de pratiques, ni se révolter contre une institution littéraire leur étant extérieure, ni énoncer eux-mêmes des affirmations trop péremptoires risquant de se pervertir en dogmatismes dangereux, ni peut-être faire confiance en la capacité rationnelle de l'être humain à résoudre les conflits, les textes seraient contraints de se construire leurs propres règles tout en les déconstruisant dans le même élan, de se maintenir dans un conflit contre soi permanent, de s'orienter à des désirs irréalisables, en bref, d'intérioriser une violence suicidaire. Ils adopteraient esthétiquement les logiques suicidaires parce qu'ils seraient assujettis à une forme littéraire de « suicide anémique » durkheimien : au lieu d'être maintenus par un sentiment d'appartenance stable qui leur permettrait d'avoir un rapport sain à eux-mêmes, ils seraient contraints de disposer librement d'eux-mêmes, et donc aussi amenés à se manquer, se désarçonner, se réprouver, se perdre. Mais cette explication n'est pas entièrement satisfaisante. Pourquoi le suicide, plus que la simple idée de mort ou de vide, apparaît-il comme un élément clef de la littérature de l'après-guerre ?

Une seconde réponse semble possible : peut-être la littérature a-t-elle *besoin* du suicide, peut-être représente-t-il pour elle une source vivifiante. Peut-être, loin de seulement reproduire passivement des réalités historiques lui étant extérieures (telles que la remise en question de normes), la littérature octroie-t-elle une telle place au suicide, et ce même lorsque les auteurs ont cherché à la lui refuser, parce qu'elle y trouve son intérêt. Effectivement, il existe une dernière caractéristique du suicide qui n'a pas encore vraiment été évoquée dans ces pages et que la simple notion de mort ou d'absence ne contient pas : l'« affirmation de vie » (Morand 1932, 553) et même l'« overdose de vie » (Sibony 1987, 54) qu'il recèle. « On ne se tue jamais que pour *exister* », écrit André Malraux dans *La Voie royale* (Malraux, 1945 [1930], 19). Dans *21 Recettes pratiques de mort violente*, Vercors explique ce paradoxe :

Il n'est pas d'opinion plus bête que de croire qu'on se tue parce qu'on a perdu l'amour de la vie. C'est justement parce qu'on l'aime trop qu'on se donne la mort, ou, si l'on préfère, parce qu'on attache trop d'importance aux choses de la vie. (Vercors 2010 [1926 et 1977], 16)

Il apparaît que plus le suicidaire recherche vigoureusement la mort, plus il fait preuve de puissance et de volonté, plus il s'enfoncé dans la vie. En s'emparant de la mort comme d'un pouvoir maîtrisable (à ce titre voir la notion de 'Freitod' développée par Friedrich Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*), il acquiert une liberté d'action et de pensée à laquelle personne, en temps normal, n'est autorisé à prétendre.⁴² Le personnage Kirillov de Dostoïevski exprime radicalement cette force du suicidaire puisqu'il se tue même dans le but de « manifester [son] insoumission et [sa] terrible liberté nouvelle » : « Quiconque veut la principale liberté doit oser se tuer. Celui qui ose se tuer a découvert le secret de la duperie. [...] Celui qui ose se tuer, celui-là est dieu. » (Dostoïevski 2011 [1872], 793 et 159; et voir Shneidman, 1984, 63) La psychologie explique en effet qu'à travers cet acte d'autodestruction, le suicidaire peut avoir l'impression de (re)devenir acteur de sa vie. Philippe Jeammet, qui a travaillé sur le suicide chez l'adolescent, cite *Le Premier homme* d'Albert Camus :

Là où je me sentais totalement impuissant face à des forces qui me dépassaient, je reprends la barre, je me refais maître de mon destin... Si je me suicidais, au moins, j'aurais l'initiative. (Jeammet 2012, 121)

Ainsi, même le milieu de la médecine, qui pourtant considère la mort volontaire comme un fléau qu'il faut combattre, affirme que le suicide peut exprimer un élan vital. D'autre part, le sujet suicidaire, si conscient de la fin à venir, est peut-être aussi celui qui reconnaît à la vie sa juste valeur. Jankélévitch écrit : « le temps quand il nous est étroitement mesuré, acquiert un prix infini » (Jankélévitch 1977, 95). En outre, comme le laisse entendre Emil Cioran, la possibilité du suicide peut rendre la vie supportable : « Cela fait du bien de penser qu'on va se tuer. Point de sujet plus reposant : dès qu'on l'aborde, on respire. Méditer sur lui rend presque aussi libre que l'acte même. » (Cioran 1969, 79) Dans *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes explique aussi que lorsqu'il se sent « pris au piège, immobilisé dans une situation (un site) impossible », le suicide est un recours positif, et en quelque sorte, un radeau auquel il est possible de s'accrocher le temps que passe la tempête :

L'idée de suicide alors me sauve, car *je puis la parler* (et je ne m'en prive pas) : je renais et colore cette idée des couleurs de la vie, soit que je la dirige agressivement contre l'objet aimé [...], soit que je m'unisse fantasmatiquement à lui dans la mort [...]. (Barthes 1977, 259 et 260)

Claude Coste nous permet de faire un lien direct entre cette conception du suicide et l'écriture :

Le silence, comme le suicide, jouent dans [l'œuvre de Barthes] un rôle subalterne et tactique. Dans *Fragments d'un discours amoureux* par exemple, le suicide est une idée qui soutient. Il devient un élément stratégique, moins comme instrument de chantage que comme solution hypothétique dont l'évocation paradoxalement permet de se reconstituer. Le silence, le suicide sont les chiffres d'une disparition qui donnent à la vie et à l'écriture la force d'un contraste, les dimensions d'une plénitude. (Coste 1998, 119)

⁴² Voir Barrington (1980) et Montaigne (2001 [1580], 560).

Ainsi, Claude Coste rapproche le fait de « tourner le suicide en énergie vitale » et celui de « tourner le silence en écriture » (Coste 1998, 126). Or, ne pourrait-on pas penser que cette logique est à l'œuvre dans toute l'histoire littéraire ? En effet, peut-être l'écriture ne s'établit-elle pas *contre* le suicide, mais en le convertissant en vitalité. Peut-être les œuvres littéraires tentent de tirer profit du suicide en faisant leur son énergie paradoxale. Alors, on pourrait considérer que la littérature se confronte si fortement à la violence suicidaire dans le but de puiser en elle une force vitale. Si cette relation s'est d'abord, pendant le siècle des Lumières, instaurée par le biais de débats philosophiques, puis, à partir du XIX^e siècle, par celui du vécu des personnages, après l'horreur de la Seconde Guerre mondiale, il a peut-être fallu aller jusqu'à adopter esthétiquement le comportement du suicidaire. Peut-être que tout comme le suicide a permis aux Romantiques d'exacerber les passions, aux Naturalistes d'étudier la nature humaine, aux Surréalistes de (croire pouvoir) tout expérimenter, il permet au roman de l'après-guerre de se renouveler, d'exercer une liberté nouvelle, de remettre en question ce qui allait de soi, de refuser l'adhésion conformiste à lui-même. C'est peut-être cette éthique du suicidaire qui lui a permis de se dégager des « vieux accessoires » (Sarraute 1956, 66) et de s'affranchir du carcan du roman réaliste, mais aussi de ne pas devenir lui-même un simple « accessoire » d'une modernité naïve et oublieuse ou encore un outil politique aliéné par une vision dichotomique du monde. C'est peut-être cette éthique du suicidaire qui lui a permis de ne pas céder ni au désespoir ni à la bien-pensance, en bref, de continuer à exister. En effet, après 1945, la question de savoir comment écrire après la catastrophe, comment sortir de la crise du langage s'est indéniablement posée aux auteurs. On pourrait penser que cette question n'accepte que deux réponses radicalement opposées : le choix du silence, et donc symboliquement du suicide ou bien, le choix de l'écriture et le refus du suicide. L'idée d'Adorno qu'écrire des poèmes après Auschwitz est impossible se placerait dans la première catégorie qui se verrait compléter par nombre d'autres auteurs inconnus qui auraient, précisément, choisi de ne pas écrire. Et, tout à l'inverse, des auteurs comme Albert Camus auraient érigé l'écriture en moyen positif de refuser le suicide et de dépasser l'horreur. Or, l'étude ici menée nous montre qu'une troisième voie a été inventée par les écrivains : peut-être l'œuvre se fait-elle, non pas au risque du suicide, non pas contre le suicide, mais avec le suicide, par le suicide, en puisant dans l'éthique du suicidaire une liberté nouvelle. Pour résister à la mort, la littérature des années 1960 aurait été jusqu'à s'approprier esthétiquement le suicide. Cette conception du suicide n'est sans doute pas si éloignée de la pensée de Blanchot qui est, selon Jacques Derrida, toujours du côté de la vie :

Car au-delà de tout ce qu'une lecture précipitée porterait à croire, au-delà de ce que sa constante attention à la mort, à cet événement sans événement du mourir, peut laisser penser, Maurice Blanchot n'a aimé, il n'aura affirmé que la vie et le vivre, et la lumière de l'apparaître. (Allocation prononcée par Derrida lors de la cérémonie d'incinération de Blanchot le 24 février 2003, citée par Bitsoris 2009, 192)

Si nous avons préféré le point de vue de Blanchot selon lequel le suicide relève de l'impossibilité à la conception de Georges Poulet qui considère la mort comme

«l'instrument d'une renaissance spirituelle» (Majorel 2013, 259), nous ne considérons pas, comme le fait Jérémie Majorel, que ces deux conceptions soient irréconciliables : c'est en étant autant une recherche de la mort qu'une impossibilité de mourir, que le suicide peut être, paradoxalement, un moyen d'atteindre une vie plus intense. Par conséquent, après la Seconde Guerre mondiale, aller jusqu'à adopter la posture du suicidaire a peut-être été, pour la littérature, un moyen de se réinventer pour pouvoir continuer à exister. En quelque sorte, il s'agirait d'une stratégie thérapeutique, voire cathartique. Traverser une forme de 'guerre interne', de 'purgatoire suicidaire' a peut-être permis de se libérer de la guerre tout en portant sa mémoire, de continuer à exister tout en assumant l'impossibilité de cette même existence. Dans *Comment c'est* de Samuel Beckett, on trouve une description emblématique de la manière dont la corde du pendu peut ni être mise de côté, ni utilisée pour se pendre, mais employée comme un moyen d'avancer :

je prends la corde dans le sac voilà un autre objet ferme le haut du sac me le pend au cou je sais que j'aurai besoin des deux mains ou l'instinct c'est l'un ou l'autre et en avant jambe droite bras droit pousse tire dix mètres quinze mètres halte [...]. (Beckett 1961, 16)

À «l'incroyable» littérature (Badiou 1995), 'vivre en suicidaire' permet de (sur)-vivre.

Pour mettre à l'épreuve l'argumentation avancée dans ces pages, il faudrait poser frontalement à de très nombreux romans des années 1950-1960 la question de savoir «où est passé le suicide» et étudier dans le détail la prolifération de leurs réponses. On peut aisément présumer comment par exemple *L'Emploi du temps* (1956) de Michel Butor, *Le Parc* (1961) de Philippe Sollers, *Quelqu'un* (1965) de Robert Pinget, *Fibrilles* (1966) de Michel Leiris, *Entre la vie et la mort* (1968) de Nathalie Sarraute ou encore *La Disparition* (1969) de Georges Perec se prêteraient à l'exercice tant le problème du suicide ne s'est tenu qu'en apparence à l'écart de leur écriture. Pour leur exemplarité souvent insoupçonnée, notre choix s'est toutefois porté sur trois œuvres en particulier, trois romans de Marguerite Duras, Claude Simon et Samuel Beckett. Au moyen d'études concises ne prétendant pas à l'exhaustivité, chacun de ces textes va nous donner l'occasion de mettre en application différentes idées avancées ci-dessus et d'approfondir différents aspects. Le roman *Le Vice-consul* de Marguerite Duras va spécifiquement nous permettre d'observer comment les figures de l'auteur et du lecteur collaborent diversement à l'ambition suicidaire du texte. *Histoire* de Claude Simon donnera à voir comment la mise en prose des réalités suicidaires est fondamentalement le fruit d'une lutte. *L'Innommable* de Samuel Beckett, pour sa part, nous exhorte à explorer plus en profondeur la question de l'échec du suicide. Ensemble, les trois romans témoignent de la manière dont, après la Seconde Guerre mondiale, le suicide s'est radicalement infiltré dans la littérature.

II. Trois tentatives d'application

1. Marguerite Duras ou le suicide comme relation

Chez Marguerite Duras, le suicide est fondamentalement relationnel. S'il concerne x , il touche surtout le rapport que ce x entretient aux autres. Cet ancrage du suicide non pas au cœur du *moi*, mais *entre les moi* est tel, qu'il devient lui-même un x , un 'quelqu'un' avec lequel il s'agit d'entretenir une relation, relation qui ne va pas jusqu'à devoir être 'classée x ', mais qui s'établit manifestement sous le signe du désir.

Partons tout d'abord à la rencontre des personnages de Duras. Prenons le livre *L'Amant* publié en 1984. Dans cette œuvre, l'administrateur adjoint à Savannakhet se tue d'un coup de revolver parce que « la Dame », c'est-à-dire Anne-Marie Stretter, « lui avait dit que cela [leur amour] devait cesser » (Duras 1984, 109). C'est comme si le suicide prenait le relais du lien qui unissait les amants. Sur le bateau qui ramène « la jeune fille » en France, un second suicide entre en écho avec ce premier :

Il y avait des gens qui jouaient aux cartes dans le bar des Premières, parmi ces joueurs il y avait un jeune homme et, à un moment donné, ce jeune homme, sans un mot, avait posé ses cartes, était sorti du bar, avait traversé le pont en courant et s'était jeté dans la mer. (Duras 1984, 137)

Ce suicide provoque auprès de « la jeune fille » la tentation de se donner également la mort :

Et la jeune fille s'était dressée comme pour aller à son tour se tuer, se jeter à son tour dans la mer et après elle avait pleuré parce qu'elle avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable et qu'elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer. (Duras 1984, 138)

La pensée du suicide est l'élément déclencheur de son affection pour l'amant chinois : c'est comme si ce suicide envisagé puis avorté avait permis à ses sentiments de venir au monde. Mais si l'on se tue ici pour commencer ou continuer à aimer, dans *Moderato cantabile* (1958) à l'inverse, l'amante aime pour se faire tuer.⁴³ Chez Duras, le suicide resserre les liens au point de se mettre au service de l'amour, de cette relation très particulière rimant avec masochisme et sadisme.

⁴³ Voir Pinthon / Kichenin / Cléder (2005, 155).

Aussi, à l'instar de l'amour, jamais il ne s'agit de 'consommer' le suicide, mais plutôt d'alimenter sa flamme. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* de 1964, Jacques Hold envisage que Lol pourrait se tuer :

– Je ne vous aime pas cependant je vous aime, vous me comprenez.

Je demande :

– Pourquoi ne pas vous tuer ? Pourquoi ne vous êtes-vous pas encore tuée ?

– Non, vous vous trompez, ce n'est pas ça.

Elle le dit sans tristesse. Si je me trompe, c'est moins gravement que les autres. Je ne peux me tromper sur elle que profondément. Elle le sait. Elle dit :

– C'est la première fois que vous vous trompez.

– Ça vous plaît ?

– Oui, surtout de cette façon. Vous êtes si près de

Elle raconte ce bonheur d'aimer, matériellement. (Duras 1964, 169)

Non seulement le suicide est ici au centre du 'jeu' de séduction, mais il apparaît lui-même comme une réalité à séduire, c'est-à-dire comme une relation à entretenir. La fin de la phrase « si près de » laissée en suspens exprime cette conception durassienne d'un suicide qu'il s'agit d'effleurer, sans le cueillir, d'attiser pour mieux l'esquiver. Prenons le premier livre de Marguerite Duras publié en 1943, soit *Les Impudents*. Après le suicide de la femme de Jacques par 'accident' de voiture et après le suicide de son amante par noyade, celui de sa sœur Maud, personnage principal, est esquissé. Un soir, en quittant la maison, « [e]lle se coucha au bord de la rivière. L'une de ses mains soutenait sa tête et l'autre traînait dans le courant qui filait entre ses doigts et faisait une musique frêle et sautillante. » (Duras 1992 [1943], 154) Mais finalement, le suicide est repoussé :

Le Dior coulait à côté d'elle, mâle et jeune, entre ses berges fidèles. Il lui eût suffi de se retourner sur elle-même. Aussitôt elle eût été saisie, entraînée. Mais elle n'y songea même pas et on l'eût bien étonnée en lui parlant de suicide car elle ne troublait son désespoir d'aucun souci d'héroïsme. (Duras 1992 [1943], 157)

Le cours d'eau, en tant que « jeune » « mâle », rend le suicide d'abord séduisant. Mais cette tentation est ensuite rejetée du côté d'un héroïsme désuet, un peu à la manière dont on repousse les avances d'un potentiel amant. Le suicide est là, attrayant, on le scrute, le fixe, et pourtant, on « n'y songe même pas ». C'est comme si la relation tissée avec le suicide devait rester ambiguë pour mieux jouir de son secret, pour mieux se délecter de l'interdit, voire de l'horreur qu'elle représente. Dans *Dix heures et demie du soir en été* publié en 1960, le suicide d'un des personnages est en effet délibérément passé sous silence par les autres personnages. Ce texte raconte l'histoire de Maria et de son mari Pierre, partis en vacances en Espagne avec leur fille Judith et une amie nommée Claire. Maria aide un inconnu nommé Rodrigo Paestra – un criminel en évasion qui a assassiné sa femme et l'amant de celle-ci – à se cacher. Mais lorsqu'elle le retrouve le lendemain pour l'aider à fuir, celui-ci s'est tué. Le suicide est donc avéré, et pourtant, Maria tente d'abord de mentir à son mari :

- Ce n'est pas la peine d'attendre, dit Maria. Il est mort.
- Comment ?
- La chaleur sans doute. C'est fini. (Duras 1960, 123)

Pierre va ensuite faire de même avec Claire :

- Il est mort, dit Pierre tout bas à Claire.
- Comment ?
- Pierre hésite.
- Une insolation sans doute, dit-il. (Duras 1960, 124)

Même plus tard, il s'obstine à étouffer ce geste d'autodestruction :

- Ce n'était pas le soleil, n'est-ce pas ? demande Claire.
- C'était le soleil, dit Pierre. (Duras 1960, 131)

D'une certaine façon, le voile du mensonge donne toute sa saveur à ce suicide. Mais peut-être doit-il aussi être tu parce qu'il figure celui que Maria pourrait commettre, puisque, Claire et Pierre ayant entamé une liaison, elle est dans une situation comparable à celle de Rodrigo :

L'ombre des oliviers, insensiblement, pendant leur amour a commencé à s'allonger. Un fléchissement de la chaleur se produit. Où est Maria ? Maria a-t-elle bu jusqu'à mourir ? La facilité royale qu'a Maria à boire et à mourir l'a-t-elle conduite dans les blés, loin, rigolante, à l'instar de Rodrigo Paestra ? Où se trouve cette autre femme, Maria ? (Duras 1960, 141-142)

Mais finalement, la tension retombe : le suicide de Maria est proscrit, le récit se termine sur la fin de son histoire d'amour l'unissant à Pierre. D'une certaine façon, puisque la relation qu'ils entretenaient s'est rompue, le suicide est lui-même devenu superflu. Tous ces exemples, qui pourraient être complétés par encore bien d'autres textes comme le récit « Le Coupeur d'eau » publié dans *La Vie matérielle* de 1987 ou encore la pièce *Savannah Bay* mise en scène en 1983, montrent combien Duras a établi le suicide au cœur des relations unissant ses personnages.

Or, ce choix ne traduit-il pas le rôle que le suicide a joué dans les relations que Duras a elle-même entretenues non seulement avec son entourage, non seulement avec 'son propre personnage', c'est-à-dire avec elle-même, mais surtout avec son écriture ? Dans *L'Amant*, Duras a exprimé comment une « envie de mourir » (Duras 1984, 126) l'a habitée dès l'enfance. Elle évoque en particulier le moment de la mort de son frère :

Cet amour insensé que je lui porte reste pour moi un insondable mystère. Je ne sais pas pourquoi je l'aimais à ce point-là de vouloir mourir de sa mort. (Duras 1984, 129)

Cette affinité quasi originelle pour la mort – une mort par, pour et contre les autres – va marquer toute sa vie d'écrivain. Prenons le récit intitulé « Cabourg » de *La Vie matérielle*. On y découvre l'histoire d'un enfant paralysé jouant avec un cerf-volant. Or, une étrange phrase vient se glisser en plein milieu d'une scène :

L'enfant continuait à jouer avec le cerf-volant. Quelquefois on dit je vais me tuer, et puis on continue le livre. Quelqu'un a dû venir avant la nuit ramasser l'enfant. Le cerf-volant dans le ciel signalait l'endroit où il se trouvait, on ne pouvait pas se tromper. (Duras 1987, 80)

On pourrait penser que le suicide représente ici une alternative opposable à l'écriture – soit on se tue soit on écrit – mais la manière dont ces pensées suicidaires font irruption au cœur du texte indique plutôt que le suicide est toujours déjà présent pendant l'écriture. Dans *Les Parleuses*, ce dialogue avec Xavière Gauthier réalisé en 1974, Duras se souvient d'une « crise suicidaire » :

Une expérience érotique très, très, très violente et – comment dire ça ? – j'ai traversé une crise qui était... suicidaire, c'est-à-dire... que ce que je raconte dans *Moderato cantabile*, cette femme qui veut être tuée, je l'ai vécu... et à partir de là les livres ont changé... J'ai pensé à ça depuis deux ans, deux, trois ans, je pense que le tournant, le virage vers..., vers la sincérité s'est produit là. (Duras / Gauthier 2003 [1974], 63)

La pensée du suicide, ici directement mise sur un pied d'égalité avec une « expérience érotique », aurait donc permis d'établir un lien débarrassé de toute forme de fausseté entre elle-même et ses livres, contribué, tel un accoucheur, à l'avènement de l'œuvre authentique. Mais son importance va encore au-delà. Duras a pu laisser entendre que l'écriture est en elle-même une expérience autodestructrice :

Je pense que la vie que je mène est quelquefois, est tellement... dure..., je trouve..., vue de l'extérieur; c'est dur d'être avec l'écriture, comme je fais..., ou les films..., oui, je finis ma phrase: ... tellement dure que je m'esquinte. Il faut peut-être que je cesse un peu. (Duras / Gauthier 2003 [1974], 65)

Dans *Écrire*, publié en 1993, elle affirme sans détour :

Il y a le suicide dans la solitude d'un écrivain. On est seul jusque dans sa propre solitude. Toujours inconcevable. Toujours dangereux. Oui. Un prix à payer pour avoir osé sortir et crier. (Duras 1993, 31)

Dans cette solitude propre à l'écriture, Duras serait donc irrémédiablement en dialogue avec le suicide. D'une certaine façon, elle fait de lui un compagnon de route de l'écriture et même un cavalier, contre lequel il ne s'agit pas de se battre, mais avec lequel il s'agit de danser. Et, si elle s'est gardée de succomber à son charme, c'est pour pouvoir sans fin y goûter, ou disons, s'en enivrer. Dans *La Vie matérielle*, elle formule cette conception paradoxale du suicide :

Boire ce n'est pas obligatoirement vouloir mourir, non. Mais on ne peut pas boire sans penser qu'on se tue. Vivre avec l'alcool, c'est vivre avec la mort à la portée de la main. Ce qui empêche de se tuer quand on est fou de l'ivresse alcoolique, c'est l'idée qu'une fois mort on ne boira plus. (Duras 1987, 20)

Si elle refuse le suicide, ce n'est donc pas par amour pour la vie ou par mépris pour ce geste d'anéantissement de soi, mais parce que céder à la mort abolirait la possibilité d'en jouir. Pour Duras, pouvoir se tuer est en quelque sorte une chance qu'il faut savoir préserver :

[...] se tuer c'est quand même un acte préférentiel. C'est ça qui est odieux dans le suicide. Heureusement qu'on en dispose, parce que la vie serait tout à fait, tout à fait, tout à fait invivable, si on n'en disposait pas ; mais c'est quand même un acte préférentiel. (Duras / Gauthier 2003 [1974], 133)

Or, l'écriture participe au maintien de cette possibilité d'en finir :

Il y a ça dans le livre : la solitude y est celle du monde entier. Elle est partout. Elle a tout envahi. Je crois toujours à cet envahissement. Comme tout le monde. La solitude c'est ce sans quoi on ne fait rien. [...] Il y a ça aussi dans la fonction d'écrire et avant tout peut-être se dire qu'il ne faut pas se tuer tous les jours du moment que tous les jours on peut se tuer. C'est ça l'écriture du livre, ce n'est pas la solitude. (Duras 1993, 31-32)

Écrire revient à perpétuer le suicide. Cela s'explique-t-il aussi par le fait que chez Duras écrire équivaut si souvent à 's'écrire' ? Elle a en effet pu expliquer que le suicide pouvait être le résultat d'une volonté excessive d'être soi :

On m'a dit que c'était un suicide, le film [*La Femme du Gange*]. Des jeunes l'ont vu à Digne, ils se sont réunis et puis ils sont venus me voir ; ils étaient extrêmement agressifs [...]. Ils ont dit que ce qu'ils cherchaient, c'était être eux-mêmes, et que j'y étais arrivée, moi, à être moi et que ce fait d'y arriver était un suicide, un suicide de tous les autres possibles de soi. (Duras / Gauthier 2003 [1974], 58-59)

L'exploration de soi, poursuivie par Duras dans chacun de ses livres, serait donc autodestructrice dans la mesure où elle revient à éliminer les autres 'soi' qu'elle aurait pu être et qu'elle n'a pas été. Mais peut-être qu'ici ces « autres possibles de soi » sont aussi ceux de ces jeunes qui l'interpellent. Alors, la réalisation du soi que permet l'écriture se ferait aussi aux dépens de celle des autres, c'est-à-dire des spectateurs et lecteurs, serait toujours aussi un geste agressif envers autrui, un 'suicide des autres'. On voit donc comment, chez Duras, prenant fondamentalement une dimension relationnelle, le suicide se manifeste aussi dans et par l'écriture. Il se déploie entre Duras, son travail d'écriture et ceux qui vont lire le fruit de ce travail. En somme, le suicide-cavalier tel que l'œuvre de Duras le façonne fait danser ensemble texte, lecteur et auteur.

Le Vice-consul

Pour étudier quelles formes prend cette danse endiablée et comment s'articule ce trio, penchons-nous sur une œuvre en particulier. Étudions *Le Vice-consul*, publié en 1966. Ce livre a été particulièrement important, voire éprouvant, pour Duras : elle parle de « ce travail à mener à bien jusqu'à la clarté, ce travail de forçat : écrire *Le Vice-consul de France à Lahore* » (Duras 1993, 32). Dans la biographie qu'elle a écrite de Duras, Laure Adler explique :

Elle disait du *Vice-consul* qu'il était le premier livre de sa vie, le plus difficile, le plus risqué, car il énonçait l'amplitude du malheur sans jamais évoquer les événements visibles qui l'avaient provoqué. (Adler 1998, 403-404)

Dans ce roman qui raconte quelques jours passés dans le milieu de l'ambassade française de Calcutta, trois personnages vivent dans ce qui nous semble être un étrange état suicidaire. Ces personnages sont Anne-Marie Stretter, qui apparaît déjà dans *Lol V. Stein* et qui est une figure clef de toute l'œuvre de Duras, Jean-Marc de H., ancien vice-consul de Lahore qui a été muté à Calcutta pour avoir commis « l'impardonnable », et une mendiante venue à pied de la région du Tonlé-Sap. Cependant, aucun passage à l'acte n'est raconté : le suicide empeste l'air, mais jamais suffisamment pour engendrer l'asphyxie. En ce qui concerne Anne-Marie Stretter, l'épouse de l'ambassadeur autour de laquelle se meut un ensemble d'amants tels que Michael Richard, Charles Rosset, Peter Morgan et George Crawn, c'est presque à chaque détour de phrase que sa fatigue de vivre se manifeste : « Une ambulance au petit jour a été vue devant la Résidence. Tentative de suicide ? » (V-C 110) Mais jamais cette question ne trouve de réelle réponse. Certes, dans *India Song*, la réécriture dramatique du *Vice-consul* publiée en 1973, le suicide d'Anne-Marie Stretter est plus explicite. Dès le début, le spectateur apprend qu'elle est morte. Et en effet, à la fin de la pièce, la voix 4 dit :

Elle a dû rester là longtemps, jusqu'au jour – et puis elle a dû prendre l'allée... (*Arrêt*).
C'est sur la plage qu'on a retrouvé le peignoir.

Silence.

Le ventilateur s'arrête.

On reste quelques secondes sur l'arrêt du ventilateur. (Duras 1973, 145)

Mais dans l'entretien avec Michelle Porte publié en 1977, Duras se méfie de la dénomination de « suicide » :

M.P. : Et Anne-Marie Stretter, quand elle se suicide ? C'est dans la mer qu'elle se suicide ?

M.D. : Oui, mais c'est, je ne sais pas si c'est un suicide. Elle rejoint comme une mer... elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle. Quelque chose se boucle avec sa mort. Elle ne peut pas faire autrement. Je pense que c'est un suicide complètement logique, qui n'a rien de tragique. Elle ne peut pas vivre ailleurs que là et elle vit de cet endroit-là, elle vit du désespoir que secrète chaque jour l'Inde, Calcutta, et de même elle en meurt, elle meurt comme empoisonnée par l'Inde. Elle pourrait se tuer autrement, mais non elle se tue dans l'eau, oui, dans la mer indienne. (Duras / Porte 1977, 78)

Ainsi, la mort volontaire d'Anne-Marie Stretter apparaît omniprésente au point d'en être « logique ». Selon Monique Pinthon, Guillaume Kichenin et Jean Cléder, « Les brouillons du *Vice-consul* attestent d'ailleurs la permanence de cette tendance suicidaire » d'Anne-Marie Stretter (Pinthon / Kichenin / Cléder 2005, 134). Et pourtant, cette « tendance » n'est jamais réellement établie dans le texte définitif, et surtout, jamais réalisée. Le vice-consul, quant à lui, a commis un acte abominable à Lahore qui indigné toute la communauté blanche de Calcutta, sans même que personne ne sache de quoi il s'agit exactement. Au cours du bal, les rumeurs circulent :

- On dit, on demande : Mais qu'a-t-il fait au juste ? Je ne suis jamais au courant.
- Il a fait le pire, mais comment le dire ?
 - Le pire ? tuer ?
 - Il tirait la nuit sur les jardins de Shalimar où se réfugient les lépreux et les chiens.
 - Mais des lépreux ou des chiens, est-ce tuer que de tuer des lépreux ou des chiens ?
 - Aussi bien des balles ont été trouvées dans les glaces de la résidence à Lahore, vous savez. (V-C 94-95)

Apparemment, « le pire » ne serait donc pas d'avoir tué « des lépreux », mais d'avoir tiré « dans les glaces aussi » (V-C 160), d'avoir tenté d'assassiner son propre reflet, c'est-à-dire d'avoir voulu mourir de la mort des autres tout en la provoquant. Au sein de l'ambassade, le vice-consul sera exclu, tel un suicidaire contagieux. En effet, Charles Rosset se demande : « Le vice-consul s'est-il tué cette nuit ? » (V-C 204) Son suicide apparaît comme en suspens, toujours possible, toujours déjà entamé, et pourtant impossible à arracher totalement à l'absence. La jeune mendicante, elle, chassée de chez elle par sa mère parce qu'elle est tombée enceinte, donne l'impression de s'enfoncer, au cours de son long périple qui la mène jusqu'à Calcutta, vers un effacement toujours plus complet de son identité. Florence de Chalonge écrit : « Pas à pas, la mendicante a évolué de la disparition de la mémoire de l'origine vers l'abolition de soi. » (Chalonge 1992, 41) Elle se met elle-même en danger. Par exemple, d'après Monique Schneider, la scène où elle arrache la tête à des poissons « se charge d'ailleurs de connotations aussi suicidaires que meurtrières : la mendicante devenant à son tour, en plongeant à nouveau dans l'eau, le poisson menacé de décapitation. » (Schneider 1985, 22) Et pourtant, ce désir de mort n'est ni ouvertement exprimé, ni assouvi.

Mais surtout, ces trois personnages, Anne-Marie Stretter, le vice-consul et la mendicante, aiguïsent réciproquement leur tendance suicidaire. Par exemple l'autodestruction que s'impose la mendicante participe à cette misère de l'Inde qui « empoisonne » Anne-Marie Stretter et provoque son désir d'en finir. Cette dernière, en choisissant d'exclure le vice-consul de son cercle d'amants, contribue à son possible suicide. Et lui-même, en ayant à Lahore tiré sur les lépreux, tire symboliquement sur la mendicante qui dort parmi eux à Calcutta : sa haine de soi représente aussi une haine des autres. Par conséquent, en voulant se tuer, chaque personnage tue (potentiellement) aussi les autres personnages et cherche à se faire tuer par eux.

Or, ces relations suicidaires sont loin de se limiter aux personnages. Elles touchent aussi les autres 'personnages' qui les entourent et leur donne vie (et mort), c'est-à-dire le lecteur et l'auteur. Ce trio composé de la mendicante, du vice-consul et d'Anne-Marie Stretter (auquel viennent se greffer d'autres personnages comme la mère de la mendicante ou Peter Morgan) va nous permettre de penser l'autre trio que forment le texte, l'auteur et le lecteur. En mettant en parallèle les relations suicidaires s'installant entre les personnages et celles prenant forme dans l'œuvre considérée dans son ensemble, nous pourrions comprendre de quelle manière le suicide se déploie esthétiquement.

1.1. Un auteur mis à l'écart, un auteur suicidaire ?

Concentrons-nous tout d'abord sur la figure de l'auteur et étudions comment sa mise à mal s'articule en lien avec le texte auquel il donne forme. Pour ce faire, faisons un détour par le personnage de la mendiante qui n'est pas seulement un personnage de Duras, mais aussi un personnage du récit que l'un des amants d'Anne-Marie Stretter nommé Peter Morgan est en train d'écrire. Rappelons que la mendiante fuit sa mère qui a professé des menaces contre elle : « Sa route, elle est sûre, est celle de l'abandon définitif de sa mère. » (V-C 28) Mais sans doute ne marche-t-elle pas seulement vers la disparition de sa mère : en abandonnant son enfant, elle refuse aussi son propre statut de mère. En n'ayant plus de mère et en n'étant plus mère, elle pourra symboliquement devenir sa propre mère. En effet, la mendiante imagine dire à sa mère : « je te rendrai cet enfant et toi tu le prendras, je le jetterai vers toi et moi je me sauverai pour toujours. » (V-C 25) Par ce geste, elle pense pouvoir faire se rejoindre son enfant et sa mère et réussir à « se sauver », à être libre, c'est-à-dire à donner naissance à son propre *moi*. D'une certaine façon, la mendiante s'accorde à elle-même sa propre fonction génitrice. Elle n'avance donc pas seulement vers son autodestruction, mais aussi vers sa propre constitution. Or, Duras met en lien le périple de la mendiante avec celle de « la phrase » :

Elle marcherait, dit-il, j'insisterai surtout sur cela. Elle, ce serait une marche très longue, fragmentée en des centaines d'autres marches toutes animées du même balancement – celui de son pas – elle marcherait, et la phrase avec elle. (V-C 179-180)

Alors, si on considère l'histoire de la mendiante comme une allégorie de la narration,⁴⁴ c'est en quelque sorte le texte lui-même qui avance vers la possibilité de devenir 'sa propre mère'. Mireille Calle-Gruber écrit en effet :

Phraser, écrit la marche de la phrase qui tire sa force de propulsion de sa seule marche, s'enroule sur elle-même, poursuit legato et cantabile, sans référent véritablement que l'écho de ses pas. (Calle-Gruber 2002, 77)

La phrase procède d'elle-même et se « poursuit » elle-même. Par exemple dans les premières phrases du texte, grâce à un rythme cadencé et des propositions tranchantes, les mots se relancent les uns les autres :

Tête baissée, elle marche, elle marche. Sa force est grande. Sa faim est aussi grande que sa force. Elle tourne dans le pays plat du Tonlé-Sap, le ciel et le pays se rejoignent en un fil droit, elle marche sans rien atteindre. Elle s'arrête, repart, repart sous le bol. (V-C 10)

La phrase chemine progressivement vers des mots nouveaux en reprenant des mots déjà énoncés, tels que « marche », « grande », « force ». Dans « Elle tourne dans le pays plat du Tonlé-Sap », les allitérations en « p » et « t », deux consonnes occlusives, donnent l'impression d'un avancement heurté, d'une progression où même le souffle va de l'avant en restant sur soi. D'ailleurs, même la trajectoire de la marche de la men-

⁴⁴ Voir Kassab-Charfi (2005, 248-249) : « [...] la phrase durassienne dans *Le Vice-consul* subirait les mêmes vicissitudes déambulatoires que le personnage de la mendiante marcheuse [...] »

diane est moins rectiligne qu'arrondie : la mendiane « tourne » et se trouve « sous le bol ». Aussi c'est en ayant la « tête baissée », c'est-à-dire en regardant ses propres pas, qu'elle semble trouver la force d'avancer et de voir devant elle comment « le ciel et le pays se rejoignent en un fil droit ». À la fin du récit, la mendiane ne marche plus, elle court et poursuit Charles Rosset :

Ces pas, derrière lui, ce sont les siens, réguliers, ceux d'une bête ; elle n'a pas ramassé l'argent, elle court vite, il court plus vite qu'elle. Le chemin est droit, long. (V-C 206)

Cette fois-ci, elle poursuit un réel objectif et son chemin est devenu « droit ». Par analogie, on comprend que c'est tout le texte qui puise en lui-même la force d'aller de l'avant. Or, être son propre moteur ferme la porte à tout 'moteur' extérieur. Il faut en effet prendre en compte que la mendiane s'élance ici à l'encontre du monde des Blancs, de ceux qui veulent écrire son histoire, et ainsi devenir symboliquement sa mère, c'est-à-dire avoir pouvoir de vie et de mort sur elle. En faisant peur à Charles Rosset et en l'obligeant à retourner en courant dans le territoire qui lui est réservé, la mendiane repousse ses 'auteurs', devient une force autonome. Par conséquent, si l'on considère que le personnage-écrivain Peter Morgan représente en partie l'auteur Duras, peut-être le texte illustre-t-il, à travers le parcours de la mendiane, comment il s'émancipe lui aussi de sa 'génitrice Duras', comment il a appris à se nourrir lui-même de son propre avancement. En quelque sorte, ce que Duras a construit, c'est un texte qui n'a plus besoin d'elle. Vers la fin du texte (V-C 179-183), Peter Morgan et les autres hommes blancs discutent de ce que pourra être le personnage de la mendiane dans le livre à écrire. Or, celle-ci est déjà apparue au début du récit et son histoire a déjà été fixée : ses prétendus auteurs sont donc en quelque sorte dépassés, devenus superflus.⁴⁵ À travers eux, il nous semble que c'est Duras elle-même qui s'avère privée de son rôle et, à travers l'autonomisation de la mendiane, c'est tout son texte qui se veut capable de s'écrire tout seul, qui se profile comme s'il avait toujours déjà été écrit. Même par le biais de ces discussions entre les personnages, le texte durassien ne puise-t-il pas son existence dans ce qu'il a été ? D'une certaine façon, il devient sa propre source d'inspiration. En effet, dans ce que la critique a appelé le 'cycle indien', les différentes œuvres se nourrissent les unes des autres : *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1966) et *India Song* (1973) se construisent dans une forme « d'auto-génération » ou de « re-génération » (Thisdale 2012, 14), en écho avec les films *La Femme du Gange* (1973), *India Song* (1973), *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* (1976). Ainsi, les œuvres s'auto-engendrant, se façonnant réciproquement, devenant leurs propres 'mères mutuelles', leur 'mère' véritable, Duras, passe au second plan. D'autre part, rappelons que *Le Vice-consul* est un texte composé d'une multitude de rumeurs et de chuchotements. Il s'élabore à partir de toutes les discussions qui s'engagent entre les personnages de la communauté blanche de Calcutta. Or, ces nombreux « on dit »

⁴⁵ Voir Chalonge (1992, 42) : « Tout au long du *Vice-consul*, Peter Morgan débat de son projet d'écriture et nous fait part de ses hésitations. Pourtant, placé en tête du roman, son récit nous est donné à lire comme achevé et c'est en vain que son narrateur nous parle toujours et encore de ses intentions : l'histoire de la mendiane s'est écrite comme à son insu. »

tendent à effacer la voix de l'auteur. D'ailleurs, le texte prend fin lorsque le vice-consul – à partir duquel les rumeurs se propagent – dit ne plus avoir rien à dire à son ami le directeur du Cercle. En quelque sorte, si le vice-consul se tait, l'auteur Duras doit aussi se taire. Elle-même a pu expliquer que les «histoires» qu'elle crée sont toujours «issues» des «autres» et se forment par emprunts et compilations :

Donc elle est bien issue d'une..., elle était quelque part chez les autres, cette histoire-là. [...] N'est-ce pas ? Qu'il y a des gens que j'ai côtoyés, que j'ai connus, qui m'ont donné ça, puis ça, puis ça, puis ça, puis ça, puis l'histoire s'est fabriquée, mais je la tire de vous, je la tire des autres. C'est pour ça que je te dis que peut-être le début de l'histoire, c'est d'autres qui le détiennent. (Duras / Gauthier 2003 [1974], 236)

C'est comme si Duras tentait par tous les moyens de minimiser son propre rôle, cherchait à céder sa place d'auteur. Laure Adler explique en effet en citant *L'Amant* :

«Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée.» Il faut prendre au pied de la lettre ces phrases de *L'Amant*. (Adler 1998, 13 : elle cite Duras 1984, 35)

Si le «je» accomplit ici grammaticalement l'action déterminée par le verbe, il revendique pourtant une forme d'assujettissement, de passivité. Tout se tient dans cette contradiction : Duras tente de remettre en question sa propre capacité à agir, de se dérober à sa responsabilité, de disloquer sa nature de sujet actif. Derrière cette porte fermée, loin de l'auteur Duras, pourtant nécessairement maître de ses actes, les choses s'écriraient d'elles-mêmes. Or, écrire une œuvre qui la prive de sa fonction et de sa place, choisir d'être répudiée par sa propre création, n'est-ce pas adopter une posture suicidaire ? L'auteur Duras, sollicitant et revendiquant activement une forme de passivité, emprunte bel et bien au suicidaire une posture d'abdication, de 'maintien de démission'. Aussi, tout comme, sur le plan thématique, le suicide s'établit *entre* les personnages, il se place *entre* Duras et son texte : dans et par 'son' texte – qui tend à n'être plus le sien – elle se dessaisit. Elle transforme ce à quoi elle donne vie en un instrument de sa propre disparition. En un mot, Duras s'avance vers son suicide en faisant en sorte que son texte 'la suicide'.

1.2. Un lecteur exclu

Un troisième 'acteur' se greffe sur cette relation création-créditeur : il s'agit du lecteur. Dans *Le Vice-consul*, l'auteur n'est en effet pas le seul à être acculé à son propre désengagement, le lecteur est également exposé à la violence du texte qui lui rappelle sans cesse que lui aussi reste en dehors du livre, et ce, alors même que cet isolement n'est pas tout de suite apparent. En effet, les phrases étant courtes et le lexique plutôt simple, le lecteur est, dans un premier temps, tenté de croire qu'il pourra facilement parcourir le chemin qui mène jusqu'au sens. Mais quasiment dans chaque phrase, au dernier moment, le texte se barricade, se rend hermétique à toute compréhension totale. Ce phénomène s'illustre dans le parcours du vice-consul : d'abord exclu de la société des expatriés, il est ensuite invité au bal et peut avoir le sentiment de vivre un

réel moment de partage avec Anne-Marie Stretter, mais finalement, lorsqu'il voudra accompagner les autres au « Prince of Wales », on lui répondra « Ce n'est pas possible » (V-C 147). Cette exclusion finale est plus violente encore qu'un accès manifestement fermé dès le premier abord : il s'agit d'une véritable « expulsion sociale » (Borgomano 2010, 69). C'est précisément ce revers de la 'reconduite à la frontière' que connaît le lecteur. C'est lorsqu'il croit atteindre la compréhension du texte qu'il est renvoyé et privé des clefs d'accès au sens. Par exemple deux phrases aussi simples que « Quelqu'un, au loin, siffle *Indiana's Song*. On ne voit pas qui. » (V-C 50), s'avèrent vite indécodables dans la mesure où sujet et objet peuvent être intervertis (qui « siffle » qui ?), que le « on » et le « qui » sont à la fois vides et excessivement riches sémantiquement, que les deux phrases s'articulent avec complexité. Face à toutes ces difficultés, le lecteur doit vite abandonner ses prétentions.

Globalement, le texte donne l'impression de se replier sur lui-même et de chercher avant tout à atteindre sa propre présence à soi. Citons à titre d'exemple : « Elle est sortie par la haie d'hibiscus, elle en est sûre, elle est partie. » (V-C 68) Comme pour se confirmer, la phrase se répète à elle-même – et non pas à ses lecteurs – ce qu'elle dit, ce qu'elle est. C'est comme si elle cherchait à se consolider, à s'établir irrémédiablement, à s'assurer de la validité des mots, et ce, indépendamment de son lecteur. Cette manière de retarder le moment de passer à autre chose exprime une forme de refus d'aller vers l'altérité. Les pensées de la mendicante luttant contre l'éparpillement de la faim sont à ce titre exemplaires : « Non, non, je n'oublie pas, je suis ici où sont mes mains. » (V-C 19) Dans cette volonté du personnage de se concentrer sur soi et sur son corps, on reconnaît une part 'narcissique' du texte qui est focalisé sur lui-même et renvoie sans cesse à lui-même. Or, ce 'narcissisme' est exclu. Face à un texte qui se cherche lui-même, que peut le lecteur ? Pas grand-chose. Pensons à Anne-Marie Stretter. Au moment où Peter Morgan parle de son livre avec les autres personnages, elle s'endort et ne participe aucunement à la discussion (V-C 180-183 et 197). Aussi, dans les scènes où le vice-consul se confie au directeur du Cercle, celui-ci n'écoute rien : de plus en plus ivre, il bâille sans cesse et finit par s'endormir. Celui à qui est offert un récit fait défaut. À travers ces lecteurs de substitution, Duras semble caractériser son lecteur réel : lui aussi est poussé à se retirer et se replier sur lui-même. Tout comme dans le récit les voix des personnages « ne s'adressent pas » (Duras / Gauthier 2003 [1974], 19) et tout comme les dialogues se poursuivent à la manière de lignes droites qui ne se croisent jamais réellement, le lecteur est amené à exister coupé du texte. Duras a dit : « il y a dans ce roman comme une logique irrésistible de l'abandon » (Duras / Gauthier 2003 [1974], 93). Selon nous, il s'agit aussi de celui du lecteur. Il semble même devoir prendre acte de sa propre impuissance, devoir se résoudre à accepter son insuffisance. *Le Vice-consul* ayant, comme son personnage éponyme, « un regard difficile à supporter » (V-C 140), il force son lecteur à baisser les yeux et à rester sans voix. Michel Foucault a dit au sujet des œuvres de Duras :

[...] et puis voilà qu'au moment d'en parler, j'ai l'impression que tout m'échappe. Une espèce de force nue contre laquelle on vient glisser, sur laquelle les mains n'ont pas de prise. (Foucault 1975, 8)

Aussi Xavière Gauthier décrit-elle sa lecture comme un dessaisissement: «Certainement que pour le lecteur – en tout cas, pour moi – c'est ça aussi. C'est que ça m'oblige à me dépandre un petit peu de moi-même.» (Duras / Gauthier 2003 [1974], 60) Prenons par exemple ce passage:

Que fait le vice-consul chaque matin et chaque soir vers les tennis déserts? Que faisait-il? À qui le dire? À qui dire cela? À qui dire cela qui est impossible à dire? (V-C 49-50)

Ici, le texte met sans doute moins en avant sa propre incapacité à dire les choses, que celle du lecteur à les entendre. En effet, face au ton presque péremptoire des questions rhétoriques, aucun lecteur ne pourra se sentir à la hauteur de la tâche. C'est comme si le texte disait à son lecteur: «regarde, tu n'es pas là.» Et en effet, face à un texte de Duras, ne se sent-on pas forcément incapable 'd'être là'? Son texte, non seulement ne tend pas la main à son lecteur, non seulement lui fait se rendre compte de l'ineptie de toute tentative de l'empoigner, mais le prend par le collet pour mieux l'exclure. Il le démunit, le condamne à ne pas trouver sa place, et *in fine* à constater sa propre absence. Si le lecteur ne s'engage donc pas lui-même, comme le fait l'auteur, dans un projet suicidaire de disparition, il est toutefois forcé à consentir à sa propre éviction, contraint à participer à ce qui le dessaisit de lui-même, à accepter d'être privé de lui-même, en un mot, de se 'faire suicider'.

Ainsi, le texte de Duras a cette spécificité de puiser sa force en lui-même au point de mettre à mal et d'écarter ceux qui lui sont pourtant indispensables: il brise l'existence de ceux qui contribuent à sa propre existence de texte. Mais ne nous y trompons pas, un texte qui tend à 'suicider' son auteur autant que son lecteur est d'abord un texte qui se malmène lui-même, qui s'apparente lui-même au suicidaire, à ce sujet-limite qui réduit les autres à l'impuissance en recherchant sa propre impuissance. Comment se met en place cette puissance de 'décréation' du texte?

1.3. Un texte se défaisant...

Pour aborder cette question, revenons encore une fois sur la figure de la mendicante. Au-delà de sa volonté d'en finir avec sa mère pour pouvoir devenir sa propre mère, on devine paradoxalement aussi l'espoir de la rejoindre. Reprenons la citation déjà évoquée: «Sa route, elle est sûre, est celle de l'abandon définitif de sa mère.» (V-C 28) L'incise placée entre virgules «elle est sûre» va paradoxalement à l'encontre de la certitude qu'elle prétend confirmer. En effet, la proposition apparaît tronquée: la reprise pronominale «en» (pour «elle en est sûre») étant absente, le rattachement à la proposition précédente n'est pas tout à fait acquis. Peut-être est-ce la route qui est «sûre»? Ce qui est certain, c'est que l'abandon est loin d'être si «sûr» qu'il n'y paraît. En réalité, la mendicante est peut-être toujours à la recherche de sa mère:

[...] elle cherche sa mère fatiguée qui l'a chassée. Sous aucun prétexte tu ne dois revenir. Elle ne savait pas, cette femme, elle ne savait pas tout, mille kilomètres de montagnes, ce matin, ne m'empêcheraient pas de te rejoindre, innocente, dans ta stupéfaction tu oublieras de me tuer, sale femme, cause de tout [...]. (V-C 25)

On se rappelle aussi des paroles de la mère :

Dans le sommeil, la mère, une trique à la main, la regarde: Demain au lever du soleil, va-t'en, vieille enfant enceinte qui vieillira sans mari, mon devoir est envers les survivants qui un jour, eux, nous quitteront... (V-C 10)

La mère sous-entend donc que la fille, elle, ne fait pas partie de ceux qui la « quitteront ». Ainsi, la marche de la mendiante pour fuir sa mère apparaît paradoxalement aussi comme un cheminement en direction de sa mère. En effet, tout le travail littéraire de Duras a pu être interprété comme un moyen de réparer la séparation de la naissance. Monique Pinthon a par exemple montré que son écriture « va tenter inlassablement de suturer la perte en fantasmant une régression à l'indifférencié, à la vie prénatale. » (Pinthon 1994, 111) Or, pour la mendiante, retrouver sa mère est quasiment synonyme de suicide, puisque celle-ci l'a menacée : « Si tu reviens, a dit la mère, je mettrai du poison dans ton riz pour te tuer. » (V-C 10) Le retour vers la mère est accès à la mort. À la fin du récit, la mendiante nage dans la 'mer-mère' et semble disparaître totalement dans cet environnement. Florence de Chalonge explique : « Dans les eaux maternelles, elle est retournée à l'avant de la séparation d'avec la 'vieille mère du Tonlé-Sap, *origine*, cause de tous les maux, de sa destinée de travers, son amour pur.' » (Chalonge 1992, 43) La trajectoire d'Anne-Marie Stretter est comparable. Dans les dernières pages du roman, elle s'allonge devant la mer, comme si elle y atteignait enfin son lieu fondateur. Là, son suicide plane, un suicide qui serait indéniablement un « retour à l'unité primitive que la naissance avait rompue » (Pinthon / Kichenin / Cléder 2005, 144).

Cette nouvelle interprétation de l'avancement de la mendiante nous oblige à repenser l'analogie avec la 'marche du récit' : si l'on considère que la mendiante est à sa mère ce que le texte est à Duras, celui-ci ne chercherait pas seulement à se passer de son auteur, mais aussi à se fondre en lui pour s'effacer. Qu'en est-il ? Le texte s'écrit-il pour rejoindre la 'mère-Duras' ? S'attache-t-il à 's'unir à elle' au point de remettre en question la distinction, qui semble si évidente, entre créateur et création ? Et surtout le vise-t-il pour disparaître en elle, pour tenter d'en mourir ? Duras explique dans un entretien avec Michelle Porte :

L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. (Duras / Porte 1977, 23)

Or, que fait un écrivain si ce n'est 'accoucher' d'un texte ? Mais alors le texte ne naît-il pas seulement de son auteur, mais s'en fait-il aussi 'assassiner' ? Notre analogie entre la relation unissant la mendiante à sa mère et celle qui attache le texte à son auteur atteint ici sans doute ses limites. Elle nous soumet néanmoins une piste à explorer : le texte n'est pas seulement dans une forme de 'détachement' vis-à-vis de son auteur (permettant à celui-ci de se mettre à mal), mais il se livre aussi à son agressivité. S'il est présenté comme étant affranchi de son auteur, c'est d'abord aussi

par la main de celui-ci qu'il convoite son 'suicide'. Mais quelles formes prend cette 'déréalisation' du texte provoquée par l'auteur Duras ?

Si l'œuvre *Le Vice-consul* part sans cesse, comme nous l'avons constaté précédemment, en quête d'elle-même, elle est aussi inlassablement en fuite d'elle-même, tirée vers un ailleurs et en deçà d'elle-même. Pour le comprendre, considérons les personnages : ils rêvent tous secrètement d'un départ des Indes. Dans les dernières pages, le hall de l'hôtel du *Prince of Wales* est décrit comme ressemblant « au pont d'un grand paquebot ». Et, sur cette île, « [i]l y a un débarcadère, on peut louer une chaloupe et aller vers les autres îles » (V-C 211-212). La fuite est une perspective essentielle à la réalité des personnages. Le vice-consul illustre parfaitement cette réalité : il donne toujours l'impression d'être comme happé vers un en-dehors de lui-même. À son propos, les autres personnages disent :

– Il n'a pas, dit Anne-Marie Stretter à Charles Rosset, la voix qu'on lui prêterait à le voir. À voir les gens on leur prête des voix qu'ils n'ont pas toujours, c'est son cas.

– Une voix ingrate comme greffée...

– La voix d'un autre ?

– Oui, mais de qui ?

Le vice-consul les croise. Il est pâle. Il a trébuché sur un fauteuil. Il ne les a pas vus. (V-C 131-132)

Ce qui fait son identité, c'est-à-dire sa voix, appartient à un autre. Ivre et comme possédé, il fait un faux pas et manque de perdre l'équilibre. Il est dans un état second, et pour ainsi dire, le second de lui-même. D'ailleurs, ne l'appelle-t-on pas le « vice-consul de Lahore » ? Or, comme l'explique Madeleine Borgomano :

Mais être « de Lahore », c'est être de nulle part. Car le signifiant est à prendre aussi à la lettre. Si l'on écoute le bruit du signifiant : Lahore, c'est « là hors » et pourquoi pas un écho du Horla ? (Borgomano 2010, 64)

En effet, André Fermigier explique à propos du Horla de Maupassant :

Parmi toutes les explications plus ingénieuses que convaincantes qui ont été proposées, retenons la plus simple : le Horla, c'est celui qui est hors-là, hors de notre monde et de ses lois, l'inconnu, la présence à la fois irréfutable et insaisissable qui révèle un ailleurs impossible à définir. (Fermigier 2014, 11)

Le vice-consul est quasi intrinsèquement repoussé vers cet en-dehors, contraint à habiter l'écart. Au surplus, même le terme « vice-consul » qualifie celui qui exerce une fonction à côté et à la place de quelqu'un, celui qui est l'éternel 'autre' du consul, « qu'un second, ou même un remplaçant, un déplacé » (Borgomano 2010, 61). Aussi incarne-t-il l'idée de « vice », et donc d'écart à la morale, d'immoralité qui fait détourner le regard. Il est par essence arraché à l'ici et au maintenant, enlevé à lui-même.

Or, sans aucun doute ce personnage du vice/consul/hors-là est-il un révélateur de la poétique de Duras. C'est tout le texte qui ne peut être un authentique « consul », qui ne peut, comme l'indique l'origine latine du mot, « délibérer ensemble ou avec

soi-même», mais qui est condamné à être en désaccord avec lui-même, à rompre le dialogue avec lui-même pour ne connaître que la déviance, la déviation. D'après Bruno Blanckeman, «[p]our Duras, les états seconds du sujet sont les états élémentaires de l'être» et son écriture s'attache à «exhiber les états seconds de la langue» (Blanckeman 2005, 22). Les mots de Duras mènent toujours vers un ailleurs, vers l'en-dehors d'eux-mêmes, ils ouvrent «à la langue un *ailleurs* inépuisable et fabuleux» (Blot-Labarrère 2011, 1738). Comme l'a dit Foucault, en définitive, «il ne reste plus qu'une espèce d'éclat qui renvoie à un autre éclat» (Foucault 1975, 12). On peut aussi considérer, comme le fait Claude Burgelin, que Duras «a su ne jamais trouver le lieu ni la formule.» (Burgelin 2000, 6) Elle a eu l'intention de ne jamais permettre une correspondance parfaite entre les mots et les choses. Danielle Bajomée explique: «C'est que, dans le système de l'œuvre, la volonté d'abandon de l'adéquation de soi à soi s'effectue au profit d'une recherche patiente et têtue de la perte d'identité.» (Bajomée 1989, 24) C'est donc tout le texte qui semble vouloir être un véritable «Horla» dont l'état second est premier, qui cherche, comme le font les personnages, à se fuir.

En effet, en étant un «roman de la rumeur», tous les discours sont «montrés comme seconds» (Vaudrey-Luigi 2013, 238). C'est en premier lieu que le texte est répété, différé, reporté. Le discours est lui-même, dès l'origine, dans le report de lui-même. Par les «on dit» ce n'est donc pas seulement l'auteur, mais le texte lui-même qui est mis comme en retrait de lui-même. Citons à titre d'exemple ce passage où le vice-consul raconte son passé au directeur du Cercle :

Pour tout vous dire, directeur, j'attends les Indes, je vous attends, je l'ignore encore. En attendant, à Neuilly, je suis maladroit. Je casse des lampes. Dites: des lampes tombent et se brisent. J'entends leur fracas dans les corridors déserts. Vous pouvez dire: Déjà à Neuilly, vous comprenez? Dites: Il est glacé d'horreur. Un jeune homme dans la maison déserte casse des lampes et se demande pourquoi, pourquoi. Ne dites pas tout à la fois, faites durer les choses. (V-C 88)

Ici, aux Indes, le vice-consul se replonge dans l'époque de Neuilly où il se projetait dans les Indes à venir. Il est donc à chaque fois dans l'ailleurs. Mais surtout, les paroles qu'il dit au directeur sont directement réécrites pour pouvoir être répétées et transformées. Elles sont immédiatement dans la «différance», en deçà d'elles-mêmes. On retrouve un procédé analogue au moment où il est question du livre de Peter Morgan qui est, en quelque sorte, le 'livre décalé' de Duras :

Peter Morgan voudrait maintenant substituer à la mémoire abolie de la mendiante le bric-à-brac de la sienne. Peter Morgan se trouverait, sans cela, à court de paroles pour rendre compte de la folie de la mendiante de Calcutta.

Calcutta. Elle reste. Il y a dix ans qu'elle est partie. Depuis combien de temps est-elle sans mémoire? Quoi dire à la place de ce qu'elle n'aurait pas dit? de ce qu'elle ne dira pas? de ce qu'elle ignore avoir vu? de ce qu'elle ignore avoir eu lieu? à la place de ce qui a disparu de toute mémoire? (V-C 73)

Là, le texte se revendique être substitution, transfert d'une mémoire à une autre. D'ailleurs, dans ce passage, les points de vue varient étrangement: on se place d'abord

dans la perspective de Calcutta, puis, soudainement, dans la perspective de la région d'où est partie la mendiante pour aller à Calcutta. Ainsi, c'est comme si le texte cherchait à faire reculer sa propre coïncidence avec lui-même, ne pouvait se satisfaire de ce qu'il est, mais devait s'enlever vers un ailleurs. Or, cet 'ailleurs', c'est un texte plus faible, 'plus impuissant'.

Pour appréhender comment le texte ne s'en tient pas à être 'en fuite' de lui-même, mais cherche à se diminuer, revenons un instant sur le vice-consul. Il n'est pas seulement le second de lui-même, mais il est un homme vierge, désarmé, inhibé, en bref, une incarnation de la faiblesse. Comme l'explique Sylvie Bourgeois, «[c]ôtoyer le vice-consul, c'est en effet se frotter à 'l'abstinence effroyable' (V-C 114), c'est-à-dire au manque et à l'impuissance.» (Bourgeois 2007, 141) Sa voix est «un rien trop aiguë comme s'il se retenait de hurler» (V-C 124). Cette retenue, cette forme d'étouffement se répercute sur les autres personnages. Mentionnons le passage où Anne-Marie Stretter danse avec le vice-consul: «Elle ne fait pas comme l'autre femme, elle n'écarte pas la tête pour voir le visage. Elle ne demande pas, ne reprend pas, n'invite pas à continuer.» (V-C 125) Elle agit par négation d'actions, elle reste en retrait, comme elle le conseille aussi à Charles Rosset:

- Il y a une chose que je n'ose pas vous dire, dit Charles Rosset...
- À son propos? demande Anne-Marie Stretter.
- Oui.
- C'est inutile, dit-elle, ne dites rien, n'y pensez plus. (V-C 133)

Mais surtout, c'est bien l'écriture de Duras qui choisit ici de taire les choses plutôt que de les dire. Le passage où la femme blanche tente, contre la volonté de sa fille, de ne pas accepter l'enfant de la mendiante est également évocateur:

L'enfant blanche qui est avec la dame regarde la petite fille comme elle regarderait quoi? mais quoi? et dit quelque chose à la dame. La dame refuse. Elle part.

La jeune fille aussi. Elle suit la dame. La dame se retourne, chasse. Mais à côté de garder l'enfant rien n'éffraie. (V-C 55)

Tout comme la femme ne peut refuser d'accueillir cette misère, la langue ne peut échapper à l'obligation de la dire. Mais pour ce faire, elle doit réussir à ne pas être à la hauteur. Elle doit se désarticuler, renoncer à être lisse et belle, accepter d'être grammaticalement incorrecte. Tout le texte donne effectivement l'impression de se freiner lui-même, de se faire obstacle. La parole est retardée, réduite, étouffée. Sandrine Vaudrey-Luigi utilise l'idée de «gauchissement» de la langue (Vaudrey-Luigi 2013, 62). Bernard Alazet explique:

[...] pour échapper à la sidération des mots, Marguerite Duras choisit [...] d'étouffer l'intensité signifiante que portent les mots, d'atténuer le trop-plein de sens qu'ils véhiculent, ou, pour le dire comme Barthes, d'«inexprimer l'exprimable». Ce travail de minoration, qui efface les contours trop dessinés du langage, qui en fragilise l'efficacité, vise à créer cet «instant à la fois très vague et très aigu» qui définit pour Jean-Pierre Richard la rêverie verlainienne.

Il s'agirait alors de faire entendre dans les mots, non leur saveur, mais leur fadeur. (Alazet 2020, 90. Il cite Barthes 1964, 15 ; et Richard 1955, 168)

Hélène Cixous parle d'un «art de la pauvreté» (Cixous 1975, 9), Mireille Calle-Gruber de «noblesse de la banalité», d'un «regard qui ne conquiert pas. Qui se laisse dessaisir de son saisissement» (Calle-Gruber 2014, 33). C'est ne pas dire, ne pas se souvenir, n'arriver nulle part que Duras vise. Son écriture habite avant tout le renoncement d'elle-même, elle est comme la mendicante : «Elle se trompe en tout, de plus en plus, jusqu'au moment où elle ne se trompe plus jamais, brusquement jamais plus puisqu'elle ne cherche plus rien.» (V-C 70) Alors, le texte va jusqu'à explorer sa propre absence. Dès les premières pages, il annonce qu'il s'agit de s'attacher à ce qui n'est pas visible au premier abord, à ce qui est absent :

Il faut apprendre que le point de l'horizon qui vous porterait à le rejoindre n'est sans doute pas le plus hostile, même si on le juge ainsi, mais que c'est le point qu'on ne penserait pas à juger du tout qui l'est. (V-C 9)

Très vite, on comprend que le cœur du livre est un vide prenant forme. Le dossier que l'ambassadeur possède concernant le vice-consul est vide : «Le dossier n'explique rien, il paraît, rien» (V-C 132) disent les rumeurs. Et surtout, le vice-consul est un personnage qui se caractérise par son absence (V-C 34 : «l'absent» ; V-C 128 : «un homme mort...»). Peter Morgan le dit ouvertement : «[...] excusez-nous, le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent.» (V-C 147) Alors qu'Anne-Marie Stretter doit devenir, avec la mendicante, un personnage du livre de Peter Morgan (V-C 182 sq.), il n'est pas question que le vice-consul y figure d'une manière ou d'une autre. Celui qui prête son nom à l'œuvre de Duras est un élément ostensiblement absent du livre qui s'y écrit. *Le Vice-consul* réussit donc à composer un vide, et même, à se composer autour de son propre néant. Il se nourrit de cette absence pour atteindre sa propre inexistence. Cet effet est encore renforcé par le fait qu'au cours du récit, l'absence du vice-consul se répand progressivement. Dans la scène du bal, «le vide [...] se maintient autour [du vice-consul]» (V-C 103) : c'est comme si le personnage – et à travers lui, l'œuvre de Duras – finissait par exhiler du vide. Alors, le roman n'est pas seulement «un affrontement avec le 'rien' de Valéry» (Kristeva 1987, 233), mais devient lui-même une valorisation du rien. Il est parce qu'il (ou par ce qu'il) n'est pas. Danielle Bajomée affirme :

L'œuvre se veut donc tout à la fois présence qui ruine la crédibilité de toute représentation, qui fait apparaître le vide sur lequel elle se bâtit, et absence, non-lieu de cette présence pleine dont on demeure avide. (Bajomée 1989, 167)

Ce rien que Duras place au cœur de la narration touche toute l'écriture. C'est tout d'abord entre les mots que le vide transparait sans cesse. Sandrine Vaudrey-Luigi parle de «syntaxe du blanc» (Vaudrey-Luigi 2013, 22) dans la mesure où des blancs vont se substituer aux liens grammaticaux. En quelque sorte, le texte se perfore. Puis, ce sont aussi les mots eux-mêmes qui semblent 'prendre conscience' d'être constitués de vide. Le texte est marqué par ce que Sandrine Vaudrey-Luigi appelle le

«syndrome du mot-trou» qui est «mot-absence» (Vaudrey-Luigi 2013, 16). Alain Vircondelet évoque «cette intensité de silence dont [Duras] charge tous les mots, comme des bombes muettes» (Vircondelet 2013 [1991], 255). Pour montrer comment l'écriture de Duras réussit à «gommer dans les voix l'intensité qu'elles pourraient porter», Bernard Alazet cite l'ouvrage *Éloge de la fadeur* de François Jullien: «[p]ris entre le danger de trop signifier et celui de ne plus exister comme signe, le fade est à *peine* un signe: non pas une totale absence de signe, mais un signe qui est en train de se vider de lui-même, commence à s'absenter.» (Alazet 2002, 92 et Jullien 1991, 76) Mireille Calle-Gruber réagit à cette idée en affirmant que si Duras va «atténuer le trop plein des sens [que les mots] véhiculent», «c'est pour donner une forme à la sidération [...]. Non pas vider le texte de sens, mais donner forme au vide. Rendre présents l'effacement, l'absence. Incrire la présence de l'absence.» (Calle-Gruber 2014, 31) L'œuvre de Duras apparaît donc viscéralement 'charmée' par sa propre absence. Elle ne décrit pas seulement le manque et l'absence, mais elle les convoite. Le texte s'inscrit profondément dans ce 'mouvement vers', dans ce creusement de son propre vide: il est un désir qu'il ne s'agit pas de combler, mais de maintenir dans son état de désir. Dans *Le Vice-consul*, on apprend que lorsqu'Anne-Marie Stretter a voulu dissuader son mari d'écrire, elle a fait mine d'opposer l'acte d'écrire au rien:

Ils n'étaient plus si jeunes lorsqu'un jour – on l'entend – elle lui a dit: Il ne faut pas écrire, restons ici, de ce côté-ci, en Chine, aux Indes, de la poésie personne ne sait, il y a dix poètes sur des milliards d'hommes chaque siècle... Ne faisons rien, restons là... rien... Elle vient et boit du champagne. (V-C 136)

En fait, cette antithèse est un simulacre. Pour Duras, bien au contraire, rien et écriture se répondent: écrire ce n'est pas 'faire quelque chose' que l'on puisse opposer au fait de ne 'rien faire', mais c'est 'faire du rien', 'expérimenter le rien'. Ce n'est pas seulement ne rien dire, ce n'est pas seulement dire le rien, mais atteindre la capacité de 'n'être rien', c'est «frôl[er] sans cesse sa propre exténuation» (Alazet 2002, 86).

Par conséquent, en existant non seulement dans une forme de non-coïncidence avec lui-même, mais dans l'espoir d'appréhender son propre non-être, c'est-à-dire en adoptant une volonté contradictoire d'employer tout son pouvoir à tenter de s'en priver, on peut dire que le texte de Duras intériorise une logique suicidaire. Or, ne nous y trompons pas, cette mise à mal de lui-même, loin d'être parfaitement autonome, est engendrée par la mise en action de la violence d'un autre: l'auteur. Le texte se livre à une main qui ne se contente pas de l'écrire, mais qui, dans le même temps, le 'désécrit', le vide. Il aiguise et exploite à son propre profit (c'est-à-dire à sa propre perte) la part assassine de sa mère nommée Duras.

Aussi l'auteur n'est-il pas le seul à être mis à contribution pour atteindre cette esthétique suicidaire. C'est aussi au lecteur que le texte fait appel pour approcher son propre anéantissement. On considère bien souvent que dans le Nouveau Roman le lecteur est encouragé à donner forme au texte. Jean-Marc Talpin explique que

«[d]ans le cas de Duras, l'écrit, le texte ne peut suffire comme lieu de dépôt : il faut un lecteur qui se voit contraint de prendre en lui ce qui a d'abord été déposé dans le texte.» (Talpin 1994, 122-123) Dans *Le Vice-consul*, certainement le lecteur doit-il 'recueillir' le texte comme la 'femme blanche' a recueilli l'enfant de la mendicante. Mais accorder un rôle important au lecteur n'est-il pas aussi un moyen trouvé par le texte de céder sa propre identité? Si le texte pousse, comme vu précédemment, ses lecteurs à consentir à leur propre éviction, inversement, les emploie-t-il aussi pour réussir à se priver de lui-même? En un mot, tout comme le texte participe au 'suicide' des lecteurs, les met-il à contribution pour son propre projet suicidaire?

La manière dont Peter Morgan envisage d'écrire la vie de la mendicante est révélatrice :

– Je crois que ce qu'il [Peter Morgan] veut dire, dit Michael Richard, c'est plus encore, il voudrait ne lui donner d'existence que dans celui qui la regarderait vivre. Elle, elle ne ressent rien. (V-C 182)

Tout comme la mendicante doit n'exister qu'à travers le regard et le récit des autres, le texte durassien se défait de sa propre responsabilité d'être. En donnant tant de responsabilités à son lecteur, il se désapproprie. Duras a expliqué au sujet de son œuvre *Le Ravissement de Lol V. Stein* :

Ça n'a pas de sens, Lol V. Stein, voyez, ça n'a pas de signification. Lol V. Stein, c'est ce que vous en faites, ça n'existe pas autrement, je crois que je viens de dire quelque chose là sur elle. (Duras / Porte 1977, 101)

Le Vice-consul fonctionne de manière similaire : étant ce que le lecteur en fait, lui-même 'n'existe pas'. C'est ainsi qu'il peut donc être comparé au suicidaire, et par exemple à un suicidaire ivre d'amour qui s'abandonne à l'autre au point de vouloir vivre non plus sa propre vie, mais la vie de l'autre. Il est avide de l'engagement de son lecteur au point de se suspendre à son souffle, au point de n'être lui-même que vacuité impatiente. Le texte est à l'image des personnages : le vice-consul supplie les autres (« Une fois. Un soir. Une seule fois, gardez-moi auprès de vous. », V-C 147), la mendicante, littéralement rongée par la faim, recherche la présence du groupe d'Anne-Marie jusque sur l'île du « Prince of Wales », et celle-ci, multipliant les admirateurs, apparaît désespérément affamée d'amour. Or, ce désir d'être comblé par l'autre équivaut à un désir d'être vide de soi. En faisant du lecteur le détenteur de ce qu'il est, le roman adopte une posture de manque, posture qui ressemble à ce qu'éprouve le suicidaire. Vincent Jouve rappelle que l'on considère généralement « qu'à une époque marquée par la crise du concept de 'vérité', par l'incertitude sur le sens et les valeurs, l'œuvre littéraire ne peut plus faire figure d'autorité » (Jouve 2011, 54). Il nous semble que Duras propose une interprétation particulière de cette idée : son roman est une autorité qui se caractérise par le refus d'être une autorité, et ce pour mieux forcer le lecteur à assumer cette charge. C'est avec autorité qu'il engage l'autorité de son lecteur. On peut donc dire que c'est en se défaisant de sa propre responsabilité – dans la mesure où, littéralement, il ne veut plus 'répondre' de son 'pouvoir' – que le roman

adopte une logique suicidaire : son identité textuelle, il en fait la tâche des autres, et en l'occurrence, des lecteurs.

Mais la radicalité de Duras franchit certainement encore une étape supplémentaire. On considère généralement qu'en donnant forme à un texte, les lecteurs lui donnent vie. Or, bien plus qu'il ne 'recueille' le texte, le lecteur n'est-il pas aussi poussé à l'engloutir et à l'éparpiller ? Le lecteur ne peut-il pas aussi devenir le 'bourreau' du texte, agir à la manière du suicidaire qui fait de son entourage son propre assassin ? Revenons aux personnages du *Vice-consul*. Dans ce texte, le personnage éponyme ordonne quasiment à Anne-Marie Stretter de 'l'exécuter'. Brigitte Cassirame explique :

[...] le vice-consul demande à Anne-Marie Stretter de lui donner la mort en l'excluant publiquement de son cénacle. La scène du châtiment et de son exécution est capitale pour comprendre la nature des liens entre Anne-Marie Stretter et le vice-consul. Il s'agit bien d'une demande d'exécution par le martyr volontaire et l'acceptation par le bourreau Anne-Marie Stretter qui saisit clairement cette supplication masochiste. (Cassirame 2005, 27)

Ce que le vice-consul veut avant tout, c'est être la victime d'Anne-Marie Stretter. Il aime pour recevoir la mort. Or, il nous semble que c'est précisément cette relation masochiste que le texte instaure aussi avec son lecteur en lui communiquant son désir d'être anéanti. À titre d'exemples, citons les insinuations de Michael Richard :

– Écoute, dit-il, écoutez vous aussi, le vice-consul de Lahore, je suis sûr qu'il faut que nous l'oublions. Il n'y a rien à dire sur les raisons de cet oubli. Il n'y a rien d'autre à faire que de le supprimer de notre mémoire. (V-C 193)

Par l'insistance « écoutez vous aussi », il semblerait que le texte s'adresse directement à son lecteur et l'encourage à oublier, à supprimer le vice-consul, et à travers lui, *Le Vice-consul*, c'est-à-dire tout ce qu'il a lu. Tout à l'inverse de l'idéal d'actualisation du texte, on est face à une demande d'assassinat, une exigence de suppression du texte. Le dernier dialogue entre le vice-consul et le directeur du Cercle va dans le même sens :

Je rentre.
 – Où ?
 – Où vous voulez, monsieur ; quelle barbe à la fin !
 – Exact. (V-C 210)

Comme ennuyé par sa propre existence, le vice-consul exige que le directeur du Cercle prenne les devants, et décide de ce que sa vie aura été, et ce probablement précisément parce que cet avis extérieur sera forcément faux et mortifère. Le directeur ne peut que consentir, voire obéir : son « exact » sonne comme un « reçu » militaire. Or, cette vie du vice-consul est aussi celle du texte : à travers cette demande du vice-consul, c'est aussi le texte qui force son lecteur à ne pas le respecter. Par conséquent, en appelant la violence du lecteur à s'exercer, il s'apparente au suicidaire qui exhorte

l'autre à le tuer. S'il s'isole de son lecteur, comme nous l'avons vu précédemment, pour *le* mettre à mal, il tend donc aussi à se fondre en lui pour *se* mettre à mal.

Bien entendu, cette part suicidaire du texte va en retour, non pas neutraliser, mais renforcer et relancer la réalité suicidaire, évoquée plus haut, que présentent auteur et lecteur. S'ils s'amointrissent, c'est aussi parce qu'ils sont les dommages collatéraux des logiques suicidaires du texte. Pour ce qui est de l'auteur, c'est assez évident : il n'a rien à gagner à un texte s'affaiblissant. Bien au contraire, écrire un texte qui se met en difficultés ne fait que renforcer sa propre fragilité de créateur. L'auteur Duras ne présente pas seulement elle-même des caractéristiques suicidaires, elle essuie aussi celles de son texte. La situation est assez similaire pour le lecteur : la violence que le texte exerce contre lui-même redouble celle qu'endure le lecteur. Par exemple, devant sans cesse craindre d'assister à l'arrêt du texte, le lecteur encourt le risque d'être abandonné par celui-ci, et donc de perdre lui-même sa raison d'être. C'est presque à chaque phrase que cette menace d'interruption s'exerce. Mireille Calle-Gruber explique :

Tantôt bousculée, tantôt dans l'enjambement, tantôt monosyllabique, la phrase avance sur l'abîme, au bord de l'explosion, retirée sur la plus haute densité, à l'extrême pointe, dans le clignotement. (Calle-Gruber 2014, 63)

Ce « plus grand risque cataclysmique » (Calle-Gruber 2014, 62) d'une écriture avançant sur « le bord de l'explosion », le lecteur en paye les conséquences : car si le texte n'est plus, le lecteur ne sera plus non plus. Le 'chantage au suicide' que produit le texte est une menace d'élimination du lecteur. D'autre part, en allant jusqu'à vouloir exister à travers son lecteur, l'œuvre exige de lui une forme de fusion qui, indéniablement, se fait au détriment de celui-ci. *Le Vice-consul* fait sans conteste partie de ces livres dont il est difficile de se défaire. Le lecteur peut se retrouver piégé par le texte : « [...] l'arrêt de la lecture d'un texte de Marguerite Duras se termine soit dans une rêverie in(dé)-finie soit dans un arrachement-éjection qui vise la défusion d'avec l'objet esthétique littéraire. » (Talpin 1994, 123) Comme le montre Julia Kristeva, « la vérité de Duras [...] emprisonne » dans la mesure où ses textes sont « à la fois captivants et mortifères » (Grisoni 1987, 18) : le lecteur peut « y rester pour de vrai » (Kristeva 1987, 237). Selon nous, il n'est donc pas seulement un instrument, mais aussi une victime du fantasme suicidaire du texte. La part suicidaire du texte vient donc réalimenter celle de l'auteur comme celle du lecteur. Par effet de contamination, la force du suicide peut perdurer sans jamais se tarir.

Ainsi, la manière dont, dans *Le Vice-consul*, le suicide n'affecte pas seulement les personnages, mais entraîne un ensemble de rapports violents *entre* ces derniers, nous a permis d'étudier combien la mise en prose d'une esthétique du suicide ne concerne pas seulement le texte, mais aussi les rapports qu'il entretient avec son auteur et son lecteur. Tout comme les désirs suicidaires de chaque personnage sont à la fois la cause et la conséquence de ceux d'un autre personnage, la part suicidaire de l'auteur, qui tente de se faire disparaître dans son propre texte, et celle du lecteur, qui accepte une

forme d'exclusion, sont autant les prémisses, que les instruments et les répercussions de ce désir suicidaire qui fait rage dans le texte lui-même. Ainsi, l'étude de l'œuvre de Duras, dans laquelle le suicide est ouvertement et immanquablement placé sous le signe d'un désir à la fois sadique et masochiste, nous a permis de mettre en lumière comment cette attirance pour le suicide qui s'empare de la littérature après la Seconde Guerre mondiale touche l'auteur, le texte et le lecteur, certes, de manière différente, mais non pas de manière séparée comme l'analyse menée dans la première partie du présent travail l'a peut-être trompeusement laissé entendre. C'est en s'influençant, se répondant, s'accroissant et disons même se contaminant mutuellement que les différentes tendances suicidaires se développent.

D'autre part, la conception que Duras défend de la notion de désir nous a permis d'exemplifier comment l'esthétique suicidaire reste elle-même toujours à l'état d'aspiration, d'élan. Chez Duras, le désir reste à l'état de désir : les stratégies autodestructrices mises en œuvre par son écriture ne débouchent jamais sur une 'normalisation' ni même sur la stabilisation qu'accorderait une destruction définitive. Dans *Le Vice-consul*, la mendicante ne se débarrasse jamais définitivement du souvenir de sa mère ni ne la retrouve, ne tue pas la blanche Calcutta ni ne se fait tuer par elle. Le vice-consul n'est ni autorisé à quitter le milieu de l'ambassade ni apte à l'intégrer. Les amants d'Anne-Marie Stretter sont figés dans un intenable état d'expectative. Le texte ne se défait entièrement ni de son auteur, ni de son lecteur, ni de sa propre présence. Sa réalité suicidaire est un état de tension inapaisé. Et c'est ainsi qu'il s'accomplit dans cette forme d'impossibilité réalisée qu'évoque Bernard Alazet :

Le poétique résonnerait alors comme un symptôme, celui de l'impossibilité de ce récit, toujours voué à l'aporie de son parcours, mais qui a choisi de faire de cette aporie la condition même de son existence. (Alazet 2002, 90)

Le texte est donc, une fois encore, à l'image du personnage éponyme :

- On dit sur votre dossier – je m'excuse de vous parler de ça – que vous êtes quelqu'un d'impossible, dit Charles Rosset, vous saviez ?
- Je n'ai pas demandé communication de mon dossier. Je croyais qu'il y avait le mot fragile, non ?
- Vous savez, moi, à vrai dire je ne sais rien de précis... – il essaie toujours de sourire – c'est bête... ça ne veut rien dire le mot impossible. (V-C 104)

2. Claude Simon ou le suicide entre attirance et répulsion

Si pour Duras le suicide est une réalité parfaitement assumée, il n'en est pas de même chez Claude Simon. Son œuvre nous montre combien la mise en prose des réalités suicidaires n'est jamais univoque ou arrêtée, mais issue d'une lutte déployant un ensemble de forces contradictoires. Son écriture nous permet de souligner que la volonté de mourir peut recouvrir une tentation qu'il s'agit avant tout de repousser et de fuir.

Tout d'abord, est-il fondé d'approcher l'œuvre de Simon par le biais du suicide ? On considère généralement que son écriture s'érige contre la mort et se compose avec « la rage de vivre et de tout retenir », « la volonté de durer » (Viart / Vercier 2005, 45). Pourtant, le suicide est loin d'avoir été étranger à sa vie.

Le grand traumatisme l'ayant marqué pour toujours est celui de l'expérience de mort imminente sur la route d'Avesnes en mai 1940. Or, dans un entretien, il dit avoir « eu nettement l'impression d'assister à un suicide », c'est-à-dire à celui de son colonel (Ferrato-Combe 1998, 166). Il évoque cette folle chevauchée de De Reixach en particulier dans *La Route des Flandres* :

[...] ce suicide que la guerre lui donnait l'occasion de perpétrer d'une façon élégante c'est-à-dire non pas mélodramatique spectaculaire et sale comme les bonnes qui se jettent sous le métro ou les banquiers qui salissent tout leur bureau mais maquillé en accident si toutefois on peut considérer comme un accident d'être tué à la guerre, profitant en quelque sorte avec discrétion et opportunité de l'occasion offerte pour en finir avec ce qui n'aurait jamais dû commencer quatre ans auparavant... (Simon 1982 [1960], 14)

Lors de longues discussions, Blum et Georges vont tenter de comprendre ce geste. Ils avancent principalement la thèse selon laquelle sa femme le trompait. Et surtout, ils mettent cette mort de De Reixach en lien avec celle de l'ancêtre nommé Jean-Pierre Lacombe Saint-Michel qui s'est tué « parce qu'il s'était pour ainsi dire fait cocu lui-même, c'est-à-dire trompé : cocufié, donc, non par une perfide créature féminine comme son lointain descendant mais en quelque sorte par son propre cerveau, ses idées – ou à défaut celle des autres » (Simon 1960, 95). Enfant, Georges a passé des nuits entières à imaginer et même mimer ce suicide de l'ancêtre, au point de le percevoir dans son portrait :

[...] Georges regardant avec une sorte de fascination la main un peu grasse, féminine et soignée dont l'index avait, dans le désarroi d'une nuit lointaine, pressé la détente de l'arme dirigée contre lui-même [...]. (Simon 1960, 91-92)

C'est comme si Georges s'efforçait de pénétrer le portrait pour percer le mystère de ce geste incompréhensible, comme s'il tentait de le revivre lui-même : il croit déceler l'impact de la balle sur le front, il imagine comment les domestiques l'ont retrouvé (Simon 1960, 65 et 98). Ce suicide fait partie de son imaginaire le plus profond, il l'effraie autant qu'il l'attire et le fascine. Peut-être ces deux suicides – celui de l'ancêtre

comme celui de De Reixach – peuvent-ils être mis en lien avec la disparition du père de Simon. Dominique Viart explique :

Le livre est véritablement obsédé par cette mort. Par ces morts : celle de Reixach et celle de l'aïeul portraituré. Deux morts qui apparaissent toutes deux comme des suicides. Plus précisément comme le suicide d'hommes floués [...], exactement comme le père du narrateur de *L'Acacia*. (Viart 1997, 46)

Et, il affirme : « Reixach *est* ce père malconnu, que l'on cherche à comprendre et à qui, finalement, on reproche de s'être laissé tuer. » (Viart 1997, 45) Toute la complexité de ce qui a été vécu sur la route d'Avesnes se situe en effet dans l'impossible distinction entre le fait d'être tué, de se laisser tuer et de *se* tuer. Le suicide captive tant parce qu'on ne peut discerner où il commence. Mais cette attirance pour le suicide va de pair avec un profond rejet, voire un mépris :

Comme l'autre homme-cheval, l'autre orgueilleux imbécile déjà, cent cinquante ans plus tôt, mais qui, lui, s'est servi de son propre pistolet pour... Mais c'est seulement de l'orgueil. Rien d'autre. (Simon 1982 [1960], 82-83)

Imputer le choix du suicide à l'orgueil semble servir à balayer d'un revers de main ce qui demeure un geste insoutenable. D'ailleurs, la phrase reste inachevée, comme si les mots du suicide étaient impossibles à prononcer. On comprend donc combien, dans l'œuvre simonienne, la mort volontaire apparaît comme une indélébile tache noire qu'il s'agit de sonder, et ce, alors même qu'elle est taboue et profondément intolérable.

Avec la publication du livre *Le Jardin des plantes* en 1997, les choses se dévoilent en partie. En effet, la mort de De Reixach est abordée beaucoup plus ouvertement :

Cependant Dieu défend le suicide. C'est sans doute pourquoi, au contraire du général, il (le colonel) avait trouvé là un moyen d'être en paix avec sa conscience. Tout au moins avec sa conscience de chrétien. Parce que, militairement parlant, est-ce qu'un général ou un colonel ont le droit de se suicider ? Ou de se faire délibérément tuer ? Mais... (Simon 1997, 293)

Le mot suicide est cette fois-ci ouvertement employé et la question morale qu'il incarne est posée en tant que telle. Un « Mais... » reste cependant en suspens. Aller au bout de ces interrogations demeure trop délicat. Le suicide est en effet une réalité que le livre aborde précocement : se laisser tuer ou disons, accueillir volontairement pendant une fraction de seconde la possibilité de sa propre fin, touche aussi celui qui a assisté à cette scène sur la route d'Avesnes, soit ici le narrateur appelé « S. ». Dans l'entretien avec le journaliste, S. est obligé de s'interroger sur son propre rôle, de revenir sur ce moment où lui-même a accepté de « continuer » au risque de voir tout s'arrêter :

Parce qu'il s'est tourné vers nous et il a dit : Et vous, jeunes gens, vous continuez?... Le journaliste disant Et alors ?, et S. disant Et savez-vous ce que je lui ai répondu ? Non, croyez-moi, il ne s'est agi alors ni de bravoure, ni de courage, ni d'héroïsme, ni de devoir : il y avait longtemps que ces mots avaient cessé d'avoir le moindre sens pour moi : je suppose que ça été seulement l'abdication, l'abandon, ou encore le réflexe inculqué d'obéissance, quoique maintenant je me demande s'il n'y a pas eu d'autres réactions encore : l'orgueil, une imbécile

vanité, si je ne me suis pas stupidement senti piqué au vif par (mais peut-être que je l'ai imaginé ?) une certaine inflexion de sa voix, peut-être qu'il m'a semblé y sentir comme un défi, un ton légèrement condescendant – ou rien de tout ça : simplement parce que j'en étais moi aussi arrivé à agir comme un automate, je ne sais pas, je n'en sais rien, ne me demandez pas pourquoi, mais je me suis tout à coup entendu répondre : Oui, mon colonel ! (Simon 1997, 283-284)

Les mots « orgueil » et « imbécile » rappellent immanquablement ceux que dans *La Route des Flandres* Georges emploie pour évoquer le geste de son ancêtre, « l'autre orgueilleux imbécile » (Simon 1982 [1960], 82). Finalement, le 'choix' du narrateur ne serait donc pas si éloigné de celui des autres militaires de sa famille. C'est d'ailleurs un peu comme si S. devait se justifier face au journaliste qui représente peut-être sa propre mauvaise conscience :

- Mais vous étiez volontaire, dit le journaliste : quand il vous a demandé paternellement...
- D'une voix dédaigneuse, dit S.
- Que vous avez jugée dédaigneuse... Dédaigneuse ou pas, il vous a demandé si vous continuiez à le suivre et vous avez dit oui!
- Bon, dit S. D'accord. Mécaniquement ou par vanité, ou par stupidité ou par simple fatigue... Ne m'accablez pas. De toute façon, ça n'a pas duré longtemps. (Simon 1997, 291-292)

On est bien en présence d'une scène d'aveu (voir Ventresque 2001, 96) et ce, même s'il s'agit d'un aveu consenti un peu malgré soi : S. tente en effet de minimiser sa propre responsabilité, voire de réinterpréter le rôle du colonel. Finalement, en plus de la justification par l'orgueil, S. finit par envisager un autre éclaircissement :

Le journaliste disant Mais enfin si ce n'était ni désespoir, ni renoncement, ni abdication, ni..., et S. disant que Non ce n'était rien de tout ça, qu'il y aurait peut-être un mot, mais qu'on lui donne en général un sens qui... Hésitant de nouveau [...] et à la fin il dit Mélancolie, le journaliste s'exclamant Mélancolie !... (Simon 1997, 299)

Craignant une mauvaise interprétation, S. va tenter d'atténuer la teneur négative de ce mot et lui donner une signification tout à fait à part :

disant que probablement pour le journaliste, comme d'une façon générale, le mot mélancolie doit faire surgir de ces images plus ou moins mièvres à la mode chez les préraphaélites [...] et S. dit que c'était même exactement le contraire : ni ces mauves, ces roses, ces verts pâles, ces iris, ces chlorotiques Ophélie, ni non plus cet allégorique fatras de livres rejetés, d'inutiles compas, cette amère songerie, mais quelque chose de violent qui protestait, furieux, bâillonné mais hurlant : Jamais je n'avais tant désiré vivre, jamais je n'avais regardé avec autant d'avidité, d'émerveillement, le ciel, les nuages, les prés, les haies... (Simon 1997, 302-303)

C'est comme si la langue devait être repensée pour pouvoir envisager ce que, pour notre part, nous interprétons comme un état de tension extrême qui fait se mêler des sentiments contradictoires face à la mort, et même comme une attirance plus ou moins volontaire et consciente pour le choix du suicide. La relecture proposée du mot « Mélancolie », dont on note d'ailleurs la majuscule, laisse entendre que pour Simon le désir de vie ne doit pas être opposé au suicide, que la tentation du suicide va de pair avec une prodigieuse énergie vitale.

Un autre élément nous met sur cette piste selon laquelle l'œuvre simonienne est marquée par un imperceptible et inavouable attrait pour le suicide: la manière dont Claude Simon évoque la mort de son ami le peintre italien Gastone Novelli. Citons :

Quelques années plus tard j'ai appris qu'il était mort à l'hôpital de Milan dans des circonstances mal élucidées (on a parlé de médicaments pris en contre-indication après une opération bénigne – quelqu'un a laissé entendre qu'il s'était suicidé). (Simon 1997, 120-121)

Alors même que Simon a jusque-là eu tendance à dissimuler l'existence et l'authenticité des divers suicides auxquels son œuvre fait face, il choisit ici de relayer cette rumeur et de dévoiler ce suicide dont ne parle pourtant pas la biographie officielle de Gastone Novelli. Or, dans le livre *Le Jardin des plantes*, Novelli joue le rôle de double positif du narrateur. Peut-être sommes-nous donc ici en présence d'une tentative pour rendre acceptable, voire respectable, le choix du suicide dissimulé en accident. Peut-être le narrateur s'attache-t-il à revivre par procuration et à aller jusqu'au bout de ce « oui, mon colonel » prononcé sur la route d'Avesnes. Sans doute, essaye-t-il d'appréhender sa propre attirance pour le suicide. Mais si dans ce livre de la fin de sa vie qu'est *Le Jardin des plantes*, Simon ose dévoiler partiellement le rôle que joue la question du suicide dans son imaginaire d'écrivain, en évoquant d'ailleurs aussi d'autres histoires de mort volontaire comme celle de Rommel ou de Bérégovoy, il est indéniable que pendant des décennies il a cherché à mettre un voile sur cette question au point de la rendre taboue. Par exemple dans *Le Palace*, publié en 1962, il donne la description suivante de la ville prise entre les griffes de la guerre civile espagnole :

[...] la ville à mesure qu'ils approchaient du centre laissant voir maintenant de place en place des traces de ce qui avait été non pas une bataille (puisque à l'inverse d'une cité investie, conquise dans une action guerrière où ce sont alors les faubourgs, les quartiers périphériques qui sont les plus atteints, les dégâts [...] se trouvaient au contraire en plus grand nombre en son cœur même), non pas donc une conquête, un viol (puisqu'elles n'avaient pas été victime d'une intrusion, assaillie de l'extérieur), mais comme déchirée par quelque chose qui était sorti ou qu'elle avait arraché, expulsé d'elle-même, plutôt (sang et ordures) comme une sorte d'accouchement, ou peut-être d'avortement, dont les effets se répartissaient d'une façon pour ainsi dire centrifuge, comme les éclats d'une bombe se dispersent et se raréfient tout autour et à partir de son point d'explosion, « Si bien, pensa-t-il, qu'on peut pas exactement dire qu'ils l'aient prise, mais plutôt qu'elle s'est elle-même ensanglantée, barbouillée de rouge, avec quelque chose secrété par ses entrailles, et que... » (Simon 1962, 92)

On assiste ici à une forme assez révélatrice de tri de mots. Simon rejette les mots « bataille », « conquête », « viol », « intrusion », et choisit les mots « accouchement » et « avortement ». Or, les formes réflexives, telles que « elle s'est elle-même ensanglantée », laissent penser que l'idée de suicide aurait été particulièrement appropriée pour dire cette guerre fratricide entre républicains et anarchistes. Mais le mot « suicide » est significativement absent. Que tout au long du récit l'état de la ville exprime aussi celui de la vie intérieure du personnage de l'Étudiant (voir Calle-Gruber 2004, 238) éclaire sans doute pour partie cette occultation: certainement ne fallait-il pas mettre au grand jour certaines de ses pensées. Ce rapport ambivalent à la mort volontaire

– c’est-à-dire cette manière dont la tentative de dissimulation du suicide laisse entrevoir une tentation du suicide d’autant plus profonde, cette façon dont l’attrait pour le suicide est tabou au point d’aller de pair avec une profonde répulsion, et cette volonté de tirer le suicide du côté de la vie pour le rendre ne serait-ce qu’appréhensible – est déjà parfaitement présent dans *Le Vent. Tentative de restitution d’un retable baroque* publié en 1957. Le suicide y est pour ainsi dire refusé au personnage principal Montès :

Non : ce que j’éprouvais c’était seulement une fatigue, mais immense, intolérable, jusqu’à la souffrance, jusqu’à désirer de toutes mes forces d’être mort pour de bon, une bonne fois, et que tout soit fini. Que c’en soit fini et que je puisse me reposer. Rien d’autre. Rien que cette fatigue. Et ne croyez pas que j’avais des idées de suicide : se tuer est encore un acte de vivant, et je ne pouvais plus être que passif, et même la passivité, ne rien faire que supporter, c’était encore au-delà, non de mon courage ou de ma capacité, ou de ma résignation à souffrir, mais de mes forces. (Simon 1975 [1957], 174)

Mais si le suicide est donc catégoriquement mis de côté comme une possibilité à laquelle Montès ne peut avoir recours, il apparaît en creux aussi comme un acte propre à la vie. Il en est de même pour le vent qui est décrit comme suit dans les dernières lignes du livre :

[...] force déchaînée, sans but, condamnée à s’épuiser sans fin, sans espoir de fin, gémissant la nuit en une longue plainte, comme si elle se lamentait, enviait aux hommes endormis, aux créatures passagères et périssables leur possibilité d’oubli, de paix : le privilège de mourir. (Simon 1975 [1957], 241)

Le suicide est écarté, et pourtant présenté comme une réalité désirable.

Sans doute, cette place paradoxale du suicide dans l’œuvre de Simon, à la fois présent et absent, banni et tentant, s’explique-t-elle aussi par le second traumatisme particulièrement déchirant qui a marqué sa vie : en 1944, alors qu’ils se trouvent à Paris, sa femme Renée Lucie Clog se suicide par pendaison. Le livre *La Corde raide* écrit à la suite de ce drame et publié en 1947 porte ce qu’on pourrait appeler les stigmates de ce cataclysme. Simon s’y souvient de cette femme «qui [l]’a trop aimé» (Simon 1947, 187) et s’interroge sur le «tragique», non pas simplement de sa mort, mais de son «choix» :

C’est seulement dans les livres, à l’aide de mots, que la mort prend une grandeur et une majesté solennelle. En réalité, elle peut être horrible, effrayante ou ridicule, mais pas tragique. C’est ce qui précède la mort, quand celle-ci apparaît comme l’enjeu ou le risque de décisions librement prises, le choix de ces décisions, qui est tragique. (Simon 1947, 47-48)

En tant que lecteur, on ne peut s’empêcher de penser que la «corde raide» du titre fait référence à celle qui a tué sa femme. Mais elle concerne aussi le narrateur, et sa propre vie d’équilibriste :

Vous essayez tant bien que mal de continuer sur cette sacrée corde raide, manquant de vous casser la gueule à chaque pas et ces types vous expliquent qu’il n’y a en réalité aucun danger, ni aucune difficulté, si vous connaissez les lois de l’équilibre. (Simon 1947, 61)

En effet, ce suicide a failli l'emporter :

J'ai bien cru que ça y était et qu'il ne serait plus jamais question ni d'équilibre, ni de quoi que ce soit, avec ou sans ombrelle. Marchant comme un boiteux dans les rues, tout un côté arraché, et dire son nom et plus rien ne répond au nom, écoutant la voix qui ne vient pas, qui ne viendra plus, sentant l'odeur de ses cheveux, le cimetière, les fleurs, l'odeur morte des glaïeuls flottant dans la chambre, l'odeur pourrissante et terreuse, elle étendue silencieuse et impénétrable, lointaine, et moi écoutant les murs et la voix qui ne vient pas, marchant à mon côté comme un trou... Alors si je pouvais être mort moi aussi, m'ouvrant d'un seul coup du haut en bas, et laissant les images m'emplir, devenir moi-même, me diluant dans l'air imprécis. (Simon 1947, 62-63)

Sa mort à elle met en danger et remet en question sa vie à lui : « pourquoi il fallait que je sois vivant, et elle plus » (Simon 1947, 105). Alors, les mots de Mireille Calle-Gruber évoquant comment Simon a, plus d'une fois, été tenté par le suicide prennent tout leur sens :

[...] que le travail d'écriture bloque plus que de coutume, qu'une passion l'affole, et c'est aussitôt l'impression qu'il n'y a pas d'issue, le phantasme du suicide, les images de la mort trop vue qui surgissent, et le manuscrit passe du vécu à la fiction, laissant indécidable la frontière entre eux.⁴⁶

Mais face à cet attrait pour le suicide, l'équilibriste Simon fait aussi pencher son ombrelle de l'autre côté, du côté de la vie qu'il faut « continuer » :

Je suis un homme. Je suis un homme qui essaie de vivre, je suis tout à cette difficulté de vivre, je cherche ce qui peut m'aider à continuer et pour ça il faut que je trouve du solide sur quoi on peut compter. (Simon 1947, 73)

Cette lutte pour 'réussir' à vivre explique certainement pourquoi Simon a par la suite cherché autant que possible à taire ou disons à faire taire ce suicide et les questionnements qu'il entraîne. Que Simon ait plus tard refusé la réédition de cette œuvre *La Corde raide* s'inscrit peut-être aussi en partie dans cet objectif. Aussi prenons par exemple *L'Herbe* publié en 1958. Si l'on fait une lecture biographique du texte, le personnage de Louise pourrait représenter la femme de Simon (Renée). Or, Louise ne se suicide pas. C'est donc comme si le suicide de Renée était assidûment passé sous silence, et pourtant, rebelle à toute tentative d'élimination, il est loin d'être totalement absent de l'œuvre simonienne prise dans son ensemble. Comme le dit Mireille Calle-Gruber, « la violence de ce magma ne donnera jamais une 'Confession' qui débriderait la blessure. Mais celui qui deviendra 'Claude Simon' ne cessera de *composer avec*. » (Calle-Gruber 2011, 164) L'écriture de Simon s'inscrit viscéralement dans cette double tension d'un suicide enfoui, mais menaçant, attirant, mais détesté. Mais quelles formes cette 'composition avec le suicide' prend-elle ? Le suicide en devient-il une 'composante' de l'écriture elle-même ?

⁴⁶ Calle-Gruber (2011, 285). Dans l'émission de radio de France Culture « La compagnie des auteurs » animée par Mathieu Garrigou-Lagrange et diffusée le 25 février 2019, elle évoque même que Claude Simon aurait fait une tentative de suicide.

Histoire

Il existe une œuvre qui peut nous permettre d'interroger plus précisément cette « hantise » du suicide (Calle-Gruber 2011, 162). C'est *Histoire*, publié en 1967. Si Ralph Sarkonak qualifie ce roman à la fois de « somme des textes antérieurs » et d'œuvre « autrement novatrice » (Sarkonak 1986, 13), Véronique Gocel reprend l'idée de Karin Holter selon laquelle « *Histoire* représente dans l'œuvre de Simon un pivot autour duquel tout le reste tourne » (Gocel 1996, 16). Le livre raconte une journée passée par le narrateur dans sa ville natale. Il accomplit une succession de choses parfaitement communes : il se réveille lentement, passe à la salle de bain, se souvient de la mort de sa mère, retrouve des cartes postales que ses parents ont échangées pendant leurs fiançailles, patiente dans la salle d'attente d'une banque, se remémore un voyage en Grèce avec sa femme Hélène, vide un cendrier, voit son reflet dans un miroir, se souvient de la guerre d'Espagne, observe les mouvements d'une guêpe, dîne dans un bistrot, etc. Mais derrière cette banalité, un profond malaise transparaît. Lorsque le narrateur croise par hasard un ancien camarade de classe ou revoit des membres de sa famille, personne n'ose aborder l'absence de sa femme Hélène. Chacun se tait. Par exemple, le vieillard qu'il rencontre dans la matinée :

[...] me regardant de ses yeux larmoyants avec une feinte affection, disant « j'ai appris » puis se taisant [...] (H 56).

La marchande à qui il veut vendre le meuble contenant les cartes postales :

[...] retenant à grand-peine comme le vieux macchabée ce matin les questions sur Hélène comme si je pouvais voir sa bouche former les mots le son rattrapé au dernier moment pouvant lire non pas Votre femme [...] mais Votre dame [...] (H 248).

Ou bien encore une vieille connaissance :

Elle fut sur le point de dire encore quelque chose comme Puisque vous êtes tout seul ou Puisque personne ne vous attend mais elle aussi se retint. (H 332).

Ou encore son cousin Paul à qui il rend une courte visite :

De nouveau il faillit dire quelque chose Arrête de faire le con sans doute ou autre chose de ce genre puis son regard redevint neutre indifférent m'abandonna [...] (H 343).

On devine donc que sa femme est, plus qu'absente, morte. En effet, le narrateur médite sur le mot « veuf », se souvient d'autres femmes décédées, comme de sa mère et de la femme de son oncle, narre – à plusieurs reprises et non sans gravité – une scène d'adieu avec Hélène sur le quai d'une gare. Mais aucune explication – ni maladie ni accident – n'est donnée. Alors, progressivement, on pressent que le narrateur porte un deuil impossible, une forme de culpabilité, mais peut-être aussi une rancœur : il nous semble donc indéniable qu'Hélène n'est pas simplement morte, mais qu'elle s'est suicidée. Elle est en effet décrite comme étant mélancolique, comme portant en elle « un noyau de mort » :

([...] elle regardant ou faisant semblant d'être absorbée par la contemplation des débris rongés d'oxyde rougeâtres ou couleur de mousse alignés sur les rayons avec chacun une minuscule étiquette rectangulaire rédigée en grec je ne pouvais voir que ses cheveux blonds son dos comme un mur énigmatique enfermant cachant cette espèce de tragique mélancolie cette chose sombre noire qui était déjà en elle comme un noyau de mort cachée comme un poison un poignard sous le léger tissu de sa robe imprimée décorée de fleurs et plus profond sous sa chair ses seins doux que j'aimais tenir presser contre mes tempes avec leurs bouts pâles fragiles) (H 120-121).

Mais, à aucun moment, son suicide n'est plus amplement évoqué ou décrit. Il n'est approché que par des détours. Par exemple, tout au long de cette journée, le narrateur entrevoit l'extrait d'un journal évoquant le suicide d'une femme :

[...] ELLE SE JETTE D'UN QUATRIÈME ÉTAGE d'autres le font au gaz il y en a qui le maquillent en accident tombant d'un train la nuit à moitié endormie se trompant de porte d'autres préfèrent le spectaculaire choisissent des moyens atroces avalant une bouteille d'eau de Javel par exemple comment peut-on... (H 425)

Cette phrase écrite en majuscules et répétée à cinq reprises parsème le texte : ce simple fait divers obsède le narrateur. Aussi, il se remémore un souvenir d'enfance : le moment où sa cousine Corinne a pris un médicament pour préparer plus sereinement des examens. Cet événement, pourtant anodin, a déclenché une crise familiale disproportionnée et semble avoir ravivé un traumatisme auprès de son oncle et de sa grand-mère. Ainsi, dès que l'on est attentif à cette question, le suicide d'Hélène apparaît comme un tabou destructeur qui s'infiltré dans chaque interstice du texte. C'est comme si Simon avait cherché à le rejeter, à le taire, mais qu'il finissait toujours par s'imposer, de manière détournée, certes, mais de manière, peut-être, d'autant plus violente. Malgré l'incapacité de l'aborder frontalement, et malgré ce qui se présente comme des tentatives pour l'oublier ou pour le dissimuler, il reste omniprésent. À propos du titre *Histoire*, Claude Simon a expliqué :

J'ai trouvé dans le Littré, parmi d'autres, cette acception du mot «histoire» : «*Dans le langage familier, se dit pour un objet quelconque qu'on ne peut ou ne veut pas nommer. Exemples: "Montrez-moi cette histoire." "Elle est tombée si malheureusement qu'on a vu toute son histoire."...*» Une chose, on la cache, on se la cache, on la découvre, on l'avait gommée... [...] (Chapsal 1967, 4)

Il nous semble que ce que Simon «ne peut ou ne veut pas nommer», c'est bien cette question du suicide.

La critique, en revanche, reste en désaccord concernant ce suicide d'Hélène. Stuart Sykes évoque seulement «le souvenir d'une séparation récente» (Sykes 1979, 111). Francis Chastagnier parle simplement d'un «abandon» de la femme du narrateur (Chastagnier 1986, 82). Per Nykrog ne se prononce pas sur cette question (Nykrog 2000). Jean Starobinski reste très prudent : «l'épouse, Hélène, dont le narrateur s'est séparé, et dont la mort est pour le moins imaginée...». ⁴⁷ Par contre, Ralph Sarkonak est formel :

⁴⁷ Starobinski (1987, 13). Cf. Nitsch (1992, 148). Et Zemmour (2013, 1403), au sujet d'Hélène : «Jamais les faits ne seront établis. Le roman ne fait que suggérer. La seule chose qui est sûre,

L'événement central de la fiction, qui est sans doute la mort par suicide de la femme du narrateur, n'est jamais éclairci, car l'émotion éprouvée par le narrateur d'*Histoire* semble l'empêcher d'en parler ouvertement. [...] La mort de la femme de Charles, un fait divers décrivant le suicide d'une femme inconnue, et les souffrances de personnages mythiques lui permettent d'objectiver sa propre souffrance. (Sarkonak 1986, 132)

Christine Genin explique aussi :

Le narrateur semble obsédé par une culpabilité liée notamment au suicide de sa femme, qui toutefois n'est jamais dit, mais qu'il semble chercher à la fois à dissimuler et à comprendre par le ressassement presque obsessionnel de certains souvenirs. (Genin 2013, 458. Et voir Genin 2015)

On peut donc en déduire que la dissimulation délibérée ou le refoulement involontaire de ce suicide est particulièrement efficace pour semer le doute chez le lecteur. Ou bien peut-être certains critiques ont-ils, eux aussi et à leur manière, voulu le mettre de côté ?

Pour notre part, nous considérons que dans *Histoire* la mort volontaire joue un rôle qui ne peut être surestimé. Le positionnement du narrateur face à celle-ci est en effet particulièrement évocateur. Il vit dans une insoutenable culpabilité. Si personne n'ose le questionner sur la mort de sa femme, lui-même s'interroge lorsque, le soir, il se retrouve seul dans son lit :

[...] Comment un homme qui avait la chance d'avoir une femme si charmante a-t-il pu... Voilà. Question. Marque laissée par ses dents dans la tablette de chocolat et lui allongé ou plutôt gisant tout éveillé dans le noir à côté d'une femme si charmante c'est-à-dire la femme qui avait été c'est-à-dire qui n'était plus maintenant que (H 381).

Ce que le narrateur « a pu » faire, c'est certainement de tromper Hélène. En effet, les descriptions d'une jeune femme posant chez le peintre hollandais évoquent implicitement une infidélité. Et surtout, le texte fait résonner les paroles d'Hélène : « quitte-la Ne la revois plus » (H 400). La biographie de Simon n'est certainement pas étrangère à ce fait : Mireille Calle-Gruber explique qu'après avoir connu le front et la captivité, de retour à Paris, Claude Simon s'est pris « de passion pour un jeune modèle de dix-huit ans, Janine » (Calle-Gruber 2011, 155). Ainsi, le suicide d'Hélène, comme celui de De Reixach, trouverait en partie son origine dans un adultère. Aussi reprenons le passage dans lequel Hélène porte en son sein son origine suicidaire :

(...) elle *regardant* ou faisant semblant d'être absorbée par la contemplation des débris rongés d'oxyde rougeâtres ou couleur de mousse alignés sur les rayons avec chacun une minuscule étiquette rectangulaire rédigée en grec je ne pouvais voir que ses cheveux blonds son dos comme un mur énigmatique enfermant cachant cette espèce de tragique mélancolie cette chose sombre noire qui était *déjà* en elle comme un noyau de mort cachée comme un poison un poignard sous le léger tissu de sa robe imprimée décorée de fleurs et plus profond sous

c'est le remords, la hantise de l'irrémissible, le désir de se défaire de cette tunique de Nessus».

sa *chair ses seins* doux que j'aimais tenir presser contre mes tempes avec leurs bouts pâles fragiles) (*H* 120-121, mise en relief ajoutée).

Mettons cette citation en rapport avec la scène finale dans laquelle le narrateur s'imagine être dans le ventre de sa mère au moment où celle-ci écrit une carte postale à sa propre mère :

[...] *regardant* écrire sur un coin de table ou de comptoir la femme penchant son mystérieux buste de *chair* blanche enveloppé de dentelles *ce sein* qui *déjà* peut-être me portait dans son ténébreux tabernacle sorte de têtard gélatineux lové sur lui-même avec ses deux énormes yeux sa tête de ver à soie sa bouche sans dents son front cartilagineux d'insecte, moi?... (*H* 435, mise en relief ajoutée)

Par transposition analogique, le narrateur-têtard s'imaginant dans le «sein» de sa mère peut être associé au «noyau de mort» se tenant «sous [la] chair [les] seins doux» d'Hélène. Indirectement, il laisse entendre qu'il a conscience qu'il n'est sans doute pas étranger à la naissance de ce «noyau de mort» qui finira par tuer la jeune femme.

En effet, le narrateur a une très mauvaise image de lui-même. Il se présente comme n'ayant connu que l'échec. Il dit être «un bourgeois raté et un révolutionnaire raté En somme parfaitement inutilisable» (*H* 323). Face à tous les personnages qu'il rencontre, il n'arrive jamais à s'imposer, mais seulement à se «fai[re] rouler» (*H* 232), à «bégayer» (*H* 234), à sombrer dans la torpeur. Jean Starobinski évoque «l'échec dont la journée écoulée vient d'être le témoin» (Starobinski 1987, 32). S'observant sans cesse dans la moindre surface réfléchissante qu'il aperçoit, il se scrute et se juge. Mireille Calle-Gruber reproduit un extrait du manuscrit d'*Histoire* que l'on ne trouve pas dans l'œuvre finie :

Je me suis toujours demandé qui nous regardait. Je m'épuisais sous ce regard et pour ce regard. Jusqu'au moment où j'ai compris que c'était le mien. Que personne ne me regardait. Même pas des enfants cruels. Et qu'alors ce dont on a peine c'est de son propre regard (de son reflet dans la glace). (Calle-Gruber 2011, 163 : cité selon SMN Ms 8 (1) (*Histoire*) 232/541, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet)

Ce regard apparaît être celui du remords et de la honte. Il est difficile de ne pas le mettre en rapport avec la disparition d'Hélène. Mais surtout, il semble aller de pair avec un autre sévère regard : celui de l'auteur Claude Simon. À ce passage, Mireille Calle-Gruber ajoute :

Impressionnante lucidité de ce jugement contre soi, sans appel sans pitié. Ce regard, c'est le regard de l'écrivain «Claude Simon» : intransigeante, l'écriture pour ne pas «se filouter». Travail sur soi ? Épreuve ? Seul salut peut-être pour qui ne croit en rien ? Il ne faudra pas l'oublier : c'est sous l'injonction, sous la coupe de cette intransigeance que va s'écrire pas à pas une œuvre sans concession. (Calle-Gruber 2011, 163-164)

Ces regards détracteurs – celui que le narrateur porte sur sa personne et celui que l'écrivain porte sur son travail – imprègnent tout le texte : fait de reflets et de renvois, le texte «a peine» de «son propre regard» et se juge avec sévérité. À ce titre, il est très emblématique que les différentes représentations d'inscriptions graphiques qui

ponctuent le récit soient quasi systématiquement décrites de manière négative, c'est-à-dire comme étant effacées, moisies, dérisoires ou fallacieuses. Aussi trouve-t-on plusieurs rapprochements entre l'écriture et l'argent : le narrateur observe un billet de banque sur lequel est représenté Voltaire (*H* 220) ; dans la salle d'attente, il comprend que ce qu'il entend n'est pas « le bruit d'une machine à écrire mais d'un de ces trucs qui transcrivent automatiquement les cours de la Bourse » (*H* 109). Cela rappelle le « parallélisme entre l'invention de l'alphabet et celle de la monnaie uniforme » que décrit Roland Barthes :

[...] comme la lettre est le plus petit commun dénominateur de tout sens et de toute mémoire, la monnaie [...] est la mesure de toute chose : la civilisation s'engage dans un processus de *réduction* : des mots à la lettre, des biens à la monnaie, lettre et monnaie étant en elles-mêmes neutres, insignifiantes. (Barthes 2002, 291-292 ; voir aussi Rioux-Watine 2007, 180-185)

L'écriture de Simon semble avoir conscience qu'elle aussi est faite pour « réduire » et, *in fine*, pour tromper. Aussi le lecteur 'tombe'-t-il régulièrement sur les descriptions d'un « vieux bout de journal » flottant dans l'air :

[...] leurs roues soulevant parfois quelque détritius quelque vieux bout de journal qui s'élevait voletait maladroitement au-dessus de son ombre comme un oiseau infirme puis retombait (*H* 377).

Peut-être représente-t-il la vision que le texte a de lui-même. On y décèle d'ailleurs une allusion à l'albatros de Baudelaire, cet « infirme qui volait ». Or, à la différence de la scène décrite dans le poème, ici, les « hommes d'équipage » ne sont pas extérieurs au travail littéraire. C'est le texte qui se rit de lui-même et se sait « gauche et veule ». Le regard distant et acerbe que le narrateur simonien porte sur lui-même et le monde qui l'entoure est toujours aussi celui que le texte pose sur lui-même : jamais il ne s'approuve, jamais il ne s'épargne.

Aussi, lorsque le narrateur se reproche certains choix qu'il a pu faire au cours de sa journée – « pensant que j'aurais dû venir lui téléphoner aussitôt après le départ de la mangeuse de meubles j'aurais toujours eu le temps d'ici neuf heures demain matin de vider les tiroirs » (*H* 309) – c'est bien le texte qui désapprouve son propre déroulement. Tout comme le narrateur aimerait corriger le passé et pouvoir ainsi empêcher le geste fatal de sa femme, le texte se constitue des rectifications qu'il s'impose. Il met en place ce que Dominique Viart appelle la « poétique de l'hypothèse et de l'épanorthose » (Viart 1997, 259). En effet, Patrick Longuet a montré que « les récits empruntent à l'art de la dispute une manière de mettre en cause le discours pendant son énonciation. » (Longuet 1995, 139) La critique est parfaitement intériorisée au texte. Aussi le texte semble-t-il animé du même sentiment d'échec que le narrateur. Il avance avec la conscience que tout avancement lui est refusé. Selon Didier Alexandre, « la parole simonienne est toujours présentée comme une tentative : ce qui la guette, c'est l'échec » (Alexandre 2000, 83). En bref, la férocité dont le narrateur fait preuve envers lui-même est parfaitement constitutive de la poétique simonienne.

2.1. Une régression jusqu'au presque rien

Or, la culpabilité du narrateur ne s'arrête pas là. Elle est si profonde qu'elle a un potentiel mortifère : le narrateur apparaît lui-même attiré par cette 'solution' choisie par Hélène. Au fil de la journée, il sombre dans une mélancolie toujours plus épaisse jusqu'à être lui-même envahi par « l'odeur de plâtre effrité de tristesse de mort » (H 413). À plusieurs reprises, il se compare très subtilement à Héraclès qui meurt après que sa femme, Déjanire, s'est suicidée de honte de lui avoir fait porter – par peur d'être trompée – la tunique de Nessus :

[...] si je pouvais l'arracher de moi brûlante me consumant me (H 413).

Et aussi :

je voudrais je voudrais je voudrais si je pouvais l'enlever l'arracher de moi retrouver la fraîcheur l'oubli

Déjanire (H 395).⁴⁸

Ainsi, rongé par les remords, on peut penser que le narrateur est lui-même tenté d'agir comme Héraclès, de rejoindre sa femme dans la mort.⁴⁹ Cet étrange « je voudrais » est répété à plusieurs reprises, formant parfois à lui seul un paragraphe (H 420). Il apparaît au moment de la mise en terre du cercueil : « puis toute une motte se détacha tomba au fond avec un bruit mat je voudrais... » (H 374). L'objet de ce vouloir ne semble pas prononçable. Peut-être représente-t-il l'espoir de se défaire de la culpabilité, le besoin d'oublier. Mais peut-être s'agit-il aussi de sa propre volonté de disparaître, de « s'enterrer », de devenir « terre ».⁵⁰ Lorsque le narrateur se retrouve couché dans un lit, il s'inscrit en effet immanquablement dans une descente vers le sol :

rien ne bougeant immobile comme si mon corps étendu s'enfonçait lentement laissant son contour dessiné sur le drap le matelas et à la fin il ne resterait plus que ce trou ayant vaguement la forme d'un homme comme ces silhouettes en bois découpé que l'on dresse pour servir de cibles au tir comme la fois où elle avait oublié le fer électrique allumé sur la table de la cuisine et qu'il avait fini par passer au travers commençant quand nous l'avons trouvé à attaquer le linoléum le plancher comme s'il ne cessait de vouloir descendre attaquant rongant lentement patiemment chaque obstacle irrésistiblement attiré lui aussi par cet aimant cet obscur noyau tout au fond de la terre gisant pesant mon poids de fer de bronze de marbre elle ne cessant de m'attirer avec cette persévérante vigilante violence guettant la moindre occasion le moindre faux pas (H 398).

Simon jouant de la confusion qu'offre le pronom « elle », être « attiré » par sa femme équivaut à être « attiré » par la mort, c'est-à-dire quasiment 'tiré' par elle et

⁴⁸ À ce sujet, voir Nitsch (1992, 157sqq.).

⁴⁹ D'après Genin (2013, 456), « Déjanire » était d'ailleurs un des titres que Simon avait envisagés pour son livre. Finalement, le choix du titre « Histoire » montre-t-il que ce rapprochement avec Héraclès devait rester plus discret ?

⁵⁰ Voir Simon (1947, 107) : « [...] si mon corps pouvait être terre ».

vers elle, n'être plus qu'une cible sur laquelle on va 'tirer', encourir le risque de ne pas 's'en tirer'. La mort est à l'affût, prête à, si l'on ose dire, 'tirer son coup'. Mais cette posture d'impuissance est trompeuse. On la retrouve dans le passage suivant :

la place de la femme lisse exhalant la senteur immobile de la terre
 m'attirant à elle me frappant sauvagement au front au genou paumes des mains aussi brûlantes grises de poussière un moment après seulement le sang perla. (*H* 414)

Le narrateur laisse ici penser que la terre, c'est-à-dire indirectement sa femme morte, se lève pour venir le frapper alors que c'est lui qui tombe, qui se laisse tomber et peut-être même se jette à terre comme pour rejoindre sa femme. D'une certaine façon, il tente de dissimuler son envie d'en finir derrière la volonté de l'autre de le tuer, et ce, même s'il sait pertinemment que personne (ni la terre ni sa femme) ne cherche à le détruire. Si, selon Mireille Calle-Gruber, *Histoire* est le « livre-tombeau de la suicidée » (Calle-Gruber 2011, 286), il nous semble aussi figurer la tentation de la mise au tombeau du narrateur. La comparaison entre le corps qui s'enfonce et le fer à repasser est en effet sans doute une allusion à l'œuvre *Le Bruit et la fureur* de William Faulkner dans laquelle le personnage Quentin a décidé de se noyer en s'attachant deux fers à repasser aux chevilles. « L'obscur noyau », le « noyau de mort » du suicide paraît donc loin de ne concerner qu'Hélène.

Aussi, la scène finale déjà évoquée dans laquelle le narrateur s'imagine dans le ventre de sa mère nous semble pouvoir être interprétée comme un fantasme suicidaire. En effet, la mère n'apparaît pas, dans le souvenir du narrateur, comme une personne vivante, mais elle est, dès le départ, représentée sous la forme d'une mourante, d'un « cadavre vivant » (*H* 69). En quelque sorte, elle est toujours déjà morte, elle est la mort faite femme comme le sous-entend Mireille Calle-Gruber lorsqu'elle commente une photographie de l'enfant Claude : « Rétrospectivement, c'est la photographie du jeune garçon et la mort. » (Calle-Gruber 2011, 16) Retrouver la mère, c'est, semble-t-il, rejoindre l'inexistence qu'elle a été, c'est prendre sur soi sa mort à elle. Le narrateur cherche sa mère (aussi) pour atteindre sa propre mort. Nous ne dirions donc pas que dans cette dernière page du livre il retourne aux aurores de sa vie pour que tout y (re)commence, mais qu'on assiste à son repli jusqu'à son existence de « têtard gélatineux lové sur lui-même » et, par le biais des trois points de suspension, même à son recul jusqu'à l'inexistence qui a précédé cet état amphibien. Il ne remonte pas simplement aux origines de la vie, mais tente d'atteindre l'avant-vie. D'une certaine façon, il se fait disparaître par régression. Au reste, la mort étant si souvent grouillante chez Simon, le rapprochement opéré dans cette scène avec le « ver à soie » et l'« insecte », montre combien le narrateur touche du doigt sa propre néantisation. Mais la frôle-t-il seulement ? On pourrait en effet considérer que cette régression aboutit et débouche sur le blanc de la page, le silence du narrateur et donc bien la fin de son existence. Par conséquent, sa tentation du suicide ne resterait pas au stade de simple tentation, mais le texte concevrait sa réalisation.

Au-delà de cette interprétation, il faut surtout voir combien ce possible 'suicide par régression' n'est pas seulement l'affaire du narrateur, mais de tout le texte. Lui-même recherche l'enfance de la langue jusqu'à envisager la non-langue. Il vise ce que Mireille Calle-Gruber nomme le «degré zéro du langage» «lequel est plus exactement langage premier, langage primordial» (Calle-Gruber 2006, 1545). Par exemple, le narrateur se souvient de la manière dont, pendant son enfance, il recherchait les mots latins dans le dictionnaire: ces mots, «aux consonnes métalliques, dures» (H 119), et qui sont à l'origine des mots français, s'infiltrèrent donc dans le texte simonien. Aussi, les nombreuses cartes postales ne rappellent pas seulement la vie prénatale du narrateur, mais l'enfance de la littérature, une forme d'écriture littéraire minimale, et ce d'autant plus que le père s'est si souvent contenté de noter la date et le lieu avant d'apposer sa signature. Les mots laissent pour ainsi dire le champ libre à l'image, à ce qui précède toute description. Aussi les mots de Simon eux-mêmes sont souvent ramenés à leur graphie. Le texte est parsemé de description de mots écrits. Citons à titre d'exemple :

ceux de la ligne supérieure et ceux de la ligne inférieure disposés en arcs de cercle, comme des parenthèses couchées, encadrant ceux du milieu, horizontaux, de sorte que les lettres elles-mêmes ont l'air de composer joyeusement une sorte de figure de danse (H 40).

Patrick Longuet donne l'interprétation suivante: «Plus être-là qu'être pour signifier, l'objet simonien doit se défaire comme signe et s'afficher comme matière.» (Longuet 1995, 51) Nous nuancerions à peine son propos: en déployant la matérialité de la langue, il ne s'agit peut-être pas tant de faire résonner «l'être-là» des mots, mais de retrouver le monde d'avant les mots et leur signification, et donc de tenter d'atteindre «l'avant-l'être-là», de régresser jusqu'à un état embryonnaire du langage, voire d'explorer la préexistence de celui-ci. De la même façon, les mots sont parfois ramenés à leur réalité sonore. Par exemple, on trouve des passages en langue étrangère: la compréhension directe se dissipant, ce ne sont plus les mots, mais leurs sonorités qui se font jour (voir H 120 et 129). Il arrive même que le narrateur perde sa capacité de lecture et de compréhension orale alors qu'il est assis au restaurant, dans un environnement francophone familier :

Puis regardant sans parvenir à en pénétrer le sens, les lignes, les noms d'aliments tracés d'une encre amarante et délavée, ou plutôt sans parvenir à ce que les rangées de jambages, de boucles et de hampes carminées coïncident, s'identifiant avec comment est-ce que déjà Je vous ai donné toutes les herbes qui portent leurs graines sur la terre et tous les arbres qui renferment en eux-mêmes leur semence [...], et alors elle parlant de nouveau et moi sans doute (ou peut-être seulement mes glandes, mes muscles) reconnaissant identifiant les sons, disant «Oui: ce bruit-là» [...]. (H 151)

Les mots ne sont plus que des «bruits», et tout apparaît happé par cette régression: on assiste simultanément à un retour à la terre (et même aux «graines», aux «semences»), à l'archaïque et au récit biblique en tant que premier récit. On reconnaît ici le lien établi par Lucien Dällenbach entre le «retour à l'élémentaire» et le «*Zur Sache selbst*» husserlien changé en «*Zur Sprache selbst*» (Dällenbach 1988, 14). Cette

régression vers la sonorité de la langue, vers ses « bases pulsionnelles » (Sarkonak 1986, 155) atteint peut-être son paroxysme dans l'importance accordée au souffle : les longues phrases simoniennes font entendre à chaque lecteur son propre son minimal, celui de sa propre respiration. D'une certaine façon, le texte s'éloigne autant que possible de la langue articulée pour explorer la langue du corps, la langue d'avant la langue, et ainsi s'exposer peut-être même à son propre essoufflement. En quelque sorte, le texte achemine la langue vers des contrées où elle n'existait pas encore. Il tente même régulièrement de donner une place aux étapes antérieures à sa propre existence : il part en quête des brouillons, des notes, des esquisses qui l'ont précédé, des « restes » (Longuet 1995, 15) du travail de l'écrivain Simon. On est en présence d'un texte qui s'élançait vers son propre passé, vers ce qu'il a pu être, et même vers ce moment où il n'était pas encore, vers ce vide d'où il a émané. Il crée, c'est-à-dire donne chair à ce qui n'en a pas, tout en remontant la pente de ce don. Ce mouvement essentiel de recul, le lecteur peut d'ailleurs lui-même le ressentir lorsque, face à de longues parenthèses, il est obligé de revenir sur ses pas, sur des mots déjà lus. C'est donc un peu comme si Simon refusait le fait que créer revient inéluctablement à abandonner le vide qui a précédé la création.

Au vu de ces considérations, il apparaît que ce n'est donc pas seulement le narrateur, mais tout le texte qui s'avère tiré vers l'arrière au risque de sa propre inexistence. Au-delà de l'autocritique et de l'autocorrection, il s'agit d'une forme d'amointrissement du texte par le texte, d'une mise en prose du fantasme de régression suicidaire du narrateur. On peut donc dire que la menace suicidaire s'immisce dans l'esthétique même de l'œuvre.

Mais dans *Histoire*, tout mouvement est traversé d'un contre-mouvement, un peu à la manière de cette description :

[...] et encore une fois j'eus l'impression bizarre d'avoir reculé d'être tiré en arrière comme quand on est dans un train et qu'un autre plus rapide le dépasse sur une voie parallèle comme si j'étais tiré à hue et à dia dans le temps plongé brusquement dans l'obscurité m'enfonçant dans les ténèbres puis extirpé repoussé en sens inverse retrouvant la lumière projeté alternativement et sans transition une demi-heure plus tard puis une demi-heure plus tôt [...]. (H 350)

Sans conteste, le suicide représente, aussi, une tentation à laquelle il s'agit de résister, hors de laquelle il faut « s'extirper », à laquelle il faut opposer une force contraire. Le mouvement régressif va de pair avec un mouvement inverse que l'on pourrait qualifier de recherche du '*moi véritable*'.

Revenons sur la scène finale : le narrateur y retourne dans le ventre de sa mère pour, potentiellement, y disparaître, mais parallèlement, il cherche aussi quelque chose dans ce « ténébreux tabernacle » : sa propre identité. En effet, le passage se termine par la découverte de cette « sorte de têtard gélatineux lové sur lui-même avec ses deux énormes yeux sa tête de ver à soie sa bouche sans dents son front cartilagineux d'insecte, moi?... » La régression jusqu'à la disparition va donc paradoxalement de

pair avec l'espoir d'une naissance, celle du narrateur en tant que narrateur, non pas simplement d'une histoire, mais d'*Histoire*. En effet, il est possible de considérer que si le narrateur retourne littéralement 'dans' sa mère pour y disparaître, il y retourne aussi pour *la* faire disparaître et y naître lui-même. On peut en effet penser que par analogie, en se replaçant dans le «sein» de sa mère, il est à la mère ce que le «noyau de mort» est à Hélène: un poison. Il est un «ver à soie», qui tel un ver dévorant un cadavre, se nourrit de la chair de sa mère. Cette 'invasion' et 'usurpation' de la vie de la mère à son propre profit se fait aussi par le biais de l'appropriation des cartes postales qui deviendront la 'matière première' de son récit, après avoir été la 'matière première' de sa mère. Notons en effet qu'avant cette scène finale, le corps de la mère contient littéralement les cartes postales:

[...] lorsqu'il reste sur les os un simple sac de peau enfermant non plus les organes habituels foie estomac poumons et cætera mais rien d'autre que de la pâte à papier sous forme de vieilles cartes postales et de vieilles lettres nouées en paquets par des faveurs aux teintes suaves fanées, rien qu'un vieux sac postal bosselé et fermé par un cadenas cérémonieusement installé dans une bergère Louis xv [...] (H 86).

En prenant la place des cartes postales, le narrateur prend possession de sa mère. D'une certaine façon, c'est au prix de sa vie à elle que l'écriture, et donc sa vie à lui, s'avère possible. En effet, la mère va parfois jusqu'à se transformer en feuille de papier:

[...] le visage aux pommettes artificiellement rougies qui paraissent jour après jour non pas s'amaigrir, mais se muer en une sorte d'objet coupant (comme si tout ce qui se trouvait de part et d'autre de l'arête du nez était peu à peu raboté, repoussé en arrière, au point qu'il semblait n'en devoir plus subsister à la fin qu'un profil aussi mince, aussi dépourvu d'épaisseur et d'existence qu'une feuille de papier) (H 67).

Écrire se fait donc pour ainsi dire à même le corps de la mère. Aussi, puisque le meuble renfermant les cartes postales est, comme le dit Jean Starobinski, «un meuble dont il est permis de dire qu'il est comme le sarcophage de la mère, comme le substitut de son corps miné par la longue maladie finale» (Starobinski 1987, 14), en le vendant, c'est un peu comme si le narrateur se débarrassait de sa mère après l'avoir préalablement vidée de sa substance, et ce dans le but de pouvoir vivre sa propre vie faite d'écriture. Selon cette interprétation, il n'est donc pas question que le narrateur 'se tue', mais plutôt qu'il 'tue' sa mère pour pouvoir vivre lui-même. La régression vers son propre vide impliquerait donc simultanément un cheminement vers sa propre naissance. La tentative du suicide s'avère contrebalancée par le désir de trouver sa véritable existence.

Ce procédé de contre-tension s'inscrit dans tout le texte simonien. Par exemple, si le mouvement de régression vers la langue et les réalités pré-langagières représentent un danger, il est parallèlement aussi une manière pour le texte de s'explorer, de s'engager dans la recherche de sa propre littéarité. L'écriture est le premier objet de l'écriture de Claude Simon. Ralph Sarkonak nous offre cette formule: «l'écriture

simonienne n'a d'autre possibilité que de montrer la fiction se racontant et le texte se faisant, ou mieux encore, *d'écrire l'écrit s'écrivant*» (Sarkonak 1986, 162). C'est un peu comme si, en mettant en scène des mots qui mettent en lumière des mots, le texte rêvait de pouvoir s'atteindre, de n'être rien d'autre que lui-même. Tout comme le narrateur peut rester allongé «tout éveillé» (H 381) à côté d'Hélène en semblant batailler contre la perte de son identité, le texte résiste pour ne pas se laisser emporter par l'anecdote, le récit, et même, le sens. Par exemple, assis dans la salle d'attente de la banque, le narrateur lutte pour prendre intensément conscience de ce qu'il est et rester présent au monde qui l'entoure :

Pensant: ne pas se résoudre, s'en aller en morceaux

Où, comment? Récapitulons: sièges tubes d'acier nickelé, moleskine, paroi de marbre dans mon dos, sol recouvert de linoléum caoutchouc imitation marbre, plantes chlorophylle façon caoutchouc, devant moi paroi de verre dépoli coupant dans le sens de la longueur couloir parallélépipède allongé [...]. (H 98-99)

C'est bien le texte ici qui se «récapitule», se reprend, retourne au présent de sa propre situation, de sa propre condition de texte. Claude Simon a lui-même pu expliquer combien il cherchait toujours à revenir au présent de l'écriture :

Et, tout de suite, un premier constat: c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention. (Simon 1986, 25)

Le texte ne se laisse pas aller à la fiction qu'il narre, mais se cherche, c'est-à-dire vise, nous dit Mireille Calle-Gruber, «l'insondable questionnement des facultés mêmes du langage, de la phrase et des mots en leurs variables et infinies possibilités.» (Calle-Gruber 2011, 126)

Contrairement au mouvement de recul, cette recherche de soi se présente sous la forme de divers procédés d'expectative, voire d'avidité. Par exemple, si les parenthèses peuvent ralentir la lecture, elles peuvent aussi, à l'inverse, instaurer une tension: c'est comme si le texte cherchait, pour pouvoir atteindre ce qu'il veut réellement dire et être, à se talonner lui-même, à se précipiter en avant de lui-même. Pour ne pas 'perdre le fil', le lecteur est amené à accélérer sa lecture, à passer outre certains détails: il espère atteindre cet 'en avant'. Il se surprend à être impatient, à se mettre à 'poursuivre' le texte véritable que les parenthèses lui donnent l'impression d'avoir mis au second plan. Parfois, une parenthèse vient préciser après coup le référent d'un pronom personnel (par exemple, H 210: «elle (la mort)»). Alors, le pronom apparaît tendu vers son propre contenu sémantique, comme s'il devait le traquer, se hâter pour l'atteindre. Aussi, lorsque les phrases ne contiennent pas de point, mais font s'enchaîner plusieurs fois deux-points, l'espoir d'un éclaircissement qui viendrait tout clarifier est instauré.

Ainsi, le mouvement de régression vers la disparition va irrémédiablement de pair avec un mouvement inverse, celui d'une concentration sur soi, d'une course en avant pour se trouver. On comprend donc combien au fantasme de disparition répond une lutte pour rester soi, une quête pour devenir soi-même. Mais cette lutte et cette quête suffisent-elles à contrer ce qui apparaît comme la perfidie de la tentation du suicide ?

2.2. Une interrogation et trois points de suspension

En effet, une autre question se pose: si dans *Histoire* narrateur et texte se cherchent, parviennent-ils pour autant à se trouver ? Il est utile, pour y réfléchir, de revenir sur l'excipit. On remarque en effet qu'il ne s'achève pas sur un point final, mais sur un point d'interrogation ponctuant la question « moi ?... ». Ainsi, loin de se trouver définitivement, le narrateur s'interroge. Au lieu de réussir à résister à ce mouvement menant à sa propre disparition, serait-il plutôt en train de se remettre en question ? Il ne faut en effet pas considérer qu'il s'agit là d'une simple question rhétorique. Ce serait oublier ce que l'on sait de la vie de Claude Simon: avant sa naissance, sa mère a été enceinte une première fois et ce 'grand frère' est décédé. Le « moi », en rien certain de se trouver, court plutôt le risque de se confondre avec cet autre « moi », avec ce premier fils, ce mort également nommé « Claude ». En s'interrogeant de la sorte, il envisagerait donc en fait la possibilité de se perdre, d'atteindre non pas son identité, mais l'altérité. La formulation sous forme de question suggère que ce qui est, a peut-être sa demeure dans ce qui n'est pas, que ce qui est, est incomplet. En effet, en début de journée déjà, lorsque le narrateur se trouve face à un miroir, ce n'est pas lui-même qu'il aperçoit, mais son « double » :

[...] le décor pour ainsi dire aquatique que la glace multiplie par deux et au centre duquel se tient mon double encore vacillant au sortir des ténèbres maternelles, fragile, souillé protestant et misérable parmi le verre l'émail la porcelaine et le métal chromé multipliant l'image filiforme ou ballonnée d'un de ces grotesques rois de carnaval [...]. (H 50)

Tout se retrouve dédoublé, chancelant, englouti dans un décor « aquatique », soumis aux lois du « carnaval », c'est-à-dire du travestissement. Ce « double » est lui-même à la fois « filiforme » et « ballonné », c'est-à-dire étiré dans le sens de la verticale et de l'horizontale, écartelé entre deux contraires. Alors même qu'on assiste à une forme de mise au monde, de « sortie des ténèbres maternelles », l'identité est déjà multiple. Aussi, dans une autre scène de miroir, le narrateur imagine comment sa mère et son père ont pu y apercevoir leur image :

... glace où son image s'était sans doute aussi reflétée pas d'électricité encore à cette époque lampe à pétrole à l'abat-jour garni de fanfreluches de festons projetant une lumière saumonée rosâtre elle avec ses cheveux défaits [...] (H 264).

Dans un décor faux quasi théâtral, fait de « fanfreluches », de « festons » et de « lumière saumonée rosâtre », le narrateur n'a pas accès à son propre reflet, mais à l'identité des autres, c'est-à-dire à l'image que son imagination en produit. D'ailleurs,

n'oublions pas que la parole du narrateur se confond parfois avec celle de son oncle. Claude Simon lui-même est irrésolu lorsqu'on lui demande si le narrateur est l'oncle ou le neveu : « C'est difficile d'en décider, croyez-moi » (Chapsal 1967, 5). Parfois, ce narrateur « flottant » (Ricardou 1971, 256) n'est même plus certain d'identifier son reflet comme étant le sien :

[...] l'intérieur du bar violemment éclairé se reflétant dans la glace qui le sépare de la rue de sorte que sur les deux premières lettres de l'inscription se superposaient en transparence les trois bustes (un de profil, celui qui était revenu se rasseoir à demi masqué par le troisième de dos) dans leur tenue bariolée le mot SALON au-dessus de la tête coiffée du béret grenat la tache rouge du corsage immédiatement au-dessous de l'I et de l'F, le second F et le U barrant le visage du personnage accoudé au zinc, de face (moi ?) [...] (H 374).

Il n'est qu'un « buste » parmi d'autres, un simple « personnage », barré par des lettres. Au lieu d'être confirmée par sa propre image, l'identité du narrateur est comme suspendue, « masquée », lacunaire. C'est comme s'il était happé par la possibilité de ne pas être lui-même. Véronique Gocel explique : « le miroir est indissociable d'une mise en question du sujet qui éprouve des difficultés à s'accepter et à se cerner [...] » (Gocel 1996, 291) Plus qu'il ne se trouve, le narrateur se soumet au doute. Cécile Yapaudjian-Labat met en lien ces failles de l'identité du narrateur avec le deuil qu'il porte, et le compare au « mélancolique » tel qu'il a été défini par Freud dans *Deuil et mélancolie* :

Or dans *Histoire*, l'endeuillé se trouve justement confronté aux doubles et aux spectres, autant d'entraves à la résolution du deuil, à l'avènement d'un sujet stable, autant d'éléments rivant cet endeuillé dans la mélancolie. Cette dernière empêche alors la conscience de s'éprouver comme sujet. (Yapaudjian-Labat 2011, s.p.)

Pour notre part, par cet effritement de l'identité, le narrateur nous semble adopter certaines caractéristiques du suicidaire qui s'enlise dans l'incertitude et le fragmentaire. Au lieu de se rejoindre, il entrevoit l'abîme qui le sépare de lui-même, il découvre sa propre absence. Alors, tout à l'inverse de Cécile Yapaudjian-Labat qui affirme qu'il n'y a pas « de tristesse vague, pas de dépression intense caractérisée par un ralentissement psychomoteur et des idées de suicide chez le personnage simonien » (Yapaudjian-Labat 2013, 677), nous aimerions relier cette mélancolie du narrateur à celle qu'a pu éprouver Hélène avant de se donner la mort, et à celle dont parle S. dans *Le Jardin des plantes*, une mélancolie comportant toute la complexité de la question du suicide.

Or, si le narrateur, c'est-à-dire la 'source' du texte, devient incertain, le questionnement comme remise en question de soi s'immisce aussi dans le cœur du texte simonien. Une « mise en doute systématique de sa matière » s'y déploie pour donner lieu à « une rhétorique de l'incertitude » (Longuet 1995, 12). Constamment, « les tâtonnements sont exhibés » (Philippe / Piat 2009, 511) au point que, selon Stuart Sykes, « [l]a syntaxe d'*Histoire* est elle-même l'instrument d'une hésitation rythmée » (Sykes 1979, 122). Il y a les « peut-être » qui, comme le dit Derrida à propos du « discours du

possible *peut-être*» de Blanchot, «libère[nt] un tremblement dans l'assertion, dans la certitude» (Derrida 1996, 49). Il y a les «pour ainsi dire» et les «aurait-on dit» qui font leur apparition déstabilisante tout au long du récit de sorte que «ce qui est reste suspendu dans l'incertain» (Longuet 1995, 15). Alors, même le sens des mots n'est plus évident et avéré. Le langage devient suspect: «L'acception des mots est elle-même mal assurée» (Viart 1997, 259). Cette désagrégation dans la confusion se fait sous le signe d'un chaos déstructurant. L'épigraphe d'*Histoire*, une citation de Rilke, annonce la tonalité de tout le texte:

*Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux.
Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux. (H 9)*

Le texte est d'emblée placé sous le signe de sa propre déroute. Soumis à un questionnement corrosif, plus rien n'a de place fixe, à tout moment, tout est potentiellement remis en doute, en mouvement. À la manière de l'amoncellement de cartes postales où «les vues de la Mer de Glace ou de la cathédrale de Bourges [sont] pêle-mêle dans le tiroir entassées sans ordre, les années se confondant s'intervertissant» (H 24), dans le texte, chaque élément est plongé dans son propre précaire chaos. Par exemple, les mots, pourtant côte à côte, sont placés dans une relation sémantique ou grammaticale dont la logique peut échapper au lecteur. Aussi, lorsque des extraits en italique (H 130-133) ou en lettres capitales (H 152-153) viennent s'intercaler dans le corps du texte, celui-ci devient une superposition de différents textes alternant dans un va-et-vient permanent: l'écriture hésite entre plusieurs possibilités. Comme détourné de lui-même, le texte devient alors bifurcation. Françoise Dupuis-Sullivan a pu montrer comment chez Simon «l'indécidabilité [...] gère l'économie textuelle» (Dupuy-Sullivan 1988, 364). On trouve en effet dans *Histoire* de nombreuses descriptions de situations d'entre-deux:

[...] le bateau s'ébrouant insensiblement, dans cette première phase de l'appareillage qui est entre l'immobilité et le mouvement (c'est-à-dire qu'on le croit encore immobile alors qu'il a déjà commencé à bouger, et lorsque, le sachant, on cherche à suivre son mouvement il paraît de nouveau immobile) [...]. (H 41)

Comme ce bateau, le texte s'enfonce dans l'hésitation, il est sur le départ et pourtant ramené à l'immobilité. Éclaté entre plusieurs possibles, il devient multiple et on ne peut lui attribuer une seule identité: *Histoire* est fondamentalement «histoires». Mais – et dans ce paradoxe se situe toute la richesse de l'œuvre – *Histoire* est par là même aussi moins qu'une histoire, en deçà d'*Histoire*: le doute confère un caractère partiel au texte. Tout comme le narrateur est coupé de lui-même, le texte est happé par une forme d'amputation. Il dégage toujours cette impression de n'être qu'une partie d'un ensemble plus vaste, qu'un fragment d'une réalité absente, qu'une possibilité parmi d'autres. Pour Frank Wagner, *Histoire* fait partie de ces «roman-flux» «qui se déploient en une coulée verbale en apparence continue, et dont le lecteur a le sentiment de n'avoir accès qu'à un fragment, autonomisé de façon arbitraire» (Wagner 2010, 252). Le texte simonien existe en quelque sorte en pointillé et n'est pas

un ensemble complet de chapitres, mais une multitude d'éléments arrachés au langage dans son ensemble. Il est à l'image des traces de sang laissés sur la jambe de l'enfant Corinne :

les feuillages s'agitent de nouveau : en regardant bien on pouvait voir que chaque minuscule goutte de sang séché était reliée à l'autre par des gouttelettes encore plus petites microscopiques quelquefois un mince trait rouge : comme un fil de soie sur lequel on aurait fait des nœuds

grille en pointillé (*H* 412-413).

Tout comme nous n'avons accès qu'à une partie de la correspondance entre les parents – celle envoyée par le père – le texte n'est pas un tout, mais un ensemble de bribes, soit précisément « sur 402 pages, 570 fragments agencés » (Thierry 1997, 31). Les paragraphes, les phrases, et parfois même les mots, sont volontairement tronqués, rejetés dans le lacunaire, comme prématurément détachés d'eux-mêmes. Ce sont par exemple aussi les nombreux points de suspension qui aspirent la 'matière textuelle' vers le lacunaire. Alors, d'une certaine façon, le texte court le risque de n'être qu'une partie de lui-même, de se maintenir dans l'incomplétude, le parcellaire. Aussi Patrick Longuet parle-t-il « d'un texte présent qui ne serait que l'apparence d'un autre, jamais atteint, jamais saisi » (Longuet 1995, 27). Par exemple, en laissant subsister des traces de ses brouillons, Simon met l'accent sur le fait que le texte final n'est qu'une version parmi d'autres : l'autre texte, celui qu'il aurait pu être, est présent par l'absence qu'il instille dans le texte présent. Greffé et tronqué, le texte perd « la notion de corps principal » (Dupuy-Sullivan 1988, 362) et projette d'être là où il n'est pas. Il acquiert cet étrange statut d'exister absent de lui-même. Dès lors, le fait qu'il s'interroge sans cesse sur sa propre littéarité peut être interprété différemment : c'est non pas (seulement) une manière de se chercher, mais (aussi) d'expérimenter la possibilité de se perdre. Il en est de même pour l'excipit : la vie du narrateur n'apparaît pas (seulement) 'à venir', mais appartenant (aussi) à l'absence des pages à venir, le texte se révèle élané ou disons 'aspiré' vers l'en-dehors de lui-même. Le lecteur est, semble-t-il, assujéti à ce même contre-mouvement : à l'affût d'un point final qui ne vient pas, d'une parenthèse qui ne se referme pas, plongé dans une abondance lexicale jamais rassasiée, il ne peut qu'être 'débordé', c'est-à-dire littéralement, s'échapper par-dessus 'le bord du texte'.

On peut donc dire que le questionnement qui malmène le narrateur met aussi à mal le texte. Lui aussi sombre dans l'incertitude jusqu'à s'éparpiller, s'effriter dans l'ambiguïté, se fragmenter, envisager sa propre absence. Et surtout, lui aussi ressemble inmanquablement au suicidaire, à ce sujet-limite qui, rongé par le doute, se dirige vers cet 'autre' qu'est sa propre non-existence. Encore une fois, le suicide s'immisce donc vigoureusement et profondément jusque dans l'esthétique simonienne.

Cependant – et Simon s'impose et nous impose sans relâche des « cependant » – si l'œuvre *Histoire* est attirée par la possibilité du suicide, elle y résiste aussi farouchement. Peut-être serait-ce en effet une erreur de considérer que la question « moi ? » ne trouve aucune réponse. Le texte en donne une, à sa manière, soit : « ... ».

Il faut en effet envisager que ces trois points de suspension suggèrent, peut-être, que l'identité du narrateur s'épanouit, non pas (seulement) dans l'absence d'elle-même, mais (aussi) dans une ouverture sans limites. Peut-être le narrateur n'est-il pas (seulement) attiré par sa non-existence, mais (aussi) par l'infini de tous les possibles. Son éparpillement ne serait alors pas une perte, mais une ouverture au monde. En effet, par exemple lorsque, assis au café, il découvre son reflet, son image qualifiée de « transparente » (H 380) se superpose avec tous les autres éléments qui l'entourent : s'il risque de se perdre, il se fond peut-être surtout aussi dans les autres. La situation qu'il vit se confond d'ailleurs avec ses souvenirs, avec diverses contemplations de détails ou réflexions personnelles. Grâce aux différents jeux de reflets et à l'absence de point, tous les différents éléments, que ce soient les êtres, les choses ou même les mots, s'interpénètrent :

Un couple passa sur le trottoir en face longeant la devanture fermée du coiffeur traversant successivement le garçon le patron mon image le corsage rouge les trois bustes bariolée Je me rendis compte que depuis un moment le bruit lointain des applaudissements avait cessé Sur le même trottoir deux hommes apparurent traversèrent la rue et s'assirent à la terrasse l'un se tourna et frappa au carreau le reflet du garçon bougea passa derrière le mien puis disparut tandis qu'il apparaissait en chair et en os à la terrasse debout près des nouveaux venus comme s'il était sorti d'un monde irréel inexistant pour se matérialiser tout à coup [...] (H 375-376).

Le silence de la réunion politique qui se déroule de l'autre côté de la rue pénètre le café et pénètre pour ainsi dire le narrateur. Les mondes réels et imaginaires sont perméables les uns aux autres, plus rien n'a de réelles limites. L'identité du narrateur n'est elle-même pas circonscrite. Ainsi, à l'opposé ou, disons au-delà de l'effet de remise en question et de perte de soi, on assiste à une forme de fusion du narrateur avec le tout, d'une ouverture infinie sur l'altérité et même l'extériorité : le *moi* du narrateur ne serait alors pas diminué, mais augmenté, sans fin. D'ailleurs, l'histoire du narrateur est peut-être celle de tout un chacun. La grande banalité de la journée qu'il passe lui donne un caractère universel. Elle n'a rien de singulier, n'est pas limitée à son propre vécu.

Or, le texte peut tout à fait être réinterprété de la même façon. La « discontinuité fictionnelle » n'est peut-être qu'un « effet de surface » (Dällenbach 1982, 46) : l'impression de récit disloqué serait issue d'un processus scriptural inverse, c'est-à-dire d'une combinaison pour ainsi dire excessive d'éléments, d'une mise en lien de tout ce qui existe. Dans son *Discours de Stockholm*, Claude Simon a en effet expliqué combien « les mots possèdent ce prodigieux pouvoir de rapprocher ou de confronter ce qui, sans eux, resterait éparé dans le temps des horloges et l'espace mesurable » (Simon 1986, 31). Si le texte de Simon apparaît éclaté, fragmenté, voire en situation de perte de soi, ce serait donc (aussi) parce qu'il unifie tout dans un infini « réseau textuel » (Sarkonak 1981). Derrière l'effet de dislocation, il refuserait en fait l'idée de délimitation et choisirait l'ouverture à l'infini de tous les possibles. Par exemple, il se génère souvent à partir d'un minuscule détail, d'une seule phrase, d'un seul mot : il s'étoffe et se déploie à partir de presque rien, comme si tout était contenu dans tout. On peut

dès lors considérer que l'écriture de Simon fait entrer chaque chose dans un flot ininterrompu, ne pose pas de limite à l'imaginaire au point que la continuité devient mot d'ordre. Prenons le début du texte, lorsqu'il est question des amies de la grand-mère du narrateur :

[...] tout (le tardif soleil de septembre, le sable blanc, le bruit frais des vagues, les cris des enfants, les éclaboussures) irréel aussi, leurs voix dolentes, irréelles chuchotant toujours, me parvenant, comme si elles n'avaient jamais arrêté, n'arrêteraient jamais, continuant à chuchoter et à gémir entre les murs au papier maintenant moisi [...] (*H* 27).

Les voix s'entremêlent, transpercent les murs, traversent les temps, n'ont pas cure des limites qu'impose la notion de réalité. Rien ne les arrête, pas même un point à la fin de la phrase. Celle-ci restera comme suspendue, prête à enchaîner sur un nouveau paragraphe. David Zemmour explique :

[...] le fragmentaire d'*Histoire* est compensé par des continuités : les phrases se poursuivent d'un alinéa à l'autre ou reprennent leur chemin après interruption ; les séries se déroulent en parallèle, le texte passant de l'un à l'autre. C'est ce que Simon appelle les « sinusoides » : même si une série devient temporairement invisible, elle reste en filigrane. La ponctuation vient renforcer cette continuité. Les points de suspension qui terminent tant de paragraphes promettent une reprise, obligent le lecteur à garder cette scène, cette pensée en mémoire. La quasi-absence de points, la rareté relative des majuscules fondent un roman d'une seule coulée. (Zemmour 2013, 1402)

Le texte repousse donc paradoxalement aussi toute forme de clôture. On assisterait non pas seulement à un élan vers l'absence, mais à un empressement de tout rendre présent en même temps. En effet, Simon a lui-même revendiqué que chaque page devait contenir tout ce qui précède, tout ce qui a déjà été écrit :

Tous les éléments du texte [...] sont toujours *présents*. Même s'ils ne sont pas au premier plan, ils continuent d'être là, courant en filigrane sous, ou derrière, celui qui est immédiatement lisible, ce dernier, par ses composantes, contribuant lui-même à rappeler sans cesse les autres à la mémoire. (Simon 2011 [1972], 89)

Les choses ne passent pas, mais tout – passé, présent, réel et imaginaire – est présent dans le présent de la page. Ce qui n'est pas dit a autant sa place que ce qui est dit. Alors, même le présent ne serait plus unique ou délimité, mais intemporel, ouvert sur l'éternité. Par exemple, les très nombreuses cartes postales décrites ne donnent paradoxalement peut-être pas accès à un arrêt (sur image), mais à l'effacement des limites temporelles : elles prolongent le temps au-delà du possible.

Alors, comme pour résister à la tentation de l'absence, comme pour échapper à la remise en question de son existence de texte, et tenir tête aux doutes qui le 'jettent' en dehors de lui-même, le texte cherche à transformer tout questionnement en ouvertement, à rendre présent même ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire à exister à perte de vue, à se lancer dans un mouvement perpétuel, et ce, par exemple, en se réécrivant et en se « générant » sans cesse lui-même (Sarkonak 1986, 81). Une fois encore, la scène finale peut donc être réinterprétée : peut-être incarne-t-elle paradoxalement aussi le refus

de voir le texte s'arrêter, la recherche d'un recommencement à venir, la quête d'une roue qui tournerait à l'infini et s'inscrirait dans un ensemble infini d'autres roues. C'est comme si, pour tenter de se retenir d'avancer vers sa propre absence, le texte allait jusqu'à viser une présence sans fin. Une fois encore, face à l'attraction qu'exerce le suicide, c'est donc comme s'il était devenu impératif d'inventer ce qui s'apparente à une écriture réfractaire à toute forme de vide ou de séparation, c'est-à-dire de concevoir une esthétique quasi contre-suicidaire.

2.3. *Trois points finaux*

Un dernier élément vient néanmoins relancer une fois encore la thèse d'un attrait pour le suicide et illustrer la vigueur de cette tentation. Ne pourrait-on pas, en effet, imaginer que les points de suspension sur lesquels se termine le livre ne riment pas avec ouverture sur l'infini, mais sont plutôt à proprement parler trois points finaux se suivant les uns après les autres comme pour démultiplier la fin, marquer avec insistance, et tenter d'atteindre, un arrêt définitif? À la question « moi? », il ne s'agirait alors pas de répondre par une infinie 'surprésence', mais d'opposer une délimitation, une terminaison, c'est-à-dire la fin du *moi*. Cette journée n'étant « porteuse d'aucune perspective d'avenir, d'aucun futur imaginé » (Starobinski 1987, 14), le narrateur rêverait peut-être aussi d'une rupture qui viendrait enfin tout interrompre. En effet, si chez Simon le présent met en scène une forme de « suspension du temps » (Sykes 1979, 103), de flottement sans ancrage, voire d'éternité, sa mise en valeur sert aussi à saisir ces moments où tout chavire. La poétique simonienne explore avec délectation ces instants où tout se trouve sur l'arête, sur le point de tangence. Elle tente de s'emparer de l'instant infinitésimal où tout se place exactement entre deux temps :

Dans la rue on pouvait toujours sentir la chaleur enfermée accumulée pas encore le moment où elle ressortirait peu à peu des murs mais en quelque sorte le point d'équilibre maintenant c'est-à-dire l'air les pierres et les briques à une température égale [...] (H 308).

Citons aussi :

[...] l'ampoule toujours allumée, la seule différence étant que pendant un moment, celui qui séparait le crépuscule de la nuit, on pouvait distinguer sans être ébloui son filament incandescent et jaunâtre, après quoi elle se remettait à briller, c'est-à-dire que pendant un étroit et équivoque laps de temps les deux lumières, la naturelle et l'artificielle, semblaient autorisées à s'affronter [...] (H 53).

La scène où, sur le quai de gare, les yeux d'Hélène deviennent des « lacs de larmes » sans qu'aucune larme ne coule sur ses joues est aussi un de ces moments clefs où tout semble sur le point de se renverser, de se briser :

[...] yeux humides scintillants un tremblement au bord des cils mais pas de (H 352)

[...] lacs de larmes coupés sur le point de déborder se tenant suspendus grâce à cette propriété des liquides comment dit-on (H 406).

[...] emplissant les coupes de ses yeux brillant suspendues au bord des cils mais sans déborder bombées tremblotant capillarité ou quoi impossible de trouver le mot cristal liquide [...] (H 413).

Comme l'explique François Thierry, Simon a cette « attention au passage du temps, cette attention au moment crucial où tout bascule » (Thierry 1997, 171). Dans *Histoire*, il décortique même le moment exact d'une perception :

l'esprit (ou plutôt: encore l'œil, mais plus seulement l'œil, et pas encore l'esprit: cette partie de notre cerveau où passe l'espèce de couture, le hâtif et grossier fauillage qui relie l'innommable au nommé) non pas disant mais sentant [...] (H 297).

C'est comme si Simon voulait toucher du doigt le fonctionnement de tout changement, comme s'il tentait de capturer les « maintenant », ces « maintenant » où les choses sont sur le point de ne plus jamais être ce qu'elles sont. Or, ces moments qui se situent entre le « pas-encore » et le « déjà-plus » (Jankélévitch 1977, 320) sont toujours aussi des représentations de ce qu'est l'entrée en scène de la mort. Ils sont aussi « imminence de la mort » (Starobinski 1987, 30). Par exemple, quand le narrateur visite le musée avec Héléne, il ne s'agit pas seulement de la possibilité de retourner en arrière, de parcourir l'Histoire, mais d'envisager que ce qui est ne sera bientôt plus, de comprendre que tout ce qui est comporte en lui son futur état de ruine, de cadavre, de poussière. Le narrateur s'imagine par exemple qu'Héléne (ou sa mère ?) sera un jour découverte par des archéologues :

os brindilles symétriques et parallèles enchâssées dans la terre on retrouverait le crâne rempli de terre regardant avec ses orbites remplies de terre et fêlé comme ces fragments de poteries de bols funéraires ébréchés étiquetés et rangés sur les étagères des musées pêle-mêle avec les peignes les bijoux de bronze grumeleux et verts les agrafes les boucles heureux qui dénouera ta (H 374).

La perspective est celle de la mort à venir. Citons également :

[...] comme s'ils étaient déjà morts (occupants et voitures) avant d'avoir été tués, de même que la ville intacte, où aucune maison n'avait encore été éventrée par les bombes, et qui n'était cependant déjà plus qu'un cadavre de ville: tous (ou tout) ensemble, très loin là-bas maintenant, minuscules, inutiles, dérisoires, lui barbouillé de sang noir, malpropre, puant bientôt [...] (H 209).

La mort est pour « bientôt », la mort est toujours « déjà » présente, à portée de main, et tout procède – comme le dit François Thierry – « selon la logique du 'ce qui doit finir est déjà fini' », du « ce qui vient, c'est la mort » (Thierry 1997, 173).

Or, Simon ne se contente pas de représenter le présent comme imminence de la mort, il l'expérimente littérairement. Notons en effet qu'il définit le langage comme « fulguration, brève étincelle, bribes captées » (Simon 2004-2005, 82). Pour lui, le langage serait fondamentalement porteur d'une fin à venir, de sa propre potentielle fin. Les mots naissent et s'éteignent dans le même instant : ce que la langue est et exprime, déjà elle ne l'est plus, déjà elle ne l'exprime plus. Cette réalité du langage, Simon va la mettre en valeur par des procédés littéraires. Son écriture incarne ces moments de

rupture qu'il ne cesse de décrire. Dominique Viart évoque par exemple les oxymores « qui défont ce qui se compose un instant et se décompose aussitôt, marquant l'éphémère de toute existence, et la présence littérale ou paragrammatique de la mort » (Viart 1997, 158). L'effondrement soudain que provoque la mort pénètre donc les constructions syntaxiques. Aussi l'absence de transitions, c'est-à-dire l'avancement par sauts ou disons en cascade, fait éprouver l'idée de chute dans l'inconnu. Il en est de même avec les phrases, voire les mots coupés : l'interruption frappe la langue. Citons à titre d'exemple :

Elle ne bougeant toujours pas incapable d'articuler sans doute ayant peur que sa voix trah ou peut-être n'entendant même pas seulement ses yeux (*H* 423).

La description du mot « veuf » est bien sûr aussi particulièrement emblématique :

veuf mot boiteux tronqué restant pour ainsi dire en suspens coupé contre nature comme l'anglais half moitié sectionné cut of coupé de quelque chose qui manque soudain dans la bouche les lèvres prononçant VF continuant à faire fff comme un bruit d'air froissé déchiré par le passage rapide étincelant et meurtrier d'une lame (*H* 91-92).

D'autre part, les nombreux tâtonnements pour approcher le mot exact donnent une réalité stylistique à la tentative (et la tentation) de s'avancer jusqu'au bord du précipice : « [...] et rien que ses yeux comment s'appellent ce phénomène qui empêche les liquides de... » (*H* 45-46). On se rapproche ici du mot absent comme si on s'aventurait jusqu'à l'ultime limite.

Par conséquent, le texte ne se met en danger non pas seulement, comme nous l'avons évoqué plus haut, par le biais d'un mouvement régressif, non pas seulement par une suspension dans le doute et le lacunaire, mais aussi par un avancement brisé, par la recherche de son interruption. Au sujet des *Georgiques*, Thomas Klinkert a même montré combien « [l]e texte de Simon est, tout comme les sources dont il est issu, dédié à sa propre dégradation : il porte déjà en lui les traces de sa propre décomposition » (Klinkert 1996, 222, traduit par nos soins). Ce qui guette le texte, ce qui est toujours déjà présent en lui, c'est son propre arrêt, sa potentielle future destruction.

Dans les dernières lignes du texte, la mère serait donc enceinte non pas (seulement) du '*moi véritable*' ou d'un '*moi sans limites*', mais (aussi) d'un '*moi* se tenant face à trois points finaux, d'un '*moi* sur le point de rejoindre sa propre mort. En un mot, elle serait enceinte d'un « noyau de mort » en germination. De la même façon, le texte serait 'enceinte' de sa propre disparition à venir. Il serait toujours en instance d'expérimenter le moment d'entrée en scène de sa propre inexistence. Le cheminement du texte ressemblerait donc, une fois encore, à celui du suicidaire qui s'engage vers la mort, ce « presque-rien » qui change tout, cette « apparition qui sur-le-champ disparaît » (Jankélévitch 1977, 256 et 286).

Mais, dans le même temps, une force contraire s'exerce. L'exploration de ce moment ultime, cette marche au bord du gouffre est contrebalancée par un plaisir de l'apparition. Par exemple, en arrachant la langue à la juxtaposition et la linéarité,

Simon crée l'impression que tout apparaît instantanément, il « pratique [...] l'écriture de manière à produire un effet d'immédiateté » (Viart 1997, 113). Aussi Ludovic Janvier considère-t-il que les participes présents relèvent d'un « mode du dévoilement instantané » (Janvier 1964, 108) et Lucien Dällenbach montre-t-il qu'ils permettent à Simon « d'accorder à son dire la force du surgissement » (Dällenbach 1988, 99). C'est donc comme si l'esthétique de Simon tentait de compenser l'imminence de la mort par l'imminence de la naissance. Face à l'implacable logique suicidaire qui écourte et sectionne, il s'agit d'ériger le pouvoir du surgissement, de mettre en avant la puissance de l'avènement.

Par conséquent, si Mireille Calle-Gruber a montré que le suicide de la première femme de Claude Simon « hante » son œuvre, nous avons pu voir combien cette hantise impose son style et son rythme à l'écriture, combien elle est 'assimilée' par le texte en prenant la forme de phénomènes littéraires. Mais, au vu des contradictions mises en lumière et des si nombreuses divergences d'interprétation reproduites ici, si l'écriture simonienne s'approprie le suicide au point d'en offrir une traduction littéraire, elle ne le fait jamais de manière univoque. Elle le conçoit comme un danger irrésistiblement désirable autant qu'un tabou à étouffer, une mélancolie aussi dévastatrice que vitalisante. En tentant constamment de contrer l'attrait pour le suicide, elle exemplifie combien le suicide est toujours l'œuvre d'une lutte. Au cœur même de l'écriture, l'irréparable attirance pour la régression se voit opposer une recherche acharnée de l'identité propre. Contre la remise en question allant jusqu'à l'accoïntance avec l'absence s'élève une volonté de s'ouvrir à l'infini. Le présent transformé en imminence de la mort est contrecarré par un présent porteur de surgissement. Mais chacune de ces digues dressées contre le suicide court elle-même le risque de retomber dans une logique suicidaire. Rappelons-nous en effet que même la recherche du 'moi véritable' ou même le rêve d'atteindre un *moi* affranchi de toute forme de limitation peuvent correspondre à des ambitions du suicidaire, à ce sujet-limite qui, en voulant se donner la mort, nourrit aussi l'ambition de se donner naissance, qui est amené à croire que n'être nulle part permet d'être partout, qui ne vise pas seulement la fin, mais la supprime. C'est donc comme si l'esthétique de Simon ne pouvait apaiser la fureur de l'élan suicidaire qu'en se confrontant au risque de l'attiser de nouveau.

Mais alors qu'en est-il en définitive ? L'œuvre de Simon cède-t-elle au suicide plus qu'elle n'y résiste ? Quel mouvement l'emporte ? Cette question ne nous semble ni pouvoir ni devoir être élucidée. La scène suivante se déroulant en classe de collègue en offre une illustration bien venue :

il aspira un grand coup d'air Monsieur l'abbé est-ce que je peux poser une question
 quelle question
 ils tournèrent tous la tête ceux du premier rang se dévissant le cou sournois excités
 il aspira de nouveau un bon coup Est-ce que le Bon Dieu qui peut tout il pourrait fabriquer une pierre tellement lourde qu'il ne pourrait même pas la soulever ?
 ils regardèrent l'abbé toutes les têtes tournant ensemble puis de nouveau lui puis de nouveau l'abbé. Retenant leur respiration. (H 402-403)

Si le narrateur raconte cette histoire au moment où il comprend qu'il ne réussira sans doute pas à s'interdire de revoir cette amante que sa femme lui a pourtant demandé de quitter, elle nous semble dévoiler – dans la mesure où chez Simon résister à une femme et résister à la mort sont souvent mis sur un pied d'égalité – le caractère inextricable du problème du suicide. Peut-on déployer toute sa puissance pour produire sa propre impuissance ? Simon change le suicide en cette question n'admettant aucune réponse. Mais, loin d'être stériles, cette implacable lutte et cette irréductible tension nourrissent son écriture et lui donnent corps. Rappelons les paroles de Lucien Dällenbach :

Au départ, il y a cette question posée à Simon – que l'œuvre de Simon se pose à elle-même : une littérature d'après-guerre (voire d'*après-culture*, si l'on entend par ce terme la culture humaniste traditionnelle) est-elle possible ? Et si oui, à quelle condition ? (Dällenbach 1988, 11)

L'âpre bataille contre la virulence du suicide représente peut-être une des conditions rendant l'écriture possible. La mise en prose des mouvements contradictoires qui en découlent fait peut-être la force de l'œuvre de Simon.

3. Beckett ou le suicide comme tentative vouée à l'échec

Si le paradoxe à l'origine de l'impossibilité du suicide est suggéré tant chez Simon que chez Duras, Samuel Beckett, en revanche, l'éprouve fondamentalement. Son œuvre nous permet donc de revenir sur ce que nous avons appelé l'échec de l'échec. Bien plus qu'un désir ou qu'une tentation, le suicide y est quasiment élevé au rang de vécu, et ce, pour mieux expérimenter et même épuiser son impossibilité.

Pour comprendre la place qu'occupe le suicide dans le travail de Beckett, commençons par appréhender ses personnages. Crasseux, égarés, démunis, ils sont, on le sait, mal en point. Le suicide est constamment envisagé, au point de devenir un de leurs compagnons de route. Prenons *Mercier et Camier*. Dans ce livre publié en 1946, le suicide est parfois une « envie » qu'il faut savoir réfréner. Par exemple ici, chez Hélène :

Je me coucherai par terre, dit Mercier, et j'attendrai l'aube. Devant mes yeux ouverts défileront des scènes et des visages. La pluie sur la verrière fera son bruit de griffes et la nuit me contera ses couleurs. L'envie me viendra de me jeter par la fenêtre, mais je la dominerai. Il répéta, dans un rugissement, Je la dominerai ! (Beckett 1946, 40-41)

Mais le plus souvent, la mort apparaît souhaitable :

Il faut manger, dit Mercier.

Je n'en vois pas l'utilité, dit Camier.

Le chemin qu'il nous reste à faire est long et difficile, dit Mercier.

Plus vite on crèvera, mieux ça vaudra, dit Camier.

Cela est vrai, dit Mercier. (Beckett 1946, 26)

Watt crie par exemple : « La vie au poteau ! », « La vie aux chiottes ! » (Beckett 1946, 200 et 204). Lorsque Mercier évoque son mariage, le suicide devient même le rêve d'une vie :

Quand je pense que c'est pour cet hectolitre de merde que j'ai renoncé à mon rêve le plus cher. Il se tut, avec coquetterie. Mais Camier n'avait pas envie de jouer. De sorte que Mercier dut dire, Tu n'oses pas me demander lequel ? Eh bien, je m'en vais te le confier. Celui de me retrancher du cocotier de l'espèce. (Beckett 1946, 141)

C'est telle une intime confidence que le suicide est ici mis en valeur. Mais Camier n'encourageant pas Mercier à poursuivre ses déclarations, le 'jeu' n'étant pas partagé, il n'a pas la voie libre. Le plus souvent, le suicide est en effet représenté comme un objectif inatteignable. Par exemple, lorsque Mercier déclare en pleurs :

Il y a des jours, dit Mercier, où l'on naît à chaque instant. Alors partout il y a plein de petits Mercier merdeux. C'est effarant. On ne crèvera jamais.

Assez, dit Camier. Tu te tiens comme un S majuscule. On te donnerait quatre-vingt-dix ans.

Ce serait un beau cadeau, dit Mercier. (Beckett 1946, 50)

C'est alors l'instinct de survie qui s'avère à combattre : « Ils ne se relevaient pas toujours tout de suite, jeunes ils avaient fait de la boxe, mais ils se relevaient toujours,

rien à faire. » (Beckett 1946, 180) Dans l'œuvre *Molloy*, publiée quelques années plus tard en 1951, le 'héros' déclare :

J'ai toujours préféré l'esclavage à la mort, ou plutôt à la mise à mort. Car la mort est une condition dont je n'ai jamais pu me faire une représentation satisfaisante et qui ne peut donc entrer légitimement en ligne de compte, dans le bilan des maux et des biens. Tandis que sur la mise à mort j'avais des notions qui m'inspiraient confiance, à tort ou à raison, et auxquelles il me semblait loisible de me référer, en certaines circonstances. Oh ce n'étaient pas des notions comme les vôtres, c'étaient des notions comme les miennes, tout en sursauts, en sueurs et en tremblements, où il n'entraît pas un atome de bon sens ou de sang-froid. [...] je n'excluais pas la possibilité qu'elle fût encore pire que la vie, en tant que condition. Je trouvais donc normal de ne pas m'y précipiter et, quand je m'oubliais au point de m'y essayer, de m'arrêter à temps. (Beckett 1994 [1951], 91)

La réflexion sur le suicide se veut ici raisonnable. Après avoir pesé le pour et le contre, il n'apparaît pas comme une solution avantageuse. Mais finalement, les raisons pour lesquelles le suicide est rejeté n'existent plus vraiment :

Car le jour, franchement je n'y tenais pas, et ma mère, pouvais-je espérer qu'elle m'attendait toujours, depuis le temps ? Et ma jambe, et mes jambes. Mais les idées de suicide avaient peu de prise sur moi, je ne sais plus pourquoi, je croyais le savoir, mais je vois que non. L'idée de strangulation en particulier, aussi tentante qu'elle soit, j'en suis toujours venu à bout, après une courte lutte. (Beckett 1994 [1951], 106)

Le suicide est donc «tentant», et pourtant vite mis de côté. Est-il proscrit parce que la mort est déjà en cours ? Souvenons-nous en effet des premiers mots du livre : «Moi je voudrais maintenant parler des choses qui me restent, faire mes adieux, finir de mourir.» (Beckett 1994 [1951], 7) Ils rappellent inmanquablement ceux du second livre de la trilogie, *Malone meurt*, publié en 1952 : «Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin. Peut-être le mois prochain. Ce serait alors le mois d'avril ou de mai.» (Beckett 2004 [1952], 7) Là aussi, il ne s'agit pas de mourir, mais de mener à terme ce processus déjà entamé. Mais surtout, les limites entre vie et mort deviennent floues :

Non, disons-le, je ne naîtrai ni par conséquent ne mourrai jamais, c'est mieux ainsi. (Beckett 2004 [1952], 84)

Et :

D'ailleurs peu importe que je sois né ou non, que j'aie vécu ou non, que je sois mort ou seulement mourant, je ferai comme j'ai toujours fait, dans l'ignorance de ce que je fais, de qui je suis, d'où je suis, si je suis. (Beckett 2004 [1952], 85)

Alors la mort en tant que telle, en tant qu'état définitif et stable apparaît inatteignable :

Décidément il ne m'aura jamais été donné de rien achever, sinon de respirer. Il ne faut pas être gourmand. Mais est-ce ainsi qu'on étouffe ? Il faut croire. Et le râle, qu'est-ce qu'on en fait. Peut-être n'est-il pas de rigueur après tout. Avoir vagi, puis ne pas être foutu de râler. (Beckett 2004 [1952], 124)

En effet, les conditions indispensables pour mettre en œuvre le suicide ne sont pas réunies :

Si j'avais l'usage de mon corps je me verserais par la fenêtre. Mais c'est peut-être parce que je suis impotent que je me permets encore cette pensée. Tout se tient, tout vous tient. Malheureusement j'ignore à quel étage je suis, peut-être ne suis-je qu'à l'entresol. (Beckett 2004 [1952], 73)

Cela rappelle immanquablement la pièce *En attendant Godot*, écrite en 1948 et publiée en 1952. Le suicide y est une tentation quasi permanente, et pourtant sa mise en œuvre est balayée d'un revers de main, et ce pour une raison dérisoire : la ceinture n'est pas assez solide pour permettre une pendaison. Aussi, lorsqu'à la fin de la pièce, Estragon propose d'apporter une corde, la perspective de la venue de Godot est un argument avancé pour mettre fin à ce projet. Si continuer est difficile, en finir l'est tout autant. D'ailleurs, il est dit qu'Estragon aurait été sauvé d'une tentative de suicide par Vladimir. Déjà mis à l'épreuve, le suicide aurait donc pour ainsi dire échoué. En fin de compte, on peut avoir l'impression que l'auteur Beckett cherche par différents moyens à escamoter l'idée de mort volontaire. D'après Dirk Van Hulle, il aurait en effet supprimé un dialogue portant sur la question « Est-ce que c'est la peine » pour éviter de poser de manière trop existentialiste la question du suicide (Van Hulle 2010, 76).

Dans d'autres œuvres aussi, la pensée suicidaire refait sans cesse surface tout en étant présentée comme impossible. Dans *Fin de partie*, publié en 1957, Hamm prononce une phrase clef : « Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède ! » (Beckett 1957, 73). Le suicide est enviable autant qu'il est irréalisable : il ne peut jamais devenir une réelle 'solution'. Dans *Oh les beaux jours* (1961/1963), le revolver nommé « Brownie » apparaît comme une consolation, une pensée agréable. Et pourtant, il n'en est pas fait usage. En tant que spectateur de la pièce, nous sommes plus d'une fois tentés d'encourager Winnie et Willie de s'en servir. Mais à l'évidence, cela n'est même pas possible : dans son dernier déplacement avorté, Willie tente-t-il vainement non pas de toucher Winnie, mais de s'emparer de l'arme ? Dans *Comment c'est*, publié en 1961, le sac, mis en scène comme un élément essentiel, contient une corde :

je prends la corde dans le sac voilà un autre objet ferme le haut du sac me le pends au cou je sais que j'aurai besoin des deux mains ou l'instinct c'est l'un ou l'autre et en avant jambe droite bras droit pousse tire dix mètres quinze mètres halte. (Beckett 1961, 16)

Cette corde, qui rappelle immanquablement la corde d'un pendu, ne peut être ni mise de côté ni utilisée pour se pendre. Elle devient un moyen permettant d'avancer. C'est comme si le fait d'avoir à sa disposition l'instrument de sa propre mise à mort permettait de continuer à être, c'est-à-dire continuer à espérer pouvoir un jour ne plus être. Toutefois, on se demande si même cette possibilité ne finit pas par devenir illusoire :

faux ce vieux temps première partie comment c'était avant Pim un temps énorme où tout étonné de le pouvoir je me traîne et me traîne la corde me sciant le cou le sac bringuebalant

à mes côtés une main jetée en avant vers le mur la fosse qui ne viennent jamais quelque chose là qui ne va pas. (Beckett 1961, 23-24)

Le « mur » et la « fosse » ne viennent pas. Croire pouvoir s'arrêter est pour ainsi dire « faux ». Au vu de tous ces exemples, on comprend que le suicide est omniprésent dans l'œuvre de Beckett, et que pourtant, les personnages, si misérables soient-ils, n'ont jamais réellement accès à ce dernier recours. Tout véritable 'abandon' au suicide est empêché : « sauf exceptions notables [...] nombre de héros de Beckett rêvent de se suicider, mais y renoncent aussitôt » (Ernst 2011, 978). Mais pourquoi Beckett impose-t-il donc d'insoutenables situations à ses personnages sans leur offrir cette porte de sortie qu'est le suicide ? Pourquoi distiller partout du suicide tout en refusant de le laisser 'faire son œuvre' ?

Différentes hypothèses sont envisageables. On pourrait penser que les personnages considèrent qu'une once d'espoir subsiste et qu'il ne faut pas renoncer. Ou bien, qu'ils sont trop lâches et préfèrent accepter leur insoutenable condition. Ou bien encore, qu'ils réprouvent cet acte. Mais ces considérations morales nous semblent tout à fait étrangères au travail de Beckett et surtout, peu éclairantes. Aussi pourrait-on concevoir que Beckett voulait éviter toute interprétation psychologisante trop simpliste ou tout débat philosophique trop arrêté. Mais il semble hasardeux d'interpréter de quelle manière Beckett a pu chercher à anticiper et à prendre en compte les lectures qui allaient être faites de ses textes. D'un autre côté, peut-être pourrions-nous considérer que le suicide était une question qui préoccupait trop dangereusement Beckett lui-même, lui qui n'a pas été épargné par la dépression tout au long de sa vie : refuser le suicide à ses personnages a peut-être été un moyen de faire taire ses propres fantasmes. Mais ces arguments biographiques restent, eux aussi, invérifiables et peu convaincants. La raison de l'absence de véritables suicides est, nous semble-t-il, à chercher ailleurs : peut-être que ce ne sont pas les personnages qui « refu[sent] de céder à la mort » (Van Hulle 2010, 9), mais plutôt la mort qui se refuse à eux. Peut-être Beckett ne tourne-t-il pas le dos au suicide, mais l'éprouve-t-il jusqu'à découvrir son impossibilité et même sa vanité.

Mais avant de mettre à l'épreuve cette hypothèse, évoquons encore ce dernier argument souvent avancé pour éclairer le rapport que Beckett entretient aux malheurs qu'il met en scène : selon certains critiques, c'est la parole qui permettrait aux personnages de résister aux calamités qu'ils endurent. Chez Beckett, le langage serait un élément salvateur, voire sauveur, l'écriture un remède, les mots des « crans d'arrêt dans le glissement de l'homme vers sa fin » (Nores 1971, 151). Le pouvoir de l'écriture s'opposerait quasi naturellement à la pulsion de mort et exprimerait une forme de combativité contre le désespoir. Cet ultime argument ne nous convainc pas vraiment. Si l'on suit cette logique, l'écriture aurait très bien pu, comme chez Flaubert ou Goethe, sortir grandie du suicide des personnages : rien ne la retient en effet de faire se tuer les personnages pour se mettre elle-même en valeur comme une 'force de vie'. D'autre part, cet argument reflète peut-être avant tout le besoin de la critique de replacer la trop grande radicalité de la pensée beckettienne du côté de la vie. Pour finir, il nous

apparaît peu probant d'opposer de la sorte la langue de Beckett aux personnages qui parlent cette même langue. Puisque les personnages sont entièrement faits de mots et qu'ils apparaissent toujours parlant ou écrivant, langue et personnages vont de pair et agissent de concert : si l'un est attiré par le suicide, pourquoi l'autre ne le serait-il donc pas ? Ne pourrait-on pas considérer que, loin de contrecarrer le suicide, la langue de Beckett donne corps aux pensées suicidaires des personnages, les accompagne, et par là même, les fait siennes, c'est-à-dire les expérimente jusqu'à s'en trouver elle-même rejetée ? Mais si l'impossibilité du suicide se répand au-delà des personnages, quelles formes esthétiques prend-elle ? Comment se présente cette irréalisable néantisation de l'écriture ?

L'Innommable

3.1. Se démolir...

Une œuvre en particulier peut nous permettre d'éclairer ces questionnements. C'est *L'Innommable*, publié en 1953. Même si Beckett n'a cessé d'insister sur l'unité de la trilogie formée par *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* (Beckett 2011, 290 et 672), il tenait particulièrement à cette dernière œuvre. Dans une lettre datée du 10 avril 1951, il écrit à Jérôme Lindon :

Je suis très content que vous ayez envie d'arriver rapidement à *L'Innommable*. Comme je vous l'ai dit, c'est à ce dernier travail que je tiens le plus, quoiqu'il m'ait mis dans de sales draps. J'essaye de m'en sortir. Mais je ne m'en sors pas. Je ne sais pas si ça pourra faire un livre. Ce sera peut-être un temps pour rien. (Beckett 2011, 234)

Dans ce texte – qui a réussi à devenir un livre tout en restant «un temps pour rien» – on assiste au dénuement progressif et violent du 'personnage', qui n'est plus guère réellement un personnage, mais un étrange 'être-tronc' :

Car je sens mes larmes qui me rigolent sur la poitrine, sur les flancs, le long du dos. Ah oui, je suis vraiment baigné de larmes. Elles s'accumulent dans ma barbe et de là, quand elle ne peut plus en contenir – non, je n'ai pas de barbe, pas de cheveux non plus, c'est une grande boule lisse que je porte sur les épaules, sans linéaments, sauf les yeux, dont il ne reste plus que les orbites. (*I* 25)

Il s'anéantit jusqu'au presque-rien :

Je diminuais. Je diminue. Autrefois, en rentrant la tête dans les épaules, comme grondé, je pouvais disparaître. Bientôt, du train que je rapetisse, je n'aurai plus à me donner cette peine. (*I* 64)

Progressivement, il n'est plus qu'une voix sans aucun support physique, et finalement, même cette voix devient hésitante, haletante. Et surtout, elle «veut se taire» (*I* 181), atteindre son propre silence, disparaître pour de bon.

Or, le texte de Beckett est lui aussi engagé dans cette chevauchée devant mener à la réalisation de ce qui ressemble indéniablement à un suicide. *L'Innommable*

finissant par n'être rien d'autre que sa propre voix, le personnage se confond avec ce qu'il dit, et ce qu'il dit se confond avec ce que nous lisons, c'est-à-dire avec le texte lui-même. C'est donc comme si la distinction entre personnage, narrateur et texte allait en éclats. *L'Innommable* peut donc, nous semble-t-il, être considéré comme une quasi-équivalence de *L'Innommable*. Nous ne prenons donc pas le parti d'interpréter le personnage comme une représentation de l'écrivain Beckett, ni même de l'espèce humaine dans son ensemble, mais plutôt du roman moderne de l'après-Seconde Guerre mondiale. Nous rejoignons l'appréciation de Pascale Casanova qui affirme que «Beckett est préoccupé, plus que tout autre, de modernité esthétique» (Casanova 1997, 11). Le texte le dit en effet lui-même: «C'est que c'est une question de mots, de voix, il ne faut pas l'oublier, il faut essayer de ne pas l'oublier complètement» (I 144-145). Par conséquent, à travers *L'Innommable*, c'est, nous semble-t-il, l'écriture de *L'Innommable* qui cherche à se démolir, à atteindre sa propre ultime limite, c'est le texte qui s'efforce à être moins qu'un texte, à ne plus être un texte. Beckett a en effet lui-même expliqué que l'art qu'il visait était lancé dans la conquête de sa propre indigence. Dans *Trois dialogues*, il écrit:

Pourtant, je parle d'un art qui s'en détourne avec dégoût, las de ses maigres exploits, las de prétendre pouvoir, las de pouvoir, las d'accomplir un tantinet mieux la même et sempiternelle chose, las de faire quelques petits pas de plus sur une route morne. (Beckett 1998 [1949], 14)

Les outils de Beckett sont le non-vouloir et le non-pouvoir. Ce qu'il élabore, c'est une écriture de l'incapacité, une écriture méfiante vis-à-vis de sa force, accomplissant son propre démantèlement. Comme le suicidaire, elle déploie toute sa puissance pour produire sa propre impuissance.

Le premier élément que *L'Innommable* cherche sans cesse à mettre à mal, c'est sa capacité à créer une fiction, à raconter une histoire. Dans l'article «Des mots et des larmes», Gilles Petel écrit: «Dans ce roman, une voix revient sur toutes ses œuvres antérieures pour les juger et les condamner parce qu'elles sont encore trop 'littéraires', parce qu'elles font la part trop belle aux histoires [...]» (Petel 1990, 732) Comme pour éviter qu'on lui accorde un quelconque crédit, la voix déclare au sujet de ce qu'elle-même affirme: «tout ça c'est des hypothèses, des mensonges» (I 185). Concernant «l'espace littéraire» qu'elle instaure, elle-même déplore: «que cet espace est faux, quelle fausseté aussitôt» (I 182). Et surtout, elle se réprimande dès qu'elle s'éloigne du dénuement le plus strict: «Et voilà en effet que je glisse déjà, avant d'être à la dernière extrémité, vers les secours de la fable.» (I 30) C'est comme si Beckett cherchait à composer un texte incapable d'élaborer la moindre fiction:

Encore un petit tour du côté de Mahood, du côté de Worm, c'est notre dernière chance, mais enfin qu'est-ce qu'ils ont dans le crâne, il n'y a plus rien, il n'y a jamais eu rien, à tirer de ces histoires, j'ai la mienne, qu'ils me la disent, ils verront qu'il n'y a rien à en tirer non plus, ils verront que je n'en ai pas non plus, ce sera fini, cet enfer d'histoires [...] (I 137-138).

Pas à pas, à renfort de nombreuses reculades, restrictions et réfutations, chaque élément donnant corps au pouvoir de nomination et de création est déconstruit.

Alors, la voix continue de parler tout en « évitant de poser toute fiction nouvelle ou de se laisser aller à des déclarations émotives sur sa souffrance d'être » (Saint-Martin 1976, 194). Or, l'imagination et l'invention sont, pour un texte littéraire, des éléments pour ainsi dire vitaux. L'Innommable le sait parfaitement :

Je vais peut-être être obligé, afin de ne pas tarir, d'inventer encore une féerie, avec des têtes, des troncs, des bras, des jambes et tout ce qui s'ensuit, lancés à travers l'immuable alternative de l'ombre imparfaite et de la clarté douteuse, comme cela m'est déjà arrivé. Mais j'ai bon espoir que non. (I 29)

Le texte veut se priver de ce qui le constitue. Il dénigre avec animosité la capacité des mots à mettre de l'eau dans le moulin de l'imaginaire. Les histoires finissent en diarrhée de mots :

[...] et je leur chierai des histoires, des photos, des dossiers, des sites, des lumières, des dieux, des prochains, toute la vie de tous les jours, en gueulant, Naissez, chers amis, naissez, rentrez-moi dans le fondement, vous verrez s'il fait bon s'y tordre, ce ne sera pas long, j'ai la courante. (I 138)

Finalement, même le mot « voix » est démantelé, arraché au mensonge qu'il instaure : « Appeler ça des voix, pourquoi pas après tout, du moment qu'on sait qu'il n'en est rien. » (I 72) C'est comme si le texte se débattait avec rage contre sa propre duperie au point de devoir douter de sa propre capacité d'y résister :

Ne pas avoir été dupe, c'est ce que j'aurai eu de meilleur, fait de meilleur, avoir été dupe, en voulant ne pas l'être, en croyant ne pas l'être, en sachant l'être, en croyant ne pas l'être, en sachant l'être, en n'étant pas dupe de ne pas être dupe. (I 39)

Alors, visant la lucidité absolue, le texte pénètre une spirale de désillusionnement, et va jusqu'à se défaire de sa nature littéraire. Il ne doit plus inventer ni raconter ni même exprimer quoi que ce soit. Il s'agit de créer un langage capable de « [s]urmonter, cela va de soi, le funeste penchant à l'expression » (I 154). On comprend donc que son objectif absolu est le suivant : « Et si je parlais pour ne rien dire, mais vraiment rien ? » (I 22) Il s'agit de réussir à échouer à dire, c'est-à-dire d'affirmer le moins possible, de passer en deçà de la nomination, d'éviter que tout mot débouche sur la naissance de l'être. Pour cela, il faut donc créer un langage empêché, donner vie à des mots qui s'ôtent toute vie, c'est-à-dire qui se perforent, se brouillent, se vident eux-mêmes de leur sens.

Un des moyens utilisés est de se laminer par le doute. Ce « principe quasi systématique d'ambiguïté du récit » (Casanova 1997, 165) se manifeste notamment par une utilisation répétée de la conjonction « ou ». Les dilemmes restent ouverts, et se multiplient sans cesse :

J'ajoute, pour plus de sûreté, ceci. Ces choses que je dis, que je vais dire, si je peux, ne sont plus, ou pas encore, ou ne furent jamais, ou ne seront jamais, ou si elles furent, ou si elles sont, ou si elles seront, ne furent pas ici, ne sont pas ici, ne seront pas ici, mais ailleurs. (I 20)

Chaque affirmation entraîne une infinité d'autres affirmations, toutes plus fragiles les unes que les autres. Le texte se situe à la croisée des chemins : ne pouvant prendre parti pour un chemin, il finit par n'être à la fois aucun des chemins et tous les chemins. C'est aussi par la répétition des « apparemment » (I 123), des « on dirait que » (I 178), des « peut-être » et par l'utilisation de nombreuses formes interrogatives, que chaque idée avancée finit par être révoquée et que le texte est placé dans une incertitude viscérale. Évelyne Grossman montre que la langue de Beckett « invent[e] inlassablement un rythme qui empêche le sens de prendre, de se figer en forme, en figure (de style, de rhétorique) » et elle explique : « seuls subsistent le doute et l'interprétation à l'infini » (Grossman 2004, 52 et 80). Lorsque les différentes interprétations s'opposent, aucune résolution n'est proposée :

[...] cherchant toujours, en soi, hors de soi, ne cherchant plus, perdant la boule, maudissant Dieu, ne le maudissant plus, n'en pouvant plus, pouvant toujours, cherchant toujours [...] (I 146).

D'autre part, c'est aussi par la négation que le texte se déconstruit : il ne laisse pas subsister ce qui a pu s'instaurer. Maurice Nadeau explique ce procédé :

Avec Samuel Beckett, la négation triomphante s'installe à l'intérieur de l'œuvre même et la dissout dans un brouillard d'insignifiance à mesure qu'elle se crée, si bien qu'à la fin, non seulement l'auteur n'a rien voulu dire, mais n'a effectivement rien dit. (Nadeau 1971, 161)

Par exemple, la voix de l'Innommable nous dit :

[...] c'est un circuit, un long circuit, je le connais bien, je dois le connaître, ce n'est pas vrai, je ne peux pas bouger, je n'ai pas bougé, je lance la voix, j'entends une voix, il n'y a qu'ici, il n'y a pas deux endroits, il n'y pas deux prisons, c'est mon parler, c'est un parler, je n'y attends rien, je ne sais pas où c'est, je ne sais pas comment c'est, je n'ai pas à m'en occuper, je ne sais pas s'il est grand, ou s'il est petit, ou s'il est fermé, ou s'il est ouvert, c'est ça, réitère [...] (I 184).

En niant chaque élément affirmé, le texte progresse pour régresser aussitôt, n'avance que pour 'mieux' se défaire. Que ce soit le « circuit », la « voix » ou le « parler », tout ce qui est établi est congédié dans le même temps. Le mouvement primordial de l'écriture est celui du retranchement, de l'amenuisement : il ne s'agit plus d'un travail de composition, mais de « décomposition » (Iser 1972, 405). Aussi, le mode d'être du texte est celui de son propre dénigrement, voire de la culpabilité. L'Innommable place à ses côtés une voix, « une mourante » qui l'accuse :

[...] non, c'est autre chose, c'est un réquisitoire, une mourante qui accuse, c'est moi qu'elle accuse, il faut accuser quelqu'un, il faut trouver quelqu'un, il faut un coupable, elle parle de mes méfaits, elle parle de ma tête, elle se dit à moi, elle dit que je regrette, que je veux être puni, mieux que je ne le suis, que je veux sortir, que je veux me livrer, il faut une victime [...] (I 186).

Tout *L'Innommable* se fait le procès de *L'Innommable*, le texte se condamne et se retrouve dans sa propre prison, se parle au parler. L'écriture se nourrit pour ainsi

dire de la faute d'être elle-même, d'un « rapport coupable » à elle-même (Labrussen 1990, 680).

Mais alors les attaques et critiques ne connaissent plus de limites, et la déconstruction pénètre un cercle vicieux : la correction finit par se corriger elle-même, le doute par miner la mise en doute, la question par questionner le questionnement :

Étrange, ces phrases qui meurent on ne sait pourquoi, étrange, qu'est-ce que ça a d'étrange, ici tout est étrange, tout est étrange quand on y pense, non, c'est y penser qui est étrange [...] (I 173).

Même les moyens de se défaire sont progressivement défaits :

Assez de peut-être aussi. Ce moyen est usé. Je vais tout m'interdire, quitte à passer outre. (I 35-36)

Il s'agit d'aller toujours plus loin dans sa propre diminution. Toutes les facultés du langage – et même celles qui remettent en question les facultés du langage – doivent être démobilisées. Alors, rendue incapable d'affirmer, de penser, de nommer, l'écriture s'ancre dans une forme de passivité et réduit son rôle au minimum, c'est-à-dire à une « infime hésitation » :

Je me laisserai faire, plus cadavre que jamais. Tels reçus, par l'oreille, ou hurlés dans l'anus, à travers un cornet, tels je les redonnerai, les mots, par la bouche, dans toute leur pureté, et dans le même ordre, autant que possible. Cette infime hésitation, entre l'arrivée et le départ, ce léger retard apporté à l'évacuation, j'en fais mon affaire, c'est tout ce que je peux faire. (I 92)

L'Innommable aspire donc à la condition de « cadavre » dépecé ne produisant plus que quelques « évacuations ».

Mais voilà qu'une objection se présente : et si le texte se diminuait dans le but d'atteindre son essence véritable ? S'il arrêta de dire le monde pour pouvoir d'autant mieux se dire lui-même, c'est-à-dire se définir, se situer, se caractériser ? La voix n'essaye-t-elle pas sans cesse de s'affirmer elle-même ? Par exemple, il lui arrive de faire comme si elle était la seule réalité stable et valable. Le passage déjà cité se poursuit ainsi :

Ces choses que je dis, que je vais dire, si je peux, ne sont plus, ou pas encore, ou ne furent jamais, ou ne seront jamais, ou si elles furent, ou si elles sont, ou si elles seront, ne furent pas ici, ne sont pas ici, ne seront pas ici, mais ailleurs. Mais moi je suis ici. (I 20)

Cette dernière phrase courte et tranchante se veut irrécusable. Alain Robbe-Grillet a en effet reconnu dans les personnages becketttiens une volonté de « montrer en quoi consiste le fait *d'être là* » (Robbe-Grillet 1963, 131). Plus d'une fois, l'Innommable cherche opiniâtrement à ne pas se laisser happer par une identité qui ne serait pas la sienne propre, à « déconstruire toute ébauche vers un nouveau faux être » (Bernal 1969, 92), à ne parler que de lui-même, comme pour atteindre son être véritable :

Ces Murphy, Molloy et autres Malone, je n'en suis pas dupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux, quand il fallait parler seulement de moi, afin de pouvoir me taire. Mais je viens de dire que j'ai parlé de moi, que je suis en train de parler de moi. Je m'en fous de ce que je viens de dire. C'est maintenant que je vais parler de moi, pour la première fois. (I 23)

Il s'agit d'empêcher rigoureusement la moindre évasion hors de soi, de réfréner et réprimer toute forme d'escapade loin de soi. Aussi la voix n'est-elle pas autorisée à se quitter ne serait-ce que temporairement par le sommeil :

Je dois piquer un somme de temps en temps, les yeux ouverts. Pourtant tout est continu, je ne pars pas, je ne reviens pas. Ne serait-ce pas plutôt des insomnies, des demi-insomnies ? (I 122)

Même lorsque l'Innommable croit dormir, il reste conscient et observe le phénomène avec lucidité : «je dors, ils appellent ça dormir» (I 172). Or, l'Innommable est – ne l'oublions pas – l'ensemble des mots qu'il professe :

[...] des mots, je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper, se rencontrant pour dire, se fuyant pour dire, que je les suis tous, ceux qui s'unissent, ceux qui se quittent [...] (I 148).

Cet acharnement de l'Innommable à se dire lui-même est donc aussi celui du texte : ce sont ici les mots qui viennent d'eux-mêmes et vont vers eux-mêmes. À travers la voix qui se «prend elle-même pour objet» (Petel 1990, 730), c'est le texte qui, loin de se fuir, se cherche, se scrute, et se 'palpe' quasi physiquement. C'est comme si le texte luttait pour que son 'être-là', son 'être-texte' ne lui échappe pas. Beckett ne poursuivrait donc peut-être pas seulement le rêve flaubertien d'écrire un «livre sur rien» (Clément 1994, 39), mais souhaiterait écrire un livre sur rien d'autre que lui-même, un livre où une voix s'écoute, une parole se parle, une langue se goûte. Un épisode semble particulièrement révéler cette volonté de s'assurer de sa propre présence textuelle :

[...] il s'agit seulement de dormir, et encore, c'est comme dans la chanson, Un chien vient dans l'office, chipa une andouillette, sur quoi à coups de je ne sais plus quoi, le chef le mit en miettes, deuxième couplet, Les autres chiens ce voyant, vite vite l'ensevelirent, au pied d'une croix en bois blanc, où le passant pouvait lire, troisième couplet, comme le premier, quatrième comme le second, en voulez-vous encore, à volonté, à volonté, nous voilà cent, mille, il y a de la place [...]. (I 136)

Cette chanson populaire est emblématique de toute mise en abyme : au lieu d'avancer et de s'avancer vers de nouveaux horizons, le récit se reprend et s'en retourne à ses deux uniques couplets. Cette forme de 'narcissisme', la voix l'éprouve elle-même en revenant toujours au «noyau primitif de la voix» (Ergal 2014, 161). Et elle advient même au cœur des phrases :

[...] j'ai peut-être un compagnon d'infortune, qui aime parler, ou qui doit parler, comme ça, pour rien, devant lui, sans arrêt, mais je ne crois pas, qu'est-ce que je ne crois pas, que j'aie

un compagnon d'infortune, c'est ça, ça m'étonnerait, que leur animosité aille jusque-là, ils disent que ça m'étonnerait. (I 121-122)

Ici, le récit ne s'interroge pas seulement sur les modalités de sa réalisation, mais revient sur l'interrogation elle-même, se reprend, se rassure avec un « c'est ça ». Citons aussi: « qu'est-ce que je suis en train de dire maintenant, je suis en train de me le demander » (I 162). Comme pour ne pas se perdre, le texte avance vers lui-même. Il se construit pour ainsi dire en spirale, s'épie, donne l'impression de se chercher. Mais alors, notre thèse de la mise à mal du texte par le texte en devient-elle caduque? Se diminuerait-il non pas pour se démolir, mais pour se consolider? Tant s'en faut. Il serait en effet erroné de penser que cette concentration sur soi est inoffensive. Comme dans le mythe d'Ovide, ce 'narcissisme' n'est paradoxalement pas étranger à l'objectif d'autodestruction.

Tout d'abord, il faut en effet constater que si *L'Innommable* cherche à se dire, il est loin de se trouver. Il est comme Narcisse qui ne peut ni s'étreindre ni se reconnaître. Très souvent, la voix elle-même ne se comprend plus, et relate la distance qui la sépare irréductiblement d'elle-même: « Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin » (I 55). Et dès le premier paragraphe, elle déclare: « À remarquer, avant d'aller plus loin, de l'avant, que je dis aporie sans savoir ce que ça veut dire. » (I 6) C'est comme si le texte n'avait pas accès à ce qui pourtant le constitue. Il ne se rejoint pas, une distance insondable le traverse. Comme le dit Philippe Vialas, le personnage est « privé de lui »: « Le 'parlant' de cet ouvrage constate qu'il est enfermé sans jamais pourtant se reconnaître. » (Vialas 1990, 723 et 719) Même la voix, qui est pourtant la seule chose qui fait encore l'identité du 'personnage', ne lui appartient plus:

[...] elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher, de me déchirer, de me secouer, de m'assiéger. Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais, c'est autour de cela qu'il faut tourner, c'est à propos de cela qu'il faut parler, avec cette voix qui n'est pas la mienne, mais qui ne peut être que la mienne, puisqu'il n'y a que moi, ou s'il est d'autres que moi, à qui cette voix pourrait appartenir, ils ne viennent pas jusqu'à moi, je n'en dirai pas davantage, je ne serai pas plus clair. (I 28-29)

C'est comme si le texte lui-même se devenait étranger, ne se trouvait même pas dans le présent de la page:

[...] je dis je en sachant que ce n'est pas moi, moi je suis loin, c'est tout ce que je sais, loin, qu'est-ce que c'est loin, pas besoin d'être loin, il est peut-être ici [...] (I 176).

Quand le « je » est atteint, le « moi » ne l'est pas, quand c'est au « loin » qu'on le cherche, c'est « ici » qu'on est projeté. Le texte lui-même habite cette forme de non-appartenance de soi, il est retard sur lui-même, non-coïncidence, perpétuelle « différence » (Janvier 1969, 112). D'ailleurs, ayant été traduit vers l'anglais par Beckett lui-même, *L'Innommable* existe toujours aussi dans cet élan vers l'autre texte, vers

le «texte 'jumeau'» (Clément 1994, 233). Loin de parvenir à se saisir ou à se dire, *L'Innommable* reste immanquablement «innommable».

D'autre part, rappelons-nous que non seulement Narcisse échoue à s'atteindre, mais que c'est en voulant se saisir qu'il se noie. Le texte de *L'Innommable* aussi, en voulant ne rien dire d'autre que lui-même, se met en danger. Nous avons vu que la voix fait vaciller, dément, annule tout ce qu'elle dit dans l'instant même où elle le dit. Est-ce vraiment différent lorsqu'elle se dit ? Est-elle épargnée par ce mouvement de démolition qui succède à la nomination ? Puisque dire c'est effacer, se dire n'est-ce pas s'effacer ? En effet, le principe d'un texte ne parlant que de lui-même implique une forme d'enroulement sur soi étouffant. La voix se dit elle-même «incapable d'aller plus loin sous peine de diminuer de volume ou de rentrer littéralement en [elle]-même» (I 43). La logique réflexive représente une menace pour le récit. En ne cessant de commenter et de répéter ce qu'il a dit, le texte s'engage vers une forme de ressassement et de resserrement. Aussi, l'intertextualité interne devient telle, qu'elle met en danger toute 'textualité'. D'autre part, revenir inlassablement à la matérialité des mots revient à les priver de leur contenu, c'est-à-dire de leur fonction véritable, et *in fine*, à décharner le texte. Cela rappelle immanquablement l'idée d'écriture «du dehors» développée par Michel Foucault en 1966 :

[Le langage réflexif] doit être tourné non pas vers une confirmation intérieure, – vers une sorte de certitude centrale d'où il ne pourrait plus être délogé – mais plutôt vers une extrémité où il lui faut toujours se contester : parvenu au bord de lui-même, il ne voit pas surgir la positivité qui le contredit, mais le vide dans lequel il va s'effacer ; et vers ce vide il doit aller, en acceptant de se dénouer dans la rumeur, dans l'immédiate négation de ce qu'il dit, dans un silence qui n'est pas l'intimité d'un secret, mais le pur dehors où les mots se déroulent indéfiniment. [...] Nier son propre discours comme le fait Blanchot, c'est le faire passer sans cesse hors de lui-même, le dessaisir à chaque instant non seulement de ce qu'il vient de dire, mais du pouvoir de l'énoncer [...]. (Foucault 1966, 22-23)

En cherchant à se dire, le texte de Beckett n'atteint pas de «confirmation intérieure», mais plutôt une contestation de soi, un vide menaçant, un «pur dehors». On trouve en effet dans *L'Innommable* un passage où le 'je', et à travers lui les mots et le texte lui-même, sont décrits comme existants dans un «dedans», encerclés par un «dehors» fait de vide et d'absence catégorique :

[...] ce sont des mots, ouverts au silence, donnant sur le silence, de plain-pied, pourquoi pas, tout ce temps, au bord du silence, je le savais, sur un rocher, ficelé sur un rocher, au milieu du silence, sa grande houle s'élève vers moi, j'en ruisselle, c'est une image, ce sont des mots, c'est un corps, ce n'est pas moi, je savais que ce ne serait pas moi, je ne suis pas dehors, je suis dedans, dans quelque chose, je suis enfermé, le silence est dehors, dehors, dedans il n'y a qu'ici, et le silence dehors, que cette voix, et le silence tout autour, pas besoin de murs, si, il faut des murs, il m'en faut, bien épais, il me faut une prison, j'avais raison, pour moi tout seul, je vais y aller, je vais m'y mettre, j'y suis déjà, je vais m'y chercher, j'y suis quelque part, ce ne sera pas moi, ça ne fait rien, je dirai que c'est moi, ce sera peut-être moi, c'est peut-être ce qu'ils attendent, les revoilà, pour me donner quittance, que je me dise quelqu'un, que je me dise quelque part, pour me mettre dehors, dans le silence. (I 184)

Être «dedans» s'avère n'être qu'une étape vers le «dehors». S'avancer vers son propre «dedans», c'est s'approcher de ce «dehors» qui devient quasiment un objectif à atteindre, entravé par des murs, mais d'autant plus enviable. Ainsi, comme le dit Blanchot, chez Beckett, «l'expérience de l'œuvre» devient «menaçante pour l'œuvre» (Blanchot 1959 [1986], 294). La réflexivité du texte l'entraîne vers son propre vide, et devient donc, paradoxalement, un procédé parmi d'autres mis en œuvre pour se voir disparaître.

En effet, si le texte beckettien se cherche, c'est aussi pour cheminer vers sa propre parcellisation. *L'Innommable* se révèle pour ainsi dire 'troué' :

Je crois que j'ai des absences, qu'il y a des phrases entières qui sautent, non, pas entières. J'ai peut-être raté le fin mot de l'histoire. (I 121)

Il est fait d'absences :

Assez de questions, de raisonnements. Je reprends, après des années. C'est donc que je me suis tu, que je peux me taire. Et voilà ce bruit qui reprend. (I 31)

Aucun marquage ni aucune explication n'accompagnant ces prétendues pauses dans le récit, on doit prendre en considération que tout le texte se compose potentiellement d'une multitude, peut-être même infinie, de coupures de ce type, présentes, bien qu'invisibles. Souvent, la voix «se coupe» elle-même la parole :

Je dois vieillir quand même, bah, j'ai toujours été vieux, toujours vieillissant, et puis ça ne change rien de vieillir, sans compter qu'il ne s'agit pas de moi, merde, je me suis coupé, ça ne fait rien. (I 167)

Ou encore, elle connaît l'amnésie :

Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux pas parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. (I 6)

Citons aussi :

Mais au fait, où est la difficulté? Il y en avait une à l'instant, je le jurerais. (I 43)

Le lecteur se retrouve donc face à une écriture qui – alors même qu'elle cherche à atteindre son essence, sa matérialité – s'avère faite d'absences, face à un texte qui n'est plus qu'un rebut, qu'un misérable lopin de texte.

Cette désagrégation est aussi celle de la langue beckettienne. «[J]e le leur arrangerai leur sabir» (I 56), déclare la voix. Citons par exemple :

[...] tout autre chose, que je suis tout autre chose, une chose muette, dans un endroit dur, vide, clos, sec, net, noir, où rien ne bouge, rien ne parle, et que j'écoute, et que j'entends, et que je cherche, comme une bête née en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées et mortes en cage nées et mortes en cage de bêtes nées en cage mortes en cage nées et mortes nées et puis mortes,

comme une bête dis-je, disent-ils, une telle bête, que je cherche, comme une telle bête, avec mes pauvres moyens, une telle bête [...] (I 148).

Tout comme cette lignée de «bêtes» qui n'engendre que des vies opprimées et insensées, la langue ne produit plus rien de neuf ou de vivant: syncopée, elle bégaye et tourne à vide. Face à cette répétition brouillée évoluant vers une suite informe de bruits, les yeux du lecteur finissent par trébucher et s'égarer. Alors, les mots se trouvent eux-mêmes animalisés, enfermés dans une 'page-cage'. C'est donc comme si la langue était tellement concentrée à s'écouter, qu'elle en perdait toute liberté et toute portée. Parfois, les mots sont soumis à un effet de bousculade. Ils se précipitent les uns après les autres et donnent l'impression de se battre successivement en duel:

[...] c'est un beau rêve que je viens de faire là, un excellent rêve. Et qui n'est pas fini. Car en voilà un autre qui arrive, relancer son collègue, le faire sortir, revenir à lui, aux siens, à coups de menaces, de promesses, d'histoires de berceau, cerveau, puceau, pourceau, sang et eau, peau et os, tombeau, dans le genre de celle-ci, faire sortir son collègue, comme celui-ci moi, c'est ça, c'est ça, du petit nègre, et qui finit, sa vie finie, non, avant, mais vous avez compris, nous voilà trois, c'est encore plus cosy, et ce n'est pas fini, c'est un rêve sans fin [...] (I 135-136).

Si un «rêve» prend ici le relais d'un autre, ce sont surtout les mots qui se succèdent les uns aux autres au point d'entrer en collision, de s'éreinter et de se submerger mutuellement. Dans la suite de mots «berceau, cerveau, puceau, pourceau, sang et eau, peau et os, tombeau», ce ne sont plus que des lettres qui s'avancent pour prendre la place, et disons escamoter ou museler, d'autres lettres. D'une certaine façon, les mots en sortent amputés, vides, «blancs» (I 180). Dans les dernières pages de *L'Innommable*, l'onomatopée l'emporte:

[...] ils viennent, tous ceux qu'on m'a fait voir, tous ceux dont je me souviens, il les faut tous, pour pouvoir continuer, ce n'est pas vrai, vingt suffiraient, bien fidèles, bien ancrés, bien variés, la palette y serait, je les mélangerais, je les varierais, la gamme y serait, toutes les choses que je ferais, si je pouvais, si je voulais, d'ailleurs ça vient, c'est comme ça que ça finira, par des cris déchirants, des murmures inarticulés, à inventer, au fur et à mesure, à improviser, tout en gémissant, je rirai, c'est comme ça que ça finira, par des gloussements, glouglou, aïe, ha, pah, je vais m'exercer, nyam, hou, plof, pss, rien que de l'émotion, pan, paf, les coups, na, toc, quoi encore, aah, ooh [...] (I 180-181).

La décomposition suit son chemin. De «tous» les mots, on passe à une petite «palette», et pour finir il n'y a plus que «cris», «murmures», «gloussements». La voix met à sac le langage, nous fait assister à cet effondrement et semble jouir de son œuvre de destruction. C'est donc tout le texte qui s'effrite, se pulvérise au point qu'il apparaît difficile de parler d'un texte. Évelyne Grossman utilise la métaphore de la blessure et de la suture:

[...] le corps de la phrase est littéralement lacéré, des césures s'y découpent, des segments s'insèrent en incise; des entrelacs de syntagmes devenus indépendants démantibulent la syntaxe et la réparent dans une alternance rythmée de blessures et de suturations des plaies qui

donne à ce texte ce rythme si particulier de halètement suspendu entre vie et mort. (Grossman 2004, 72)

Pour notre part, à l'idée de « halètement suspendu entre vie et mort » nous préférons celle d'une chevauchée effrénée devant, précisément, mener à la mort : s'il arrive au texte de se « suturer », c'est-à-dire de reprendre forme, c'est, nous semble-t-il, sans perdre de vue l'objectif de dé-composition qu'il s'est fixé.

En effet, Narcisse n'est pas seulement celui qui ne peut se rejoindre, ni seulement celui qui se détruit de vouloir atteindre sa propre image, mais il est aussi celui – en tout cas dans la version béotienne du mythe – finit par vouloir se faire disparaître, qui fait le choix du suicide. Si *L'Innommable* se recherche, c'est aussi pour mieux se fuir. Derrière son obsession de lui-même, on découvre aussi le désir de ne pas devoir se voir, de pouvoir s'oublier. Le mot « innommable » n'est-il pas aussi un synonyme de 'répugnant' et de 'repoussant' ? On assiste en quelque sorte au dégoût de soi de la voix et du texte. *L'Innommable* verbalisant sa volonté d'en finir avec ce qu'il reste de son 'existence', viserait, avant tout, sa propre fin, la fin de son 'être-là' : « Oui, c'est à souhaiter, finir est à souhaiter, finir serait merveilleux, qui que je sois, où que je sois. » (I 21) La fin du texte devient alors quasiment son seul projet :

La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix est ce qui permet au discours de se poursuivre. Non, je ne dois pas essayer de penser. Dire simplement ce qu'il en est, c'est préférable. (I 17)

La voix dit même vouloir « fini[r] de mourir » (I 67) : le texte « accepte de commencer à ce point où il n'y a plus de suite possible » (Blanchot 1959 [1986], 290), se tient dans cet infime instant qui précède la fin absolue, dans l'achèvement de ce qui est déjà en cours d'achèvement. Dans *Le Monde et le pantalon*, en analysant la peinture de Geer Van Velde, Beckett explique que la littérature se situe dans cet instant où la fin, déjà en marche, est sur le point de surgir :

Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millième de seconde avant qu'elle ne se désagrège.

C'est ça, la littérature. (Beckett 1989 [1945], 33)

L'Innommable est en chemin vers le vide. Il cherche la possibilité de n'être rien, d'être là où est le rien :

[...] c'est au milieu qu'il faudrait être, là où on souffre, là où on exulte, d'être sans parole, d'être sans pensée, là où on ne sent rien, n'entend rien, ne sait rien, ne dit rien, n'est rien, c'est là où il ferait bon être, là où on est. (I 129)

Il aimerait jouir de sa propre absence, des « délices de se savoir à tout jamais personne » (I 76). C'est dans le silence, l'absence de mots qu'il sera :

[...] me voilà l'absent, c'est son tour, celui qui ne parle ni n'écoute, qui n'a ni corps ni âme, c'est autre chose qu'il a, il doit avoir quelque chose, il doit être quelque part, il est fait de

silence, voilà une jolie analyse, il est dans le silence, c'est lui qu'il faut chercher, lui qu'il faut être, de lui qu'il faut parler, mais il ne peut pas parler, alors je pourrai m'arrêter, je serai lui, je serai le silence, je serai dans le silence [...] (I 188).

Le texte n'existera que lorsque la dernière attribution de l'Innommable, c'est-à-dire sa voix, s'éteindra. Gilles Deleuze explique :

Quand on épuise le possible avec des mots, on taille et on hache des atomes, et, quand on épuise les mots mêmes, on tarit les flux. C'est ce problème, d'en finir maintenant avec les mots, qui domine à partir de *L'Innommable* : un vrai silence, pas une simple fatigue de parler [...]. (Deleuze 1992, 66-67)

Le roman ne chercherait donc pas seulement à être un « livre sur rien », pas seulement à être un livre sur rien d'autre que lui-même, mais à être un « livre-rien ». Aussi Bruno Clément rappelle-t-il cette idée blanchotienne selon laquelle « *Molloy* et *Malone meurt* sont [...] des étapes vers ce qui est l'œuvre par excellence, c'est-à-dire l'absence d'œuvre, *L'Innommable*. » (Clément 1994, 409) C'est dans son absence, sa non-réalisation que le roman veut se tenir.

En tant que lecteur, lorsqu'on commence le livre, on se surprend en effet à souhaiter sa fin, on se trouve comme happé d'un désir d'en finir, de se sortir de cette lecture. Alors, on tend l'oreille pour entendre la voix se taire. Cette fin paraît toujours à portée de main, dès les premières lignes, elle semble toujours déjà en train de commencer. On ne peut donc être surpris lorsqu'on apprend que Beckett a quasiment commencé l'écriture du livre par sa fin. Dans une lettre adressée à Georges Duthuit et datée du 1^{er} juin 1949, il écrit à propos de *L'Innommable* :

J'ai fait une chose qu'il ne m'était jamais arrivé de faire, j'ai écrit la dernière page du livre en cours, alors que je n'en suis encore qu'à la 30^{me}. Je n'en suis pas fier. Mais l'issue déjà fait si peu de doute, quels que soient les tortillements, ce dont je n'ai qu'une idée des plus vagues, qui m'en séparent. (Beckett 2009-2016, 160)

Tout le texte se met en place sous cet appel d'air, se présente comme tendu vers sa propre fin, sa propre absence. Par conséquent, en tant qu'œuvre s'enfonçant dans son propre amoindrissement, saisissant ce moment infinitésimal précédant sa propre fin, travaillant à accéder à sa propre impuissance et même à sa propre absence, *L'Innommable* nous semble s'inscrire fondamentalement dans une logique suicidaire.

Mais alors, l'objection qui a été soulevée a-t-elle été réellement réfutée ? La volonté du texte de se trouver s'avère-t-elle simplement balayée par cette volonté de se détruire ? Il nous semble plus juste de considérer que ces deux volontés, c'est-à-dire aussi ces deux lectures différentes du texte beckettien, vont davantage de pair qu'elles ne s'excluent et ne se révoquent. Leur contradiction fait toute la vitalité de l'esthétique de Beckett. En effet, la voix nous dit : « voilà encore une chose que je sais, je parlerai de moi quand je ne parlerai plus. » (I 157) Vouloir se trouver et vouloir se faire disparaître forme les deux faces d'une même médaille : c'est dans son non-être que l'être se rejoint. Or cette équivalence paradoxale est loin de s'inscrire en faux contre l'idée de suicide. Bien au contraire, elle cristallise parfaitement la principale impossibilité du

suicide: en se tuant, le suicidaire aussi rêve d'atteindre son être véritable et inversement, en cherchant à s'atteindre, il croit découvrir une solution dans la non-existence. Il apparaît donc que le texte de Beckett va jusqu'à donner corps à toute la complexité du suicide: il ne réduit pas le suicide à une simple autodestruction, mais compose avec cet acharnement à 'entrer en soi'. Ce que nous aimerions appeler la 'tentative de suicide' de *L'Innommable* va donc de pair avec une détermination d'accéder à l'essence de la littérature, à savoir une littérature libérée de tout superflu, une littérature intensément à l'écoute de sa propre vérité qu'est le langage.

3.2. ...et y échouer

Ce suicide reste cependant inéluctablement au stade de tentative. Dans le récit, un épisode narrant une étrange histoire de pendaison nous semble révéler quelle 'obstruction' connaît le suicide: un homme marié se pend de peur de perdre sa femme partie chercher son premier mari à la gare, premier mari dont elle avait fait le deuil parce qu'il avait été déclaré mort à la guerre. Mais ce premier mari meurt d'émotion dans le train avant de revoir sa femme. Or, au sujet de cette terrible histoire, la voix de *L'Innommable* ne se concentre que sur une seule chose:

[...] et la porte, la porte de la maison est fermée, de retour de la gare elle trouve la porte fermée, qui l'a fermée, lui pour mieux se pendre, ou la belle-mère pour mieux le dépendre, ou pour mieux empêcher sa bru de rentrer chez elle, en voilà une histoire [...] la porte, c'est la porte qui m'intéresse, elle est en bois, qui a fermé la porte, et pour quel motif, je ne le saurai jamais, en voilà une histoire [...] (I 179).

On peut penser que celui qui a fermé cette porte, c'est le narrateur de cette histoire, *L'Innommable* lui-même. Peut-être se garde-t-il de regarder le suicide en face. Mais une autre interprétation est également possible: peut-être n'a-t-on pas ici accès au suicide parce que le suicide reste lui-même inaccessible. Peut-être que chez Beckett le suicide s'assortit nécessairement de sa propre porte fermée. En effet, alors que dans *En attendant Godot* le suicide est inexécutable parce qu'aucune corde n'est à portée de main, dans *L'Innommable*, l'étrange existence en présence n'a plus le cou indispensable à toute pendaison (I 37). Il est condamné à éprouver l'impossibilité de sa disparition. «[C]'est ça ne pouvoir me perdre» (I 156) dit-il. Il doit se contenter d'être «presque rien», de frôler le vide, d'être entre «deux trous» (I 100) sans jamais être lui-même le vide de la brèche. À propos des personnages beckettien, Alain Robbe-Grillet dit en effet: «[I]a seule chose qu'ils ne sont pas libres de faire, c'est de s'en aller, de cesser d'être là» (Robbe-Grillet 1963, 131). *L'Innommable* pénètre donc une forme d'immortalité subie:

Il est également possible, je ne me le cache pas, que je sois moi aussi emporté dans un mouvement perpétuel, accompagné de Malone, comme la terre de sa lune. (I 11)

Mais l'échec du projet de disparition va encore plus loin: *L'Innommable* qui cherche à n'être personne finit par devenir plusieurs. Par exemple, lorsque le «moi» se différencie de la «voix», l'identité devient dualité:

Cette voix qui parle [...] Elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre mes murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher, de me déchirer, de me secouer, de m'assiéger. (I 28)

Parfois, un «il» supplémentaire apparaît :

[...] c'est lui qui parle de moi, comme si j'étais lui, comme si je n'étais pas lui, les deux, et comme si j'étais d'autres, l'un après l'autre, c'est lui l'affligé, moi je suis loin, vous entendez, il dit que je suis loin, comme si j'étais lui, non, comme si je n'étais pas lui, car lui n'est pas loin, lui est ici, c'est lui qui parle, il dit que c'est moi, puis il dit que non, moi je suis loin [...] (I 173-174).

Alors l'Innommable – loin de pouvoir disparaître – devient innombrable :

Mais au fait, ne serions-nous pas déjà nombreux, une multitude [...] en voilà des questions, pourvu qu'ils ne s'avisent pas d'y répondre. (I 136)

Mais surtout, la voix est incapable de faire silence :

[...] je veux qu'elle [la voix] se taise, elle veut se taire, elle ne peut pas, elle se tait un instant, puis elle reprend, ce n'est pas le vrai silence, elle dit que ce n'est pas le vrai silence, que dire du vrai silence, je ne sais pas, que je ne le connais pas, qu'il n'y en a pas, qu'il y en a peut-être, oui, qu'il y en a peut-être, quelque part, je ne le saurai jamais. (I 181)

Elle est inapte à s'empêcher de parler, condamnée à laisser les mots s'enchaîner :

[...] il n'y a qu'à errer et à laisser errer, de mot en mot, qu'à être ce lent tourbillon sans bornes et chacune de ses poussières, c'est impossible. (I 171)

À travers la voix de l'Innommable, c'est tout le texte qui s'avère incapable d'arrêter d'accoler des mots les uns aux autres et de produire du sens. Dans son texte «L'épuisé», Gilles Deleuze évoque ce phénomène déploré par Beckett : «Ce qu'il y a d'ennuyeux dans le langage des mots, c'est la manière dont il est grevé de calculs, de souvenirs et d'histoires : il ne peut pas s'empêcher.» (Deleuze 1992, 72-73) Olga Bernal aussi montre combien le texte ne peut échapper à la puissance du langage :

Dans *L'Innommable*, le drame n'est plus dans l'effondrement du langage, mais dans sa résistance, son refus de se taire. C'est la peur de la ténacité du langage, de sa persistance à figurer, de son entêtement à signifier qui domine l'écriture. (Bernal 1969, 139)

Ne rien dire est impossible :

Mais il semble impossible de parler pour ne rien dire, on croit y arriver, mais on oublie toujours quelque chose, un petit oui, un petit non, de quoi exterminer un régiment de dragon. (I 22)

D'après Pascale Casanova, alors même que le texte existe «dans le retrait progressif du sens des mots», Beckett «invente l'art abstrait en littérature dans la tension et le mouvement vers l'extinction impossible du sens» (Casanova 1997, 167). Si le roman réussit à se libérer de bien des normes et éléments considérés jusque-là comme indispensables, il ne peut se défaire totalement du pouvoir de création du langage : celui-ci

ne peut être maté. La parole empêche inéluctablement l'avènement du vide. Rien ne peut stopper cette coulée verbale que la voix appelle « la courante ». Dès les premières pages du livre, elle a d'ailleurs tout à fait conscience de cette obligation de parler :

Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux pas parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais. (I 6)

Si la phrase est coupée et que la voix renonce à la continuer, loin d'arrêter d'exprimer quelque chose, elle va jusqu'à donner une réalité à ce qui échappe à la pensée humaine : l'oubli, le non-savoir, l'absence. Si *L'Innommable* tente d'échapper à la nomination, force est de constater que dans cette œuvre même l'innommable ne demeure pas innommé. Aussi, lorsque la voix tente d'annuler sa propre parole en la démentant, en lui accolant sa propre négation, on ne peut qu'observer que la chose dite n'est pas annulée. Bien au contraire, autant ce qu'elle dit que ce qu'elle nie, c'est-à-dire autant ce qu'elle est que ce qu'elle ne veut pas être s'avèrent présents sur la page. Comme le dit Charles Juliet en reprenant les mots de Beckett, « La négation n'est pas possible. Pas plus que l'affirmation. » (Juliet 1999, 67) Dans *L'Innommable*, la négation doit se résigner à ne pouvoir que « rendre présent ». De la même façon, en faisant se côtoyer les plus radicales contradictions, le texte fait en sorte que tout – à savoir à la fois un fait et le fait contraire qui devrait le défaire – soit présent simultanément. Cela vaut aussi pour « l'ambiguïsation » : si elle fragilise le récit, elle empêche aussi de mener à terme cette même fragilisation. Par les « peut-être », plus rien n'est exclu, tout devient possible. Citons :

[...] on lance la voix, elle se perd dans les voûtes, elle appelle ça des voûtes, c'est peut-être le firmament, c'est peut-être l'abîme, ce sont des mots, elle parle d'une prison [...] (I 183).

Finalement, tout – tant l'abîme, que le firmament, la prison et les voûtes – prend place dans le présent de la page. Ne rien vouloir dire débouche paradoxalement sur le fait de tout dire : moins le texte affirme, moins il ferme de possibilités, plus il rend possible, plus il rend présent, plus il dit. Loin du « texte-rien » tant affecté, on se trouve alors face à un texte illimité :

[...] je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi, je suis l'air, les murs, l'emmuré, tout cède, s'ouvre, dérive, reflue, des flocons, je suis tous ces flocons, se croissant, s'unissant, se séparant, où que j'aile je me retrouve, m'abandonne, vais vers moi, viens de moi, jamais que moi, qu'une parcelle de moi, reprise, perdue, manquée, des mots, je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser [...] (I 148).

L'Innommable qui voulait ne rien dire se retrouve à professer « tout l'univers ». Lui qui espérait se perdre, se trouve emmuré par l'indépassable langage et cerné par lui-même. Loin d'être « rien », il est « l'air, les murs, l'emmuré » : sans caractéristiques particulières, il peut être « tout », et ce, alors même qu'il porte un regard ironique sur cette fatalité :

[...] ça ne change guère, ici, d'une expression à l'autre, qui en saisit une les saisit toutes, ce n'est pas mon cas, toutes, comme vous y allez, toujours pour le tout, le tout qu'est tout, le tout qu'est rien, jamais dans le milieu, jamais, toujours, c'est trop, c'est trop peu, souvent, rarement [...]. (I 150)

Et en effet, alors même que la langue de Beckett cherche à se limiter au strict minimum, le texte est pour ainsi dire « inarrêtable ». Il prolifère sans cesse davantage à partir de ses « pauvres moyens » (I 148). Il se relance perpétuellement lui-même, s'engendre toujours de nouveau à partir de presque rien. Yves-Michel Ergal explique à propos de *L'Innommable* :

[...] l'œuvre s'enferme dans sa propre circularité, elle tourne autour d'elle-même, tels les romans de Proust *À la recherche* et de Joyce *Finnegans Wake*. Les fins se raccordent au début et continuent à l'infini le livre. Beckett a découvert l'énergie permettant au roman de se régénérer seul. (Ergal 2014, 141)

Cette énergie apparaît infreinerable: on est face à ce que Brian T. Fitch appelle « une machine langagière [...] un véritable moulin à paroles » (Fitch 1977, 143). Par exemple, les transitions entre les différents passages sont tellement fluides que le texte devient une tergiversation qui s'autoalimente. Ce que nous avons appelé le 'narcissisme' du texte apparaît donc loin de pouvoir atteindre une forme de stérilité.

Alors, c'est bien la notion de fin qui s'avère mise à mal. Adulée par l'Innommable, elle se révèle inatteignable :

Je dois piquer un somme de temps en temps, les yeux ouverts. Pourtant tout est continu, je ne pars pas, je ne reviens pas. (I 122)

Dans *Le livre à venir*, Blanchot explique que *L'Innommable* est une parole « qu'on ne peut faire taire, car c'est l'incessant, l'interminable » et montre combien ce texte connaît « la malédiction de ce qui ne peut s'interrompre » (Blanchot 1959 [1986], 290). Si, comme le dit Thomas Klinkert, la mort du sujet beckettien est un processus infini (Klinkert 1996, 166), c'est bien tout le texte qui continue indéfiniment, agonise interminablement.

Parfois, l'Innommable perçoit dans la fin une idée élaborée pour le tromper, dans la mesure où elle « ne change rien, ne met fin à rien » (I 82) et où elle n'est que continuation de l'avant-fin :

Il faut attendre la fin, il faut que la fin vienne, et dans la fin ce sera, dans la fin enfin ce sera peut-être la même chose qu'avant, que pendant le long temps où il fallait aller vers elle, ou s'en éloigner, ou l'attendre en tremblant, ou joyeusement, averti, résigné, ayant assez fait, assez été, la même chose, pour qui n'a su rien faire, rien être. (I 124)

L'arrêt est toujours surmonté par un nouveau commencement :

Du moment qu'on ne sait pas de quoi on parle et qu'on ne peut pas s'arrêter pour y réfléchir, à tête reposée, heureusement, heureusement, on aimerait bien s'arrêter, mais sans condition, du moment, dis-je, du moment que, voyons, du moment qu'on, du moment qu'il, ah, laissons tout ça, du moment que ceci, alors cela, d'accord, n'en parlons plus, j'ai failli caler. À moi,

à moi, si je pouvais décrire cet endroit, moi qui réussis si bien dans les descriptions d'endroits, des murs, des plafonds, des planchers, ça me connaît, des portes, des fenêtres, qu'est-ce que j'ai pu imaginer comme fenêtre depuis le temps [...]. (I 167)

Le texte tousse, réussit presque à interrompre sa maudite continuité, mais finalement, après le point, reprend de plus belle en mettant en avant ses capacités descriptives : par les répétitions « à moi, à moi », la voix relate qu'elle a retrouvé de la vigueur pour continuer, passer outre les « murs » et évoquer des « fenêtres ». Alors, la dernière phrase du texte « il faut continuer, je vais continuer » (I 190) apparaît non pas comme un encouragement que la voix se dirait à elle-même, mais comme un impératif auquel elle ne peut échapper, comme une fatalité. Aussi, selon Louis Aragon, cette fin inatteignable devient-elle commencement sans fin :

Je l'avoue donc, et tant pis si Dieu même s'en esclaffe ! ce qui donne aux romans de Samuel Beckett ce caractère incomparable, c'est *qu'ils commencent sans fin*. Vous m'entendez ? Je veux dire que même le dernier mot de chacun d'entre eux est le premier. Que le chemin parcouru naît d'où il finit. Que chaque phrase en est à la fois le début et le terme. (Aragon 1981 [1969], 140-141)

L'Innommable, ne finissant jamais, n'en finit pas de commencer. Selon Blanchot, c'est la fin qui « n'en finit pas » :

Si, comme il a été dit une fois (à tort ou à raison), elle [la littérature] tend à son essence qui est de s'effacer ou de disparaître, ce tarissement, peut-être profondément triste, peut-être aussi mélange de sérieux et de sarcasme, en appelle sans cesse à persévérer en se faisant entendre comme parole incessante et interminable. À Samuel Beckett a été confié ce mouvement de la fin qui n'en finit pas. (Blanchot 1990, 635)

La fin s'avère omniprésente, toujours déjà à l'œuvre : « pour moi ça commence, la fin commence » déclare *L'Innommable* au beau milieu de son discours (I 144). Et simultanément, l'idée même de fin en arrive à perdre tout son sens. *L'Innommable* dit vouloir « [é]carter une fois pour toutes, en même temps que l'analogie avec la damnation usuelle, toute idée de commencement et de fin. » (I 154) Tout achèvement s'évanouit dans un prosaïque « petit trou » :

[...] impossible de m'arrêter, impossible de continuer, mais je dois continuer, je vais donc continuer, sans personne, sans rien, que moi, que ma voix à moi, c'est-à-dire que je vais m'arrêter, je vais finir, c'est la fin déjà, la fin qui commence, qui n'en sera pas une, qu'est-ce que c'est, un petit trou, on y descend, c'est le silence, pire que le bruit, on écoute, c'est pire que parler, non, pas pire, pareil, on attend, anxieux, m'ont-ils oublié, oui, non, on appelle, on m'appelle, je ressors, qu'est-ce que c'est, un petit trou, dans le désert. (I 161)

On peut donc dire que *L'Innommable* est aussi 'l'incroyable' : les fantasmes suicidaires du texte sont voués à l'échec. Chez Beckett, le suicide est fondamentalement impossible à réaliser, inopérant.

Mais la tentation du suicide est désavouée encore pour une autre raison : parce que même si le suicide était réalisé, il demeurerait insuffisant.

Pour être réellement à la hauteur, il faudrait que se tuer efface le fait d'avoir vécu. Si « [l]a mort ébranle rétroactivement la finalité de la naissance, et en général l'utilité de la minuscule promenade que la vie nous fait faire dans l'éternité du néant » (Jan-kélévitch 1977, 71), elle n'efface pas pour autant cette « promenade », si « minuscule » soit-elle. De la même façon, la voix de l'Innommable ne peut que déplorer que même si elle se désapprouve, s'affaiblit, voire se tait, aucune correction, aucun silence, ne peuvent effacer le fait que quelque chose ait été dit. Tout comme la mort ne détruit pas le fait d'avoir vécu, la fin du livre n'efface pas le livre. Tout suicide est donc pour ainsi dire impossible car incomplet, incapable de supprimer non pas seulement la vie, mais la naissance qui a donné lieu à cette vie. Selon Ludovic Janvier, dans l'œuvre beckettienne, la naissance est en effet la faute originelle : « [...] énorme faille d'être, l'existence à vivre apparaît [...] comme la punition exceptionnelle d'une faute elle-même majeure : la venue au jour, tout simplement. » (Janvier 1969, 93) Face à la « faute » de la naissance, le suicide est impuissant.

Mais peut-être l'Innommable met-il en œuvre une tentative pour parfaire – par procuration – ce suicide inefficace : il s'en prend à sa mère. La voix prend en effet plaisir à faire disparaître la figure de la mère, soit en l'occurrence cette femme « bien-faitrice » (I 60) qui s'occupe de lui lorsqu'il est un homme-tronc placé dans une jarre : « Il n'y aura plus de femme pour vouloir en vain que je vive, mon ombre le soir ne noircira pas le sol. » (I 86) Aussi, lorsque l'Innommable parle de sa vie comme d'une existence coincée entre « deux trous » (I 100), la mère est réduite à la trivialité d'un « trou ». Aussi devient-elle remplaçable :

J'aime à penser, quoique je n'en aie pas la certitude, que c'est dans le bas-ventre de maman que j'ai terminé, pendant des journées entières, mon long voyage, et pris le départ pour le suivant. Non, cela m'est égal. La poitrine d'Isolde aurait fait aussi bien l'affaire, ou les parties de papa, ou le cœur d'un des déjetons. (I 53)

Il arrive même à l'Innommable de dire ouvertement chercher sa mère, non plus pour la rejoindre, comme c'était le cas dans *Molloy*, mais pour la tuer :

[...] je marche dans les rues, je les enfile les unes après les autres, c'est la ville de ma jeunesse, je cherche ma mère, pour la tuer [...] (I 156).

Finalement, la mère semble disparaître pour de bon : « maintenant c'est fini, les yeux fermés je vois la même chose qu'ouverts » (I 156). À travers la mère, il s'agit de tuer celle qui a voulu qu'il vive, à savoir cette volonté qui a précédé la sienne et de laquelle il est né. En l'assassinant, il espère réussir à se tuer lui-même, c'est-à-dire accomplir un suicide parfait qui irait jusqu'à défaire sa naissance. D'ailleurs, peut-être cette mise à mal de la mère trouve-t-elle un équivalent dans le choix de Beckett de se détourner de l'anglais : le texte que nous lisons est le résultat de cette prise de distance avec la langue maternelle.

Cependant, tout comme l'anglais ne disparaît pas de l'univers littéraire de Beckett, *L'Innommable* ne supprime pas définitivement toute figure maternelle et surtout, tout comme écrire en français ne revient pas à ne pas écrire, tuer la mère ne peut

ni parfaire ni équivaloir à un suicide. Le détour par la mère pour tenter de surmonter l'échec du suicide est lui-même voué à l'échec. Le suicide reste fondamentalement incomplet, incapable de mener à terme l'élan vers le néant. C'est comme si Beckett avait tenté d'explorer le suicide jusque dans ses recoins, avait essayé d'aller au-delà de ce dont il est capable, pour finalement, ne pouvoir qu'expérimenter son impossibilité.

Il existe encore un dernier élément qui implique l'impossibilité de l'autodestruction de *L'Innommable* : celui-ci n'est pas seulement trop tenace pour être mis à mal par le suicide, mais – et là se situe certainement un des paradoxes beckettien – aussi trop évanescent. Cette faiblesse se présente sous deux formes opposées.

Tout d'abord, l'Innommable se heurte à l'impossibilité du suicide parce qu'il comprend que celui-ci est en fait potentiellement déjà réalisé. On trouve cette situation paradoxale dans *L'Écriture du désastre* : Blanchot y montre que le *moi* est « toujours déjà perdu » (Blanchot 1980, 105), que le suicide « ne peut avoir lieu parce que ayant toujours déjà eu lieu », que « dans le suicide – ce que nous nommons ainsi –, *il ne se passe simplement rien* » (Blanchot 1980, 113). Pour l'Innommable en effet, l'acte d'autodestruction devient, par moments, une réalité dépassée :

[...] je me suis noyé, plusieurs fois, ce n'était pas moi, je me suis asphyxié, je me suis mis le feu, je me suis cogné sur la tête avec du bois et du fer, ce n'était pas moi, il n'y avait pas de tête, pas de fer, je ne me suis rien fait, je n'ai rien fait à personne, personne ne m'a rien fait, il n'y a personne [...] (I 181).

C'est comme si le suicide était toujours déjà accompli et en définitive, inutile. Dès les premières pages, le texte sous-entend en effet qu'il est lui-même déjà révolu, qu'il a déjà tout dit, et qu'ainsi, dire ou ne pas dire sont deux actions équivalentes. Mais alors, même cet acharnement de la voix à tenter d'arrêter de dire et sa volonté de mettre à mal la langue et les codes littéraires, de briser l'élan du roman, perdent finalement tout leur sens. Chez Beckett, la tentative de suicide est pour ainsi dire une tentative nulle.

Selon une autre logique tout aussi improbable, le suicide devient caduc parce que l'Innommable s'avère impossible à déterminer :

[...] il n'a pas été donné encore d'établir avec le moindre degré de précision ce que je suis, où je suis, si je suis des mots parmi des mots, ou si je suis le silence dans le silence, pour ne rappeler que deux des hypothèses lancées à ce sujet [...] (I 151).

Olga Bernal parle de « créature dont on ne peut affirmer ni qu'elle est ni qu'elle n'est pas », de créature ayant un « défaut de tout mode d'être » (Bernal 1969, 142). L'Innommable apparaît en effet dépossédé de la moindre information le concernant, et même de celle concernant sa condition de vivant ou de mort. Il découvre qu'il n'est peut-être même pas né, qu'il n'a peut-être jamais existé :

Ils n'ont pas l'air de se douter que je n'ai jamais été là, que ces yeux révoltés, que cette bouche bée et la bave aux commissures ne devaient rien au Golfe de Naples, ni à Aubervilliers. Le dernier pas ! Avec quoi ? Moi qui n'ai jamais su faire le premier. (I 68)

Et plus loin :

Oui, je peux parler de ma vie maintenant, je suis trop fatigué pour être délicat, mais je ne sais pas si j'ai été en vie, je n'ai vraiment pas d'opinion là-dessus. (I 163)

Il envisage même de n'être qu'un « sperme qui sèche, dans les draps d'un gamin » (I 137). Il se situerait donc au stade non pas intra-, mais anté-utérin, dans une antériorité avortée. Ainsi, puisqu'il ne doute pas seulement de la nécessité de son existence, mais de l'existence même de son existence, faire disparaître cet indéfinissable apparaît impossible : on ne peut détruire ce qui n'existe peut-être pas. Mourir équivaldrait à une mascarade – « À moi maintenant de faire le mort, à moi qu'ils n'ont pas su faire naître [...] » (I 55) – et vouloir mourir serait d'autant plus absurde. Bien sûr, cette fragilité originelle et ce paradoxe concernent aussi le texte beckettien. Dans son article « Oh tout finir », Blanchot a ajouté une note de bas de page :

Entendons bien les paroles ultimes : *Temps et peine et soi soi disant* – soi soi-disant, ce n'est pas le bégaiement ou le hoquet final, mais le *soi* ne peut s'affirmer seul, s'il est *soi*, il est encore le soi qui parle, le soi qui dit et ainsi (humour, sarcasme terminal) le soi-disant, le prétendument, l'illusoirement *soi*, un simple *soi-disant*. (Blanchot 1990, 637)

En « s'écrivant », c'est-à-dire en existant par le fait de se dire lui-même, l'existence même du texte s'avère bancale : en quelque sorte, le texte n'existe que prétendument. Alors, c'est comme s'il ne croyait pas à sa propre existence et que la présence même du livre devenait potentiellement illusoire. En effet, si dès les premières lignes, le texte peut dégager l'impression d'être déjà terminé, il réussit aussi, à la fin du texte, à produire le troublant effet de « n'être pas commencé » (Clément 1994, 34). Même après deux cents pages, rien n'est encore dit, rien n'a été établi, aucun mot n'a trouvé sa place. Après des pages entières de monologue, on ne sait même plus si la voix a réellement parlé :

[...] Mercier n'a jamais parlé, Moran n'a jamais parlé, moi je n'ai jamais parlé, j'ai l'air de parler, c'est parce qu'il dit je comme si c'était moi, j'ai failli le croire moi aussi, vous l'entendez, comme s'il était moi, moi qui suis loin [...] (I 174).

On n'est pas face à un livre, mais à un livre-embryon, à un livre pour ainsi dire 'pré-(in)existant'. Et c'est ainsi que l'idée de suicide, pourtant convoitée, est inepte. En effet, comment supprimer ce qui n'a pas existé ? Cela n'a pas de sens, et serait même contre-productif. La littérature de Beckett ne peut détruire ce qu'elle est parce qu'entreprendre cette démarche supposerait que « la littérature de Beckett » ait été écrite, or, c'est précisément ce postulat de départ qu'elle cherche à remettre en question, à ne pas tenir pour acquis. Si, d'une part et comme nous l'avons vu précédemment, cette remise en question de sa propre existence penche donc du côté de la destruction du texte, elle représente aussi, d'autre part, une compromission de sa destruction : chercher à se tuer est aussi un geste prétentieux qui revient à s'octroyer abusivement une existence préalable et ainsi, paradoxalement, à s'engendrer, à se maintenir. Le suicide s'avère donc appartenir encore trop à l'ordre du vivant, se révèle lui-même fléchir face

au néant, être incapable de mener à terme un réel cheminement vers le vide. Puisque ce qu'il est – à savoir une volonté – empêche l'avènement de l'objectif qu'il se fixe et qui le détermine entièrement – à savoir ne plus avoir de volonté – il s'annule, c'est-à-dire s'autodétruit. La meilleure façon d'accomplir le suicide serait alors d'y renoncer :

Et moi pour ma part je ne tiens plus à quitter ce monde où ils essaient de me fourrer sans l'assurance d'y avoir été [...]. (I 82)

Il arrive peut-être en effet que l'écriture de Beckett renonce à s'annuler et préfère convoiter une forme d'inaction, de paralysie, pour précisément ne pas engendrer toute forme de création et de continuation qui accompagnent inexorablement tout geste destructif. Au lieu d'avancer pour se défaire, elle choisit alors de ne pas avancer. Au lieu de viser la mort, elle tente d'accueillir passivement une 'vie sans vie'. D'une certaine façon, Beckett irait donc jusqu'à refuser la part non-suicidaire du suicide, celle par laquelle ce choix relève d'une forme de vitalité. On peut même dire qu'il pousse la radicalité au-delà de ce que peut le suicide : il refuse le suicide pour maintenir le suicide véritable, en bref, il supprime le suicide. Loin de reculer devant le suicide, il récuse le recul que le suicide lui-même opère.

Au terme de ce parcours, l'affirmation de Dirk Van Hulle selon laquelle « [d]ans le cas de Beckett, une des impulsions créatrices les plus importantes semble avoir été le problème du suicide » (Van Hulle 2010, 72) nous apparaît donc particulièrement révélatrice. Cependant, nous ne partageons pas sa thèse selon laquelle Beckett résisterait « à la tentation de répondre [à la question de savoir si la mort doit être choisie], en ne cessant de se donner la peine de laisser la question ouverte et fondamentalement sans réponse » (Van Hulle 2010, 81-82). Il nous semble que la littérature de Beckett expérimente plutôt cette question jusqu'à l'épuiser : elle lui oppose un « oui » plus franc que celui que le suicide propose, elle lui apporte une réponse digne d'une riposte, voire d'une attaque. Et surtout, elle trouve en lui sa propre réponse, celle de son écriture. En effet, l'exploration du suicide jusqu'à ses confins prend forme dans l'écriture au point de la déterminer : Beckett transforme la question du suicide en esthétique. Et, cette 'incorporation textuelle' du suicide se fait par le biais de la notion d'échec : Beckett a fondamentalement compris que le suicide représente l'événement qui nous confronte le plus radicalement à l'échec, et ce dans la mesure où le suicide nous fait éprouver l'échec de l'échec. Son écriture se constitue donc autour et à partir non seulement du suicide, mais de son impossibilité, par le biais de ce que Beckett a lui-même appelé une « fidélité à l'échec » (Beckett 1998 [1949], 29-30). Non seulement son écriture se tient dans l'impossibilité d'atteindre le *moi*, c'est-à-dire qu'elle comprend qu'elle ne peut ni dire, ni se dire, et qu'elle doit *in fine* choisir le suicide, mais elle éprouve « l'impossibilité d'échapper à l'existence » (Ross 1971, 93), c'est-à-dire l'insuffisance du suicide. L'Innommable dit lui-même :

Oui, dans ma vie, puisqu'il faut l'appeler ainsi, il y eut trois choses, l'impossibilité de parler, l'impossibilité de me taire, et la solitude, physique bien sûr, avec ça je me suis débrouillé. (I 163)

L'échec d'être et de ne pas être est celui de la parole, et à travers elle, de toute l'œuvre. Citons Olga Bernal:

[...] l'entreprise de *L'Innommable* est vouée à un double échec: puisqu'il y a volume de parler, et puisque l'unique but de ce parler est l'arrêt de tout parler, il n'y a, à la fin de *L'Innommable*, ni œuvre ni silence. Il y a absence d'œuvre et présence de la voix qui ne peut pas se taire. *L'Innommable* est donc l'échec et du silence et de l'œuvre. (Bernal 1969, 190)

Par le biais de la question du suicide, le travail de Beckett fait donc pénétrer l'échec dans une spirale sans fin: il ne peut ni réussir ni échouer. Comme l'a montré Thomas Klinkert dans *Bewahren und Löschen*, il ne subsiste finalement que l'infinie variation du paradoxe (Klinkert 1996, 166). Le titre «l'Innommable» comprend parfaitement ce ruban de Möbius enfermé dans l'opposition entre devoir et pouvoir, nécessité et impossibilité: en réussissant à faire un pas vers la non-nomination, il s'en éloigne aussi, maintient l'idéal de nomination; il ambitionne une réalité que l'ambition elle-même annule. En bref, il échoue à échouer. Il se tient dans ce qui fait la quintessence du suicide.

Ce projet infini et impossible de confrontation à l'échec, Beckett ne cessera jamais de le reconduire. Dans *Cap au pire* publié en 1983, échouer devient un objectif: «Rater encore. Rater mieux» (Beckett 1991 [1983], 8). Alors, un peu comme s'il allait jusqu'à ambitionner un suicide parfait, c'est même le vide qu'il cherche – vainement – à supprimer: «Disparition du vide ne se peut.» (Beckett 1991 [1982], 22) Et, ce n'est plus seulement la volonté de vivre ou la volonté de mourir, mais tout vouloir qu'il va vouloir mater: «Vaguement vainement voudrait que le vouloir soit le moindre.» (Beckett 1991 [1982], 47)

III. Regard autocritique

Ces analyses portant sur les œuvres de Beckett, Simon et Duras nous ont donc permis d'exemplifier de quelle manière, après 1945, le suicide dépasse largement le simple thème et devient une 'matière première', une forme, une esthétique. Il est clairement apparu que le questionnement suicidaire touche les phénomènes littéraires les plus essentiels au point de représenter un paradigme incontournable de la littérature de l'après-Seconde Guerre mondiale.

Au-delà de ces résultats, il est temps de jeter un regard rétrospectif et autocritique sur la manière dont ils ont été obtenus. Cette quête à la recherche du suicide a donné lieu à l'expérimentation d'une méthode d'analyse littéraire qui sort quelque peu des sentiers battus. Le cadre de la littérature comparée qui cherche à « rapprocher la littérature d'autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et textes littéraires entre eux » (Pichois / Rousseau 1967, 18) a été transgressé : la littérature a été confrontée au suicide en tant que phénomène humain et une analogie a pris forme entre le Nouveau Roman et le suicidaire. Il est temps de s'interroger : cette approche a-t-elle su être à la hauteur des textes ? Notre méthode a-t-elle été intègre ? Derrida défend une conception positive de l'analogie :

La nécessité de recourir à l'apprésentation analogique, loin de signifier une réduction analogique et assimilante de l'autre au même, confirme et respecte la séparation, la nécessité indépassable de la médiation (non-objective). Si je n'allais pas vers l'autre par voie d'apprésentation analogique, si je l'atteignais immédiatement et originairement, en silence et par communion avec son propre vécu, l'autre cesserait d'être l'autre. Contrairement aux apparences, le thème de la transposition apprésentative traduit la reconnaissance de la séparation radicale des origines absolues, le rapport des absolus absous et le respect non-violent du secret : le contraire de l'assimilation victorieuse. (Derrida 1967, 182)

Notre raisonnement concorde avec cette interprétation dans la mesure où nous avons approché le Nouveau Roman non pas directement, c'est-à-dire « immédiatement et originairement », mais en usant d'une « médiation », du détour du suicide. Si aborder de biais ces œuvres si réfractaires à des approches frontales apparaît approprié, avons-nous pour autant réussi à « respecter » leur « secret » de manière « non-violente » ? Avons-nous su ne pas enfreindre ce que Derrida appelle « la séparation », c'est-à-dire cette distance devant éviter un rapprochement trop brutal, soit, dans le cas présent, non seulement entre le suicide et le roman, mais par là même aussi entre nous-mêmes en tant que critique et le roman en tant qu'objet d'étude ? À dire vrai, pas tout à fait. Il faut admettre que la démarche critique qui a été la nôtre a parfois davantage été le terrain de jeu d'une relation d'emprise. Cependant, loin d'avoir été

unilatérale, elle renferme rétrospectivement un caractère plutôt réciproque. En cela, elle présente une ressemblance avec la violence paranoïaque que nous avons décelée dans la relation s'instaurant entre le Nouveau Roman et son lecteur. Expliquons-nous.

Tout d'abord, notre critique n'a pas su se défaire d'une posture d'autorité : elle a imposé son regard aux textes et leur a assigné les caractéristiques du suicidaire avec, parfois, peu de ménagement. Prenons Duras. Si nous avons tenté de saisir son œuvre, cette 'saisie' a certainement aussi pris le sens de 'donner froid', 'geler'. En lui appliquant un tel rapprochement avec l'idée de suicide conçue de manière cohérente et clarifiée, nous sommes allés à l'encontre de cette effervescence chargée de plaisirs interdits et d'opaques douleurs dans laquelle Duras a établi autant le suicide que son écriture. De façon comparable, pour ce qui est d'*Histoire*, notre propension à disséquer le suicide a sans doute désamorcé les tensions et aplani les contradictions dans lesquelles Simon le concevait et à travers lesquelles il a façonné son écriture. En ce qui concerne Beckett, employer le mot *suicide* pour appréhender son œuvre alors même que celle-ci s'éreinte à aller au-delà de ce terme trop limitant est forcément une façon de divulguer ce qui devait précisément se nourrir de l'absence de nomination. Force est de constater que selon un certain point de vue l'analyse menée a inmanquablement conduit à une forme d'empiètement.

D'autre part, en ayant eu tendance à considérer les œuvres comme si elles étaient des sujets pensants et agissants, c'est-à-dire en les dissociant outre mesure des intentions de leur auteur et en leur accordant une volonté propre qu'elles ne peuvent pourtant réellement avoir, l'analogie s'est parfois laissée entraîner par le dynamisme de son propre élan. En allant par moments jusqu'à personnifier le Nouveau Roman, nous l'avons sans grande retenue rapproché de cet autre élément de l'analogie qu'a été le suicidaire. La distance indispensable à toute comparaison a alors, quelquefois, laissé place à une forme d'identification, à cette « communion » que Derrida désapprouve. Cette situation est surtout problématique lorsqu'on prend en compte qu'en rapprochant les œuvres d'un sujet humain, qui plus est lui-même souvent appréhendé à travers les personnages que la littérature a produits, nous leur avons d'une certaine façon réimposé cette « notion périmée » du personnage dont elles ont pourtant précisément voulu s'affranchir. Si cet élément est relativement peu dérangeant pour les textes de Simon ou Duras, il l'est en revanche davantage en ce qui concerne *L'Innommable* : le lire au travers du suicidaire revient à le ramener à l'idée de 'personne humaine' alors même qu'il a justement renoncé à celle-ci pour lui préférer celle du pronom indéfini 'personne', c'est-à-dire 'pas une personne'. Lui accorder une forme d'identité de sujet c'est, et ce même si ce sujet se définit par son désir de disparition, encourir le risque de retomber dans des schémas de pensées qu'il a justement voulu dépasser. Par moments, en apposant trop fortement les caractéristiques du suicidaire sur le roman au point, peut-être, d'escamoter son irréductible altérité, nous nous sommes donc effectivement éloignés de la conception derridienne d'une analogie respectueuse des différences qui saurait maintenir l'autre comme autre, au lieu de l'assimiler au même. C'est comme si notre critique avait parfois elle-même adopté l'attitude du

paranoïaque qui, au lieu de laisser exister l'autre tel qu'il est, cherche à le maîtriser et à le faire correspondre à la vision qu'il s'est construite de lui. Mais si traiter abusivement les œuvres en sujets revient à exercer une emprise sur eux, à tenter de les 'domestiquer', n'est-ce pas aussi une manière de les élever outre mesure pour pouvoir soi-même se placer sous leur autorité ?

Effectivement, comme chez le lecteur, le jeu d'emprise est réciproque. Notre démarche critique a souvent aussi présenté une forme d'assujettissement. Elle s'est aussi laissée influencer, voire submerger par les textes. Pour ce qui est de l'œuvre de Duras, en lui imposant, parfois non sans violence, nos interprétations, ne nous sommes-nous pas aussi conformés à ce type de relations malsaines que Duras affectionne tant ? N'avons-nous pas joué le jeu de son désir masochiste ? Notre critique du *Vice-consul* indique combien nous avons été pris dans les filets de l'habile manipulation de son auteur. Concernant Simon en revanche, mettre en avant le suicide, c'est aller à l'encontre de sa tentative infatigable de mettre à distance le fantasme de disparition. On ne peut écrire une telle analyse de son travail sans penser qu'elle lui aurait déplu. Les différentes interprétations que nous avons successivement proposées de la scène finale et de son interrogation « moi ?... » reflètent nos hésitations et nos questionnements concernant notre propre imposture. Mais alors, englués dans ces doutes allant jusqu'à nous inciter à minimiser la place, pourtant incontestable, du suicide, nous avons en quelque sorte reproduit la posture du narrateur simonien. C'est donc comme si notre lecture du texte, jamais affranchie d'un certain malaise, avait été directement influencée par les tiraillements du narrateur et en portait elle-même les stigmates. Quant à l'œuvre de Beckett, on ne peut lui 'prescrire' la notion de suicide comme nous l'avons fait sans considérer que cette démarche est vouée à l'échec. Dans son livre intitulé *Rencontres avec Beckett*, Charles Juliet écrit en reprenant les paroles de l'écrivain :

Et que pense-t-il de ces essais et ces thèses qui lui sont consacrés ? Je lui avoue que bien souvent, je ne comprends pas grand-chose à ces analyses qui me paraissent être une inutile vivisection. Il a un geste de la main dans le vide, comme pour chasser ce qui vous importune.

– Cette démente universitaire... (Juliet 1999, 32)

« Inutile », voilà bien l'appréciation que notre cheminement n'a pas pu, par moments, s'empêcher d'avoir de lui-même. Aussi se savait-il relever, parfois, d'une forme de « vivisection », c'est-à-dire d'une expérimentation sur un 'animal vivant'. Et pour finir, il faut bien reconnaître qu'écrire sur Beckett nous a fait côtoyer notre propre « démence ». Mais alors, si notre étude est en partie insignifiante, cruelle et aliénée, elle recoupe parfaitement les caractéristiques des personnages beckettien. Paradoxalement, nous rejoignons donc l'étrange 'ménagerie' de Beckett. En écrivant sur Beckett, nous nous retrouvons écrits par Beckett, c'est-à-dire défaits et, disons 'désossés' par Beckett. Notre approche critique n'a donc pas seulement fait preuve d'empiètement en imposant aux textes ce rapprochement avec le suicidaire. Elle a elle-même aussi été envahie par la force d'influence des textes : elle s'est laissée 'raver' par les textes. Si elle présente donc effectivement cette forme d'« assimilation

victorieuse » dont parle Derrida, celle-ci se fait dans les deux sens : tant notre critique que les œuvres cherchent à avoir le dessus et à obtenir la ‘victoire’.

Alors si notre démarche apparaît critiquable – dans la mesure où elle est à la fois trop envahissante et, à la manière du paranoïaque, privée de cette « certitude tranquille qu’on ne peut pas l’envahir » (Mijolla-Mellor 2011, 85) – peut-être a-t-elle simplement été happée par la double violence suicidaire exercée par les textes qui malmènent leurs lecteurs autant qu’ils les poussent à s’en faire malmener. Peut-être notre étude n’a-t-elle simplement pas su s’affranchir de cette forme de paranoïa que les textes imposent à chacun de leurs lecteurs au point de les en contaminer. Alors, notre posture critique prise dans un réciproque jeu d’emprise serait, certes, discutable, mais, dans les faits, une preuve supplémentaire de la logique suicidaire qui anime les textes. Paradoxalement, les faiblesses de notre méthode participeraient positivement à la véracité des résultats qu’elle a permis d’obtenir.

Cet argument, évidemment quelque peu ironique, nous incite à revenir un court instant sur les apports de notre approche critique. L’analogie a longtemps été décriée comme étant une méthode stérile, superficielle, « au mieux, pré-scientifique, au pire, non scientifique » (Michel 2013, 223). Dans *Prodiges et vertiges de l’analogie. De l’abus des belles-lettres dans la pensée*, Jacques Bouveresse dénonce par exemple durement ceux qui font un mauvais usage de la « métaphore poétique » pour séduire au lieu de convaincre (Bouveresse 1999, 48). Or, depuis quelques années, l’analogie est plus amplement considérée au point d’être élevée au rang de méthode de connaissance : dans leur ouvrage *L’Analogie, cœur de la pensée* publié en 2013, Douglas Hofstadter et Emmanuel Sander montrent combien l’analogie structure fondamentalement notre pensée et notre langage. Selon eux, c’est par associations analogiques avec le connu que tout fait inconnu devient abordable, et donc que toute catégorisation se met en place. Cette « fonction heuristique » (Michel 2013, 193) de l’analogie nous semble en effet avoir fait ses preuves dans le présent travail. En opérant « un transfert de connaissances d’une situation à une autre » (Sander 2000, 6), l’analogie avec le suicide a permis non seulement d’appréhender, mais « d’attribuer de nouvelles propriétés » aux textes des années 1950-1960. Par « glissements de sens », « la source », à savoir le suicide, a imposé « sa signification à la cible », c’est-à-dire au Nouveau Roman (Sander 2000, 179) : nous avons pu dépasser l’idée de « la mort de l’auteur », considérer différemment la place du lecteur, éclaircir la complexité du rapport que les textes entretiennent à la question temporelle, aborder le problème de la fiction sous un autre angle, percevoir que la littérature est sortie de la guerre en l’intériorisant esthétiquement sous la forme d’un conflit inapaisé tourné contre elle-même, comprendre combien les différentes caractéristiques du Nouveau Roman répondent en fait à une logique d’ensemble. Tout comme « Le rêve révèle en revoilant », ⁵¹ en plaçant le masque du sujet suicidaire sur le Nouveau Roman, nous avons pu contribuer à le démasquer.

⁵¹ Collin (1986 [1971], 173) : elle cite Blanchot (1960, 95-96).

Par conséquent, s'il faut admettre que la méthode ici employée aurait pu se fixer des règles plus rigoureuses pour éviter de se laisser emporter par son propre élan, elle nous semble receler un formidable potentiel. Rapprocher analogiquement la littérature d'un élément qui se distingue si largement des habituels éléments de comparaison que sont les autres arts, les autres auteurs ou les autres époques, permet, peut-être, d'ouvrir de nouveaux horizons à cette discipline qu'est la littérature comparée.

Bibliographie

Le suicide dans le cinéma (par ordre chronologique)

- Le Quai des brumes*, de Marcel Carné (1938).
Allemagne année zéro, de Roberto Rossellini (1947).
Sueurs froides (Vertigo), d'Alfred Hitchcock (1958).
La Rumeur, de William Wyler (1961).
Jules et Jim, de François Truffaut (1962).
Feu Follet, de Louis Malle (1963).
Mouchette, de Robert Bresson (1967).
Harold and Maude, de Hal Ashby (1971).
L'Emmerdeur, d'Édouard Molinaro (1973).
Soleil Vert, de Richard Fleischer (1973).
La Grande Bouffe, de Marco Ferreri (1973).
Les Valseuses, de Bertrand Blier (1974).
Jakob der Lügner, de Frank Beyer (1975).
Le Coup de grâce, de Volker Schlöndorff (1976).
Le Locataire, de Roman Polanski (1976).
Buffet froid, de Bertrand Blier (1979).
Mon oncle d'Amérique, d'Alain Resnais (1980).
La Femme d'à côté, de François Truffaut (1981).
Le Cercle des poètes disparus, de Peter Weir (1989).
Thelma et Louise, de Ridley Scott (1991).
Le Créateur, d'Albert Dupontel (1999).
Virgin Suicides, de Sofia Coppola (1999).
Fight Club, de David Fincher (1999).
Mulholland Drive, de David Lynch (2001).
The Hours, de Stephen Daldry (2003).
Gegen die Wand, de Fatih Akin (2004).
Darling, de Christine Carrière (2007).
J'ai toujours rêvé d'être un gangster, de Samuel Benchetrit (2007).
Gran Torino, de Clint Eastwood (2008).
Die Welle, de Dennis Gansel (2008).

- Suicide Club*, d'Olaf Saumer (2010).
Il était une fois en Anatolie, de Nuri Bilge Ceylan (2011).
Poupoupidou, de Gérard Hustache-Mathieu (2011).
Un amour de jeunesse, de Mia Hansen-Løve (2011).
Une Estonienne à Paris, d'Ilmar Raag (2012).
Oslo, 31 août, de Joachim Trier (2012).
Alabama Monroe, de Felix Van Groeningen (2012).
Le Passé, d'Ashgar Faradi (2013).
J'irai mourir demain, de Frederik Steiner (2013).
Miele, de Valeria Golino (2013).
Deux jours, une nuit, de Jean-Pierre et Luc Dardenne (2014).
Fais de beaux rêves, de Marco Bellocchio (2016).

Récits et œuvres de fiction

- Alleg, Henri, 1958. *La Question*, Paris, Minuit.
Aragon, Louis, 1970 [1920/1926]. *Le Mouvement Perpétuel* précédé de *Feu de joie* et suivi de *Écritures automatiques*, Paris, Gallimard, NRF.
Balzac, Honoré de, 1995 [1830]. *La Peau de chagrin*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de poche.
---, 1996 [1831]. *Le Départ*, in: *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».
---, 2005 [1831]. «Le suicide d'un poète. Fragment de *La Peau de chagrin*», in: *Nouvelles et contes, 1820-1832*, Paris, Quarto Gallimard, 854-862.
---, 2013 [1837-1843]. *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique».
---, 2006 [1838-1847]. *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, GF Flammarion.
Baudelaire, Charles, 2000 [1845]. «Lettre à Narcisse Ancelle datée du 30 juin 1845», in: *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique».
---, 2006 [1869]. *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, NRF.
Beauvoir, Simone de, 1946. *Tous les hommes sont mortels*, Paris, Gallimard.
---, 1954. *Les Mandarins*, Paris, Gallimard.
---, 1967. *La Femme rompue*, Paris, Gallimard.
Becker, Jurek, 2000 [1969]. *Jakob der Lügner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
Beckett, Samuel, 1951 [1938]. *Murphy*, Paris, Minuit.
---, 1989 [1945]. *Le Monde et le pantalon*, Paris, Minuit.
---, 1946. *Mercier et Camier*, Paris, Minuit.
---, 1998 [1949]. *Trois dialogues*, Paris, Minuit.
---, 1994 [1951]. *Molloy*, suivi de Mayoux, Jean-Jacques, «*Molloy* : un événement littéraire, une œuvre», Paris, Minuit, coll. «Double».
---, 2004 [1952]. *Malone meurt*, Paris, Minuit, coll. «Double».
---, 1972 [1953]. *L'Innommable*, Paris, Minuit, coll. «10/18».

- , 1958 [1955]. *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Minuit.
- , 1957. *Fin de partie*, suivi de *Acte sans paroles*, Paris, Minuit.
- , 1961. *Comment c'est*, Paris, Minuit.
- , 1970. *Premier amour*, Paris, Minuit.
- , 1976. *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit.
- , 1992 [1975-1982]. *Quad et autres pièces pour la télévision (Trio de Fantôme, ...que nuages..., Nacht und Träume)* (trad. Édith Fournier), suivi de Deleuze, Gilles, *L'épousé*, Paris, Minuit.
- , 1991 [1983]. *Cap au pire*, Paris, Minuit (trad. Édith Fournier).
- , 2011. *The Letters of Samuel Beckett*, vol. II (1941-1956), Craig, George / Dow Fehsenfeld, Martha / Gunn, Dan / More Overbeck, Lois (ed.), Cambridge, University Press.
- Bernanos, Georges, 2008 [1926]. *Sous le soleil de Satan*, Le Castor Astral.
- Bernhard, Thomas, 1976 [1964]. *Amras*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- , 1988 [1975]. *Korrektur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch.
- , 1991 [1975]. *Die Ursache. Eine Andeutung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- , 1990 [1976]. *Der Keller. Eine Entziehung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- , 1988 [1978]. *Ja*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- , 2004 [1978]. *Der Atem. Eine Entscheidung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- , 1985 [1981]. *Die Kälte. Eine Isolation*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- , 2011 [1982]. *Ein Kind*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- , 1986. *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Blanchot, Maurice, 1950. *Thomas l'obscur. Nouvelle version*, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire».
- Borchert, Wolfgang, 1947. *Draußen vor der Tür*, Gütersloh, Bertelsmann Lesering.
- Breton, André, 2012 [1928]. *Nadja*, Paris, Gallimard.
- Camus, Albert, 1944. *Le Malentendu*, Paris, Gallimard.
- , 1947. *La Peste*, Paris, Gallimard.
- , 1977 [1950]. *Les Justes. Pièce en cinq actes*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- , 2013 [1956]. *La Chute*, Paris, Gallimard.
- , 1993 [1958]. *Caligula*, Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre».
- Canetti, Elias, 1981 [1935]. *Die Blendung*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- Carrère, Emmanuel, 1986. *La Moustache*, Paris, P.O.L. éditeur.
- Céline, Louis-Ferdinand, 1952 [1932]. *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard.
- , 1952 [1936]. *Mort à crédit*, Paris, Gallimard.
- , 1960. *Nord*, Paris, Gallimard.
- Chateaubriand, 1996 [1801/1802/1826]. *Atala. René. Les Aventures du dernier Abencérage*, Paris, GF Flammarion.
- Claudiel, Philippe, 2003. *Les Âmes grises*, Paris, éditions Stock.
- Colette, 1983 [1926]. *La Fin de chéri*, Paris, GF-Flammarion.
- , 2001 [1946]. *L'Étoile Vesper*, in: *Œuvres*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».

- , 2001 [1949]. *Le Fanal bleu*, in: *Œuvres*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».
- Crevel, René, 1974 [1926]. *La Mort difficile*, préface de Dali, Salvador, Paris, Pauvert éditeur.
- D'Estienne D'Orves, Nicolas, 2011. *Je pars à l'entracte*, Paris, NiL éditions, coll. «Les affranchis».
- Dostoïevski, Fédor, 1969 [1848/1864]. *Les Nuits blanches. Le Sous-sol*, Paris, Gallimard (trad. Pierre Pascal / Boris de Schlœzer).
- , 1975 [1866]. *Crime et châtement*, suivi de *Journal de Raskolnikov*, Paris, Gallimard (trad. Doussia Ergaz / Vladimir Pozner).
- , 2011 [1872]. *Les Démons (Les Possédés)*, Paris, Le Livre de poche, Classiques (trad. Élisabeth Guertik).
- Drieu La Rochelle, Pierre, 1931. *Le Feu Follet*, Paris, Gallimard.
- , 2012 [1944-1945]. *Récit secret*, in: *Romans, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, NRF, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1551-1576.
- , 2012 [1964] (publication posthume). *Adieu à Gonzague*, in: *Romans, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, NRF, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 249-254.
- Dumarque, Didier, 2006. *Moins que rien (Critique et clinique de la condition humaine)*, Fontaine, éditions Thot.
- Duras, Marguerite, 1992 [1943]. *Les Impudents*, Paris, Gallimard.
- , 1950. *Un Barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard.
- , 1953. *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard.
- , 1958. *Moderato Cantabile*, Paris, Minuit.
- , 1964. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard.
- , 1966. *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, NRF.
- , 2007 [1969]. *Détruire dit-elle*, Paris, Minuit, coll. «Double».
- , 1973. *India Song*, Paris, Gallimard, NRF.
- , 1977. *Le Camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Minuit.
- , 1982. *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit.
- , 1984. *L'Amant*, Paris, Minuit.
- , 1985. *La Douleur*, Paris, P.O.L. éditeur.
- , 1993. *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- Erdman, Nicolaï, 2006 [1929]. *Le Suicidé*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs (trad. André Markowicz).
- Faulkner, William, 1972 [1929]. *Le Bruit et la fureur*, Paris, Gallimard, coll. «Folio» (trad. Maurice Edgar Coindreau).
- Flaubert, Gustave, 1990 [1857]. *Madame Bovary*, Paris, Pocket.
- , 1999 [1881]. *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Ellipses, coll. «retour au texte».
- Gary, Romain, 1980 [1960]. *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard.
- , 1981. *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, NRF.
- Gautier, Théophile, 2009 [1856]. *Jettatura*, dodo press.
- Genet, Jean, 1997 [1947]. *Les Bonnes*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- , 1982 [1949]. *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».

- Gide, André, 1925. *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard.
- Giono, Jean, 1948. *Un Roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- , 1951. *Les Grands chemins*, Paris, Gallimard, NRF.
- Goethe, Johann Wolfgang, 1971 [1774]. *Die Leiden des jungen Werther*, Stuttgart, Reclam.
- Goncourt, Edmond de / Goncourt, Jules de, 2011 [1851]. *En 18...*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- Gracq, Julien, 1962 [1945]. *Un Beau Ténébreux*, Paris, Librairie José Corti.
- , 1951. *Le Rivage des Syrtes*, Paris, Librairie José Corti.
- Handke, Peter, 1974. *Wunschloses Unglück*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch.
- Hesse, Hermann, 1978 [1906]. *Unterm Rad*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch.
- , 2007 [1927]. *Der Steppenwolf*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch.
- Higgins, Colin, 2005 [1970]. *Harold and Maude*, Stuttgart, Reclam.
- Houellebecq, Michel, 1994. *Extension du domaine de la lutte*, Paris, éditions Maurice Nadeau.
- Hugo, Victor, 1995 [1862]. *Les Misérables I et II*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique».
- Juliet, Charles, 1995. *Lambeaux*, Paris, P.O.L.
- Kafka, Franz, 1976 [1913]. *Das Urteil und andere Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- , 1963 [1925]. *Der Prozess*, Frankfurt am Main/Hamburg, Fischer Bücherei KG.
- Kertész, Imre, 2004 [2003]. *Liquidation*, Arles, Actes Sud (trad. Natalia Zaremba-Huzsvai / Charles Zaremba).
- Leduc, Violette, 1964. *La Bâtarde*, Paris, Gallimard.
- Leiris, Michel, 1973 [1939]. *L'Âge d'homme*, précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- Levé, Édouard, 2008. *Suicide*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- Malraux, André, 1945 [1930]. *La Voie royale*, Genève, éditions Albert Skira.
- , 2011 [1933]. *La Condition humaine*, Paris, Gallimard.
- Maupassant, Guy de, 1902 [1880]. *Suicides*, in: *Œuvres complètes, Les sœurs Rondoli, Le Baiser*, Paris, Louis Conard, 229-239.
- , 2014 [1887]. *Le Horla*, Paris, Gallimard, «Folio classique».
- Mauriac, François, 1951. *Le Sagouin*, Paris, Plon.
- Montesquieu, 2011 [1721]. *Lettres persanes*, Paris, GF Flammarion.
- Nerval, Gérard de, 1990 [1855]. *Aurélia*, suivi de *Un Roman à faire, Les Nuits d'octobre, Petits Châteaux de Bohême, Pandora, Promenades et Souvenirs*, Paris, Flammarion.
- Ovide, 2001. *Les Métamorphoses*, Arles, Actes Sud, coll. «Thesaurus» (trad. Danièle Robert).
- Paasilinna, Arto, 2003 [1990]. *Petits suicides entre amis*, Paris, Denoël, coll. «Folio» (trad. Anne Colin du Terrail).
- Page, Martin, 2001. *Une Parfaite journée parfaite*, éditions Mutine et Nicolas Philippe.
- Pavese, Cesare, 2013 [1952]. *Le Métier de vivre*, Paris, Gallimard, coll. «Folio» (trad. Michel Arnaud / Martin Rueff).
- Perec, Georges, 1967. *Un Homme qui dort*, Paris, Denoël, coll. «Folio».
- Perutz, Leo, 2012 [1923]. *Der Meister des Jüngsten Tages*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

- Pinget, Robert, 1973. *Paralchimie*, suivi de *Architruc. L'Hypothèse. Nuit.*, Paris, Minuit.
- Plath, Sylvia, 1972 [1963]. *La Cloche de détresse*, Paris, Denoël, coll. «L'imaginaire» (trad. Michel Persitz).
- Plenzdorf, Ulrich, 1973. *Die neuen Leiden des jungen W.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Racine, Jean, 2002 [1677]. *Phèdre*, Paris, Gallimard.
- Robbe-Grillet, Alain, 1953. *Les Gommages*, Paris, Club français du Livre.
- , 1984. *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit.
- Roché, Henri-Pierre, 1953. *Jules et Jim*, Paris, Gallimard.
- Sagan, Françoise, 1954. *Bonjour tristesse*, Paris, Julliard.
- Sand, George, 2010 [1832]. *Indiana*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique».
- Sarraute, Nathalie, 1959. *Le Planétarium*, Paris, Gallimard.
- Sarrazin, Albertine, 1965. *L'Astragale*, Paris, Pauvert éditeur.
- Sartre, Jean-Paul, 1938. *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- Schneider, Robert, 1992. *Schlafes Bruder*, Leipzig, Reclam Verlag.
- Schnitzler, Arthur, 1993 [1925]. *Mademoiselle Else*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche (trad. Henri Christophe).
- Sebald, W. G., 2008 [2001]. *Austerlitz*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- , 2009. *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- Seksik, Laurent, 2010. *Les Derniers jours de Stefan Zweig*, Paris, Flammarion.
- Semprun, Jorge, 1967. *L'Évanouissement*, Paris, Gallimard.
- , 1994. *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.
- Shakespeare, William, 2015. *Hamlet*, Paris, Flammarion (trad. François Maguin).
- Simon, Claude / Dubuffet, Jean, 1994. *Correspondance 1970-1984*, Paris, L'Échoppe.
- Simon, Claude, 1947. *La Corde raide*, Paris, Le Sagittaire.
- , 1975 [1957]. *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Minuit.
- , 1958. *L'Herbe*, Paris, Minuit.
- , 1982 [1960]. *La Route des Flandres*, suivi de Dällenbach, Lucien, «Le tissu de mémoire», Paris, Minuit, coll. «Double».
- , 1973 [1967]. *Histoire*, Paris, Minuit, coll. «Folio».
- , 2006 [1981]. *Les Géorgiques*, Paris, Minuit.
- , 1989. *L'Acacia*, Paris, Minuit.
- , 1997. *Le Jardin des plantes*, Paris, Minuit.
- , 2001. *Le Tramway*, Paris, Minuit.
- Sophocle, 1973. *Tragédies complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Folio classique» (trad. Paul Mazon).
- Teulé, Jean, 2007. *Le Magasin des Suicides*, Paris, Julliard.
- Torberg, Friedrich, 1986 [1930]. *Der Schüler Gerber*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Tolstoï, Léon, 1972 [1877]. *Anna Karénine*, Paris, Gallimard (trad. Henri Mongault).
- Tourgueniev, Ivan, 1986 [1883]. *Clara Militch (Après la mort)*, Paris, Gallimard (trad. Françoise Flamant).

- Valloton, Félix, 2009 [1927]. *La Vie meurtrière*. Avec sept dessins de l'auteur, Paris, éditions Phébus, Libretto.
- Vercors, 2010 [1926/1977]. *21 Recettes pratiques de mort violente, à l'usage des personnes découragées ou dégoûtées de la vie pour des raisons, qui, en somme, ne nous regardent pas*, avec 21 illustrations en couleurs et d'autres dessins de l'auteur, Rome, Portaparole.
- Vian, Boris, 1998 [1947]. *L'Écume des jours*, Paris, Pauvert éditeur.
- Vigny, Alfred de, 2001 [1835]. *Chatterton*, Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre».
- Wilde, Oscar, 1983 [1890]. *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Stock, Librairie Générale Française (trad. Edmond Jaloux / Félix Frapereau).
- Wolf, Christa, 1981 [1979]. *Kein Ort. Nirgends*, Darmstadt, Sammlung Luchterhand.
- Woolf, Virginia, 1993 [1925]. *Mrs Dalloway*, Paris, Le Livre de Poche (trad. Pascale Michon).
- Yourcenar, Marguerite, 1939. *Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard.
- Zola, Émile, 1996 [1886]. *L'Œuvre*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Classiques.
- Zweig, Stefan, 1951 [1925]. «Heinrich von Kleist», in: *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 135-201.

Études critiques, essais, thèses et dictionnaires

- Adler, Alfred (ed.), 1910. «Über den Selbstmord, insbesondere den Schüler-Selbstmord», *Diskussion des Wiener psychoanalytischen Vereins I*, Wiesbaden, Verlag J. F. Bergmann.
- Adler, Laure, 1998. *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, NRF.
- Adorno, Theodor W., 1986. *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot (trad. Geneviève Rochlitz / Rainer Rochlitz).
- Alazet, Bernard, 1992. *Le Navire night de Marguerite Duras. Écrire l'effacement*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- , 2002. «De la fadeur des mots», in: Alazet, Bernard / Blot-Labarrère, Christiane / Harvey, Robert (ed.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 85-95.
- Alazet, Bernard / Blot-Labarrère, Christiane (ed.), 2005. *Marguerite Duras*, Paris, éditions de l'Herne, coll. «Cahier de l'Herne».
- Alazet, Bernard / Calle-Gruber, Mireille, 2005. *Marguerite Duras I. Les récits des différences sexuelles*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. «La revue des lettres modernes».
- Albers, Irene / Nitsch, Wolfram (ed.), 2006. *Transports: les métaphores de Claude Simon*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag.
- Alexandre, Didier, 2000. «Remarques sur l'insertion de personnages historiques dans le récit simonien», in: Laurichesse, Jean-Yves (ed.), "*Le Jardin des Plantes*" de Claude Simon: actes du colloque de Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 70-84.
- Alvarez, Al, 1975. *Samuel Beckett*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag (trad. Hella Leicht).
- , 1980. «The Background», in: Pabst Battin, Margaret / Mayo, David J. (ed.), *Suicide: the Philosophical Issues*, New York, St. Martin's Press, 7-32.
- , 1999. *Der grausame Gott: Eine Studie über den Selbstmord*, Hamburg, Hoffmann und Campe (trad. Maria Dessauer / Geno Hartlaub).

- Améry, Jean, 1995 [1966]. *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud (trad. Françoise Wuilmart).
- , 1996 [1976]. *Porter la main sur soi: traité du suicide*, Arles, Actes Sud (trad. Françoise Wuilmart).
- , 1999. «Über den Romancier Claude Simon», *Du. Die Zeitschrift der Kultur* 691, 81-82.
- Aquin, Hubert, 1982. «La disparition élocutoire du poète (Mallarmé)», in: *Blocs erratiques*, Montréal, Les Quinze, 263-267.
- Aragon, Louis, 1981 [1969]. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, éditions d'art Albert Skira.
- Aristote, 1965. *Éthique de Nicomaque*, Paris, Garnier-Flammarion (trad. Jean Voilquin).
- Aron, Paul / Saint-Jacques, Denis / Viala, Alain (ed.), 2004. *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. «Quadrige».
- Artaud, Antonin, 1925. Participation à l'enquête «Le suicide est-il une solution?», *La Révolution surréaliste* 2, 12-13.
- , 2001 [1947]. *Van Gogh, le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire».
- Asholt, Wolfgang, 2010. «Le "quasi-passé" et la "presque-mémoire" dans *Histoire* (1967) de Claude Simon», *Cahiers Claude Simon* 6, 29-47.
- Baden, Hans Jürgen, 1965. *Literatur und Selbstmord: Cesare Pavese, Klaus Mann, Ernest Hemingway*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag.
- Badiou, Alain, 1995. *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, coll. «Coup double».
- Baechler, Jean, 2009 [1975]. *Les Suicides*, Paris, Hermann, coll. «Philosophie».
- Baetens, Jan, 2013. «Une vie en cartes postales? Pour une lecture "contemporaine" d'*Histoire* de Claude Simon», *Poétique* 174, 261-271.
- Bajomée, Danielle / Heyndels, Ralph, 1985. *Écrire dit-elle. Imaginaire de Marguerite Duras*, édition de l'Université de Bruxelles.
- Bajomée, Danielle, 1989. *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael.
- Barrington, Mary Rose, 1980. «Apologia for suicide», in: Pabst Battin, Margaret / Mayo, David J. (ed.), *Suicide: the Philosophical Issues*, New York, St. Martin's Press, 90-103.
- Barthes, Roland, 1972 [1953]. *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, éditions du Seuil.
- , 1964. *Essais critiques*, Paris, éditions du Seuil.
- , 2002 [1972-1973]. «Variations sur l'écriture», in: *Œuvres complètes IV. Livres, textes, entretiens, 1972-1976*, Paris, éditions du Seuil, 267-316.
- , 1977. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Tel Quel».
- , 2002 [1977]. «Leçon», in: *Œuvres complètes V, Livres, textes, entretiens, 1977-1980*, Paris, éditions du Seuil, 429-446.
- , 1984. *Le Bruissement de la langue. Essais critique IV*, Paris, éditions du Seuil.
- Barthes, Roland / Nadeau, Maurice, 1980. *Sur la littérature*, Presses universitaires de Grenoble.
- Basting, Barbara, 1999. «Paris, Place Monge. Besuch bei Claude und Réa Simon», *Du. Die Zeitschrift der Kultur* 691, 24-27.
- Baumeister, Pilar, 2010. *Wir schreiben Freitod... Schriftstellersuizide in vier Jahrhunderten*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag.
- Beaudry, Jacques, 2015. *Le Cimetière des filles assassinées: Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Sarah Kane, Nelly Arcan*, Montréal, Nota bene.

- Bédé, Jean-Albert, 1966. «Mme de Staël, Rousseau et le suicide», *Revue d'Histoire littéraire de France* 1, 52-70.
- Bernal, Olga, 1969. *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, NRF.
- Bernold, André, 1992. *L'amitié de Beckett, 1979-1989*, Photographies de John Minihan, Paris, Hermann, coll. «Savoir : lettres».
- Bertrand, Michel (ed.), 2013. *Dictionnaire Claude Simon I et II*, Paris, Honoré Champion éditeur.
- Bident, Christophe / Vilar, Pierre (ed.), 2003. *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours, éditions Farrage / éditions Léo Scheer.
- Birraux, Annie, 2012. «De l'idée de mort au passage à l'acte», in: Birraux, Annie / Lauru, Didier (ed.), *L'Énigme du suicide à l'adolescence*, Paris, Albin Michel, 100-118.
- Bishop, Tom / Federman, Raymond (ed.), 1976. *Samuel Beckett*, Paris, éditions de l'Herne, coll. «Cahier de l'Herne».
- Bitsoris, Vanghélis, 2009. «Blanchot, Derrida: du droit à la mort au droit à la vie», in: *Blanchot dans son siècle. Colloque de Cerisy [2-9 juillet 2007]*, Lyon, Paragon/Vs, 179-193.
- Blanchot, Maurice, 1975 [1943]. *Faux pas*, Paris, Gallimard, NRF.
- , 1949 [1948]. «La Littérature et le droit à la mort» in: *La Part du feu*, Paris, Gallimard, NRF, 293-331.
- , 1948. *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, NRF.
- , 1988 [1955]. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais».
- , 1959 [1986]. *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais».
- , 1960. «La marche de l'écrevisse», *La Nouvelle Revue Française* 91, 90-99.
- , 1969. *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, NRF.
- , 1978. *Misère de la littérature*, Christian Bourgois éditeur, coll. «Première Livraison».
- , 1980. *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, NRF.
- , 1983. *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit.
- , 1990. «Oh tout finir», *Revue Critique* 519-520, «Samuel Beckett», 635-639.
- , 2002 [1994]. *L'Instant de ma mort*, Paris, Gallimard, NRF.
- Blanckeman, Bruno, 2005. «Duras, états seconds (une figure, une œuvre, trois ouvrages)» (préface), in: Blanckeman, Bruno (ed.), *Lectures de Duras. Le Ravissement de Lol V. Stein; Le Vice-Consul; India Song*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 12-27.
- Blot-Labarrère, Christiane, 1999. «Marguerite Duras et le "Nouveau Roman"», in: Allemand, Roger-Michel (ed.), *Le Nouveau Roman en question. Le Créateur et la Cité*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, 127-153.
- , 2011. «Notice et notes sur *Le Vice-consul*», in: Duras, Marguerite, *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1724-1745.
- Bohrer, Karl Heinz, 1994. *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Bollon, Patrice, 1988. «Cioran: une théorie du suicide différé», *Le Magazine littéraire* 256, «Les suicidés de la littérature», 62-63.
- Bonhomme, Bérénice, 2009. «Claude Simon: une contestation du texte par l'image», *Cahiers de Narratologie* 16, En ligne : <https://journals.openedition.org/narratologie/1025> [consulté le 12/2/2021].
- Bony, Jacques, 1990. «Introduction», in: Nerval, Gérard de, *Aurélia*, Paris, Flammarion, 13-31.

- Borgomano, Madeleine, 2010. *Marguerite Duras. De la forme au sens*, Paris, L'Harmattan.
- Bormuth, Matthias, 2008. *Ambivalenz der Freiheit. Suizidales Denken im 20. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein Verlag.
- Börnchen, Stefan, 2007. «Zum Geburtstag viel Freud. Paranoïa und paranoïde Geschlechter-Codes in "Superman's Romance With Wonder Woman!"», *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychonalayse* 26, 203-243.
- Boucher, Marie-Hélène / Mihelakis, Eftihia / Delvaux, Martine (ed.), 2012. *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, Montréal, UQAM, coll. «Figura».
- Bouchet, Claire, 2006. «Le Meurtre de soi : petite histoire du suicide féminin», *Cycnos* 23/2. En ligne : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=704> [consulté le 12/2/2021].
- Bourgeois, Marc Louis, 2001 [1999]. *Les Schizophrénies*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je ?».
- Bourgeois, Sylvie, 2007. *Marguerite Duras. Une écriture de la réparation*, Paris, L'Harmattan.
- Bousquet, Philippe, 2005. *Les Lucrèce classiques : suicide et héroïsme féminins au Grand Siècle* (thèse de doctorat, sous la direction de Gérard Ferreyrolles, Université Paris-Sorbonne, non publiée).
- Bouveresse, Jacques, 1999. *Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, Raisons d'agir éditions.
- , 2008. *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, coll. «Banc d'essais».
- Brandt, John, 1982. «History and art in Claude Simon's *Histoire*», *The Romanic Review* 73/3, 373-384.
- Brandt, Richard B., 1980. «The rationality of suicide», in: Pabst Battin, Margaret / Mayo, David J. (ed.), *Suicide: the Philosophical Issues*, New York, St. Martin's Press, 117-130.
- Braud, Michel, 1992. *La Tentation du suicide dans les écrits autobiographiques 1930-1970*, Paris, PUF, coll. «Perspectives critiques».
- Brochier, Jean-Jacques, 1988. «Introduction», *Le Magazine littéraire* 256, «Les suicidés de la littérature», 14-15.
- Brown, Llewellyn (ed.), 2010. *Samuel Beckett 1. L'ascèse du sujet*, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. «La revue des lettres modernes».
- , 1998. «La voix, signe de l'impossible chez Samuel Beckett», *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 7, «Beckett versus Beckett», 165-176.
- , 2013. «Voix et illimité dans *L'Innommable*», in: Siess, Jürgen (ed.), *Beckett in the cultural field / Beckett dans le champ culturel*, Amsterdam, Rodopi, 239-252.
- Bruyer, Tom, 2012. *Le Sang et les larmes: le suicide dans les tragédies profanes de Jean Racine*, Amsterdam/New York, Rodopi.
- Burgelin, Claude / Gaulmyn, Pierre de (ed.), 2000. *Lire Duras. Écriture – Théâtre – Cinéma*, Presses universitaires de Lyon, coll. «Lire».
- Burgelin, Claude, 2000. «Pour Duras», in: Burgelin, Claude / Gaulmyn, Pierre de (ed.), *Lire Duras. Écriture – Théâtre – Cinéma*, Presses universitaires de Lyon, 6-13.
- Butor, Michel, 1964 [1960]. *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. «Tel».
- Calle-Gruber, Mireille, 1999. «Claude Simon: dans l'arc du livre il y a toute la corde», *Nuit blanche, le magazine du livre* 74, 55-60. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1999-n74-nb1120317/19327ac.pdf> [consulté le 12/2/2021].

- , 2002. «La Scène La Phrase ou Qu'est-ce qu'un ton en littérature?», in: Alazet, Bernard / Blot-Labarrère, Christiane / Harvey, Robert (ed.), *Marguerite Duras, La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 72-82.
- , 2004. *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- , 2006. «Le récit de la description ou De la nécessaire présence des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau dans les mains», in: Simon, Claude, *Œuvres*, Alastair B. Duncan (ed.), Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1527-1549.
- , 2011. *Claude Simon. Une vie à écrire*, Paris, éditions du Seuil.
- , 2014. *Marguerite Duras. La noblesse de la banalité*, Lyon, De l'incidence éditeur.
- Camus, Albert, 1942. *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard.
- , 1951. *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais».
- Canetti, Elias, 1984 [1976]. *La Conscience des mots*, Paris, Albin Michel (trad. Roger Lewinter).
- Carlier, Jeannie, 1981. «Narcisse», in: Bonnefoy, Yves (ed.), *Dictionnaire des mythologies et des religions, des sociétés traditionnelles et du monde antique*, t. II, Paris, Flammarion, 155-157.
- Carruggi, Noëlle, 1995. *Marguerite Duras. Une expérience intérieure: «le gommage de l'être en faveur du tout»*, New York, Peter Lang Verlag.
- Casanova, Pascale, 1997. *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, éditions du Seuil, coll. «Fiction & Cie».
- Cassirame, Brigitte, 2005. *Anne-Marie Stretter, une figure d'Eros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, éditions publibook.
- Chabot, Marc, 1997. *En finir avec soi. Les voix du suicide*, Montréal, VLB éditeur.
- Chaffiol-Debillemont, Fernand, 1957. *Suicides et misères romantiques*, Paris, Robert Cayla.
- Chalonge, Florence de, 1992. «Une quête de l'origine? Identité et parcours spatial dans *Le Vice-Consul* de Marguerite Duras», *Littérature* 88, 33-43.
- Chambers, Ross, 1971. «Destruction des catégories du temps», in: Nores, Dominique (ed.), *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris, éditions Garnier frères, 91-107.
- , 1982. «Le texte "difficile" et son lecteur», in: Dällenbach, Lucien / Ricardou, Jean (ed.), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, éditions Clancier-Guénaud, 81-94.
- , 1987a. *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Librairie José Corti.
- , 1987b. «On the Suicidal Style in Modern Literature (Goethe, Nerval, Flaubert)», *Cincinnati Romance Review* 6, 9-41.
- Chapsal, Madeleine, 1967. «Claude Simon: "Il n'y a pas d'art réaliste"», *La Quinzaine littéraire* 41, 4-5.
- Chastagnier, Francis, 1986. «Histoire de Claude Simon. À propos d'une expérience pédagogique», *Cahiers de l'Université de Perpignan* 1, 67-99.
- Cioran, Emil, 1960. *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard.
- , 1969. *Le Mauvais démiurge*, Paris, Gallimard, NRF.
- , 1973. *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard.
- Clark, Priscilla P., 1975. «Suicide, société et sociologie: de Durkheim à Balzac», *Nineteenth-Century French Studies* 3/3-4, 200-212.
- Clément, Bruno, 1994. *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, éditions du Seuil.

- Clements, Colleen D., 1980. «The Ethics of not-being: individual options for suicide», in: Pabst Battin, Margaret / Mayo, David J. (ed.), *Suicide: the Philosophical Issues*, New York, St. Martin's Press, 104-114.
- Coenen-Mennemeier, Brigitta, 1996. *Nouveau Roman*, Stuttgart/Weimar, Verlag J.B. Metzler.
- Collin, Françoise, 1986 [1971]. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, coll. «Tel».
- Collot, Michel, 2003. «Enquête sur une double disparition», in: Bident, Christophe / Vilar, Pierre (ed.), *Maurice Blanchot, Récits critiques*, Tours, éditions Farrage / éditions Léo Scheer, 259-269.
- Coste, Claude, 1998. *Roland Barthes moraliste*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Courtet, Jean-François, 2013. «Le marketeur, les représentations sociales vis-à-vis du suicide», in: Courtet, Philippe (ed.), *Suicide et environnement social*, Paris, Dunod, 5-11.
- Courtet, Philippe (ed.), 2013. *Suicide et environnement social*, Paris, Dunod.
- Cyrułnik, Boris, 2013. «Déterminants neuro-culturels du suicide», in: Courtet, Philippe (ed.), *Suicide et environnement social*, Paris, Dunod, 147-155.
- Dagerman, Stig, 1981. *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, Paris, PUF.
- Dällenbach, Lucien / Ricardou, Jean (ed.), 1982. *Problèmes actuels de la lecture. Colloque du 21 au 31 juillet 1979 au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle*, Paris, éditions Clancier-Guénau.
- Dällenbach, Lucien, 1977. *Le Récit spéculaire*, Paris, éditions du Seuil.
- , 1982. «La lecture comme suture (Problèmes de la réception du texte fragmentaire: Balzac et Claude Simon)», in: Dällenbach, Lucien / Ricardou, Jean (ed.), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, éditions Clancier-Guénau, 35-48.
- , 1988. *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Les Contemporains».
- David, Michel, 1996. *Marguerite Duras: une écriture de la Jouissance*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Debray, Régis, 1993. *Un Mot encore, cher Béré...*, Paris, Arléa.
- Del Lungo, Andrea (ed.), 2010. *Le Début et la fin du récit. Une relation critique. Accompagné d'entretiens inédits avec Christine Montalbetti, Jean Rouaud et Jean-Philippe Toussaint*, Paris, éditions classiques Garnier.
- Deleuze, Gilles, 1992. «L'épuisé», in: Beckett, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 56-105.
- Delfour, Jean-Jacques, 2007. «Le fantasme du suicide», *Journal «Libération»* du 4 octobre 2007. En ligne: http://www.liberation.fr/tribune/2007/10/04/le-fantasme-du-suicide_103065 [consulté le 12/2/2021].
- Delon, Michel, 1988. «Encore la faute à Rousseau», *Le Magazine littéraire* 256, «Les suicidés de la littérature», 18-20.
- Depussé, Marie, 2007. *Beckett corps à corps*, Paris, Hermann.
- Derrida, Jacques / Roudinesco, Élisabeth, 2001. *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Fayard / Galilée.
- Derrida, Jacques, 1967a. *L'Écriture et la différence*, Paris, éditions du Seuil.
- , 1967b. *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF.
- , 1987 [1981]. «Les morts de Roland Barthes», in: *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 273-304.

- , 1990. «Signature événement contexte», in: *Limited Inc.*, (trad. Élisabeth Weber) Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet».
- , 1996. «Demeure. Fiction et témoignage», in: Lisse, Michel (ed.), *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 13-73.
- , 1999. *Donner la mort*, Paris, Galilée, coll. «Incises».
- , 2003. «Maurice Blanchot est mort», in: Bident, Christophe / Vilar, Pierre (ed.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours, éditions Farrage / éditions Léo Scheer, 595-623.
- Dreyfus, Dina, 1971. «Les renoncements du roman», in: Nores, Dominique (ed.), *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris, éditions Garnier frères, 73-80.
- Dupuy-Sullivan, Françoise, 1988. «Recherche pour une textualité dans *Histoire de Claude Simon*», *Romanic Review* 79, 355-366.
- Duras, Marguerite / Gauthier, Xavière, 2003 [1974]. *Les Parleuses*, Paris, Minuit.
- Duras, Marguerite / Porte, Michelle, 1977. *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit.
- Duras, Marguerite, 1987. *La Vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P.O.L. éditeur.
- Durkheim, Émile, 1986 [1897]. *Le Suicide: étude de sociologie*, Paris, PUF, coll. «Quadrige».
- Duverlie, Claud, 1987. «The novel as textual wandering: an interview with Claude Simon», *Contemporary Literature* 28/1, (trad. James Rodgers), 1-13.
- Eco, Umberto, 1996 [1992]. «La surinterprétation des textes», in: Eco, Umberto (ed.), *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, coll. «Formes sémiotiques» (trad. Jean-Pierre Cometti), 40-61.
- Ergal, Yves-Michel, 2014. *L'Écriture de l'innommable*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- Ernst, Gilles (ed.), 1988. *La Mort dans le texte. Colloque de Cerisy*, Presses Universitaires de Lyon.
- , 2011. «Schopenhauer», in: Hubert, Marie-Claude (ed.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 978-980.
- Faerber, Johan (ed.), 2008. *Le «Nouveau Roman» en questions 6. Vers une écriture des ruines?*, Caen, Lettres Modernes Minard.
- Federman, Raymond, 1967. «Le bonheur chez Samuel Beckett», *Esprit* 362, 90-96.
- Fermigier, André, 2014. «Préface», in: Maupassant, Guy de, *Le Horla*, Paris, Gallimard.
- Ferrato-Combe, Brigitte, 1998. *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble, édition ELLUG.
- Fischer, Miriam, 2006. *Das undenkbar Denken: Zum Verhältnis von Sprache und Tod in der Philosophie Maurice Blanchots*, Freiburg i. Br., Fördergemeinschaft wissenschaftlicher Publikationen von Frauen.
- Fitch, Brian T., 1977. *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Lettres Modernes Minard.
- (ed.), 1981. *Écrivains de la modernité*, Paris, Lettres Modernes Minard.
- Fleury, Cynthia, 2012. «L'étrangeté non énigmatique du suicide», in: Birraux, Annie / Lauru, Didier (ed.), *L'Énigme du suicide à l'adolescence*, Paris, Albin Michel, 57-68.
- Fornoville, Théodore, 1959. «Le suicide dans l'éthique sartrienne», *Revue Philosophique de Louvain* 57/53, 80-95.
- Foucault, Michel / Cixous, Hélène, 1975. «À propos de Marguerite Duras», *Cahiers Renaud Barrault* 89, 8-22.

- Foucault, Michel, 1954. «Introduction», in: Binswanger, Ludwig, *Le Rêve et l'existence* [1930] (trad. Jacqueline Verdeaux), Paris, Desclée de Brouwer, 9-128.
- , 1986 [1966]. *La Pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana.
- , 1985. «Ein ganz harmloses Vergnügen», in: Gerstl, Elfriede / Ernst, Gustav (ed.), *Wespennest* 61, «*Literatur und Selbstmord*», Wien, 22-23.
- , 1994. «Un plaisir si simple», in: *Dits et écrits III, 1976-1979*, Paris, Gallimard, NRF, 777-779.
- Freud, Sigmund, 2012 [1915]. *Notre Relation à la mort*, précédé de *La Désillusion causée par la guerre*, Paris, éditions Payot (trad. Pierre Cotet / André Bourguignon / Alice Cherki).
- , 2011 [1917]. *Deuil et mélancolie*, Paris, éditions Payot & Rivages (trad. Aline Weill).
- , 1948 [1939]. *Moïse et le Monothéisme*, Paris, Gallimard (trad. Anne Berman).
- Gelz, Andreas, 1996. *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Genin, Christine, 1997. *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse et lecture poignante*, Paris, Honoré Champion éditeur.
- , 2013. «Histoire», in: Bertrand, Michel (ed.), *Dictionnaire Claude Simon I et II*, Paris, Honoré Champion éditeur, 452-463.
- , 2015. «L'Invention formelle du roman autour d'un trou noir. À propos d'*Histoire*», *Europe* 1033, 176-186.
- Gervais, Bertrand / Bouvet, Rachel (ed.), 2007. *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Presses de l'Université du Québec.
- Gocel, Véronique, 1996. «*Histoire*» de *Claude Simon: écriture et vision du monde*, Paris, éditions Peeters Louvain.
- Goldmann, Lucien, 1964. *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, NRF, coll. «Idées».
- Goldschmit, Marc, 2003. *Jacques Derrida. Une introduction*, Paris, Pocket, coll. «Agora».
- Graef, Alexander, 1996. *Das Selbstmordmotiv in der russischen Prosa des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag.
- Grimal, Pierre, 2002. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF.
- Grisoni, Dominique A., 1987. «Les abîmes de l'âme» (entretien avec Julia Kristeva au sujet de *Soleil noir, dépression et mélancolie*), *Le Magazine littéraire* 244, «Littérature et Mélancolie», 16-18.
- Grossman, Évelyne, 1998. *L'Esthétique de Beckett*, Paris, éditions SEDES, coll. «Esthétique».
- , 2004. *La Défiguration, Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minuit, coll. «Paradoxe».
- Guillon, Claude / Le Bonniec, Yves, 1982. *Suicide mode d'emploi. Histoire, technique, actualité*, Paris, éditions Alain Moreau.
- Guittonneau-Bertholet, Mireille, 2015. «Théories infantiles sur le suicide et tentatives d'auto-engendrement», *Topique* 130, 113-124. En ligne: <http://www.cairn.info/revue-topique-2015-1-page-113.htm> [consulté le 12/2/2021].
- Hadot, Pierre, 1976. «Le Mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin», *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 13, 81-108.
- Henseler, Heinz, 2000 [1974]. *Narzisstische Krisen. Zur Psychodynamik des Selbstmords*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.
- Himy, Laure, 1997. *Maurice Blanchot: la solitude habitée*, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. «Référence».

- Hofstadter, Douglas R. / Sander, Emmanuel, 2013. *L'Analogie: cœur de la pensée*, Paris, O. Jacob, coll. « Sciences ».
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W., 1974. *La Dialectique de la Raison: fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » (trad. Éliane Kaufholz).
- Houppermans, Sjef, 2001. « Claude Simon et Samuel Beckett: pour la mémoire du siècle », in: *CRIN: Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et de littérature* 39, 133-145.
- Hubert, Marie-Claude (ed.), 2011. *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion éditeur.
- Hume, David, 1987 [1742]. « Of Suicide » (Part III, Essay IX), in: *Essays. Moral, Political, and Literary*. En ligne: <http://www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL48.html> [consulté le 12/2/2021].
- Iser, Wolfgang, 1972. *Der implizite Leser, Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- , 1976. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, coll. « Philosophie et langage » (trad. Évelyne Sznycer).
- Jankélévitch, Vladimir, 1977. *La Mort*, Paris, Flammarion.
- Janssens, Peter, 1998. *Faire l'Histoire: Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Janvier, Ludovic, 1964. *Une parole exigeante. Le Nouveau Roman*, Paris, Minuit.
- , 1966. *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit.
- , 1967. « Le temps d'une histoire », *La Quinzaine littéraire* 25, 3-4.
- , 1969. *Beckett par lui-même*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours ».
- , 1972. « Entretien avec Claude Simon », *Revue Entretien* 15-29. En ligne: <http://associationclaudesimon.org/claude-simon/entretiens/article/entretien-avec-ludovic-janvier> [consulté le 12/2/2021].
- Jeammet, Philippe, 2012. « Le suicide chez les adolescents: désir de mort, désir de vie ? », in: Birraux, Annie / Lauru, Didier (ed.), *L'Énigme du suicide à l'adolescence*, Paris, Albin Michel, 119-133.
- Johnson, Uwe, 1982 [1981]. *Skizze eines Verunglückten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Jost, François, 1968. « Littérature et suicide. De Werther à Madame Bovary », *Revue De Littérature Comparée* 42/2, 161-198.
- Jouve, Vincent, 1993. *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires ».
- , 2011. « Du miroir au mirage », in: Mazauric, Catherine / Fourtanier, Marie-José / Langlade, Gérard (ed.), *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang Verlag, 51-64.
- Jullien, François, 1991. *Éloge de la fadeur*, Arles, éditions Philippe Picquier.
- Juliet, Charles, 1999. *Rencontres avec Beckett*, Paris, P.O.L.
- Jüttner, Siegfried, 1974. « Der beschimpfte Leser. Zur Analyse der literarischen Provokation », *Romanische Forschungen* 86, 95-116.
- Kassab-Charfi, Samia, 2005. « Le Vice-consul de Marguerite Duras ou l'éloge de la désorientation », in: Alazet, Bernard / Calle-Gruber, Mireille (ed.), *Marguerite Duras I. Les récits des différences sexuelles*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, 243-253.
- Katzschmann, Christian, 2003. *Selbstzerstörer. Suizidale Prozesse im Werk Thomas Bernhards*, Köln, Böhlau Verlag.
- Kierkegaard, Sören, 1949 [1849]. *Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » (trad. Knud Ferlov / Jean-Jacques Gateau).

- Klinkert, Thomas, 1996. *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- , 2017 [2000]. *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- , 2010. «Claude Simon (1913-2005)», in: Hörner, Fernand / Neumeyer, Harald / Stiegler, Bernd (ed.), *Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Porträts von Schiller bis Gosciny/Uderzo*, Bielefeld, transcript Verlag, 183-202.
- , 2012. «Intermedialität und Gedächtnis bei Claude Simon», in: Berg, Walter Bruno / Reiser, Frank / Polverini, Chiara (ed.), *Literatur und die anderen Medien. Romanistik in Freiburg – eine Zwischenbilanz*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 3-21.
- Knowlson, James, 1990 [1996]. *Beckett*, Arles, Solin-Actes Sud (trad. Oristelle Bonis).
- Koller, Margot (ed.), 1990. *Selbstmord und Schriftstellerexistenz. Texte von 21 Autoren*, Eisenstadt, Edition Roetzer.
- Köppe, Tilmann / Winko, Simone, 2008. *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, 2003. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham/London, Duke University Press.
- Kristeva, Julia, 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais».
- Kuhangel, Sabine, 2003. *Der labyrinthische Text. Literarische Offenheit und die Rolle des Lesers*, Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag.
- Kundera, Milan, 1986. *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- Kyria, Pierre, 1988. «L'ultime défi de Montherlant», *Le Magazine littéraire* 256, «Les suicidés de la littérature», 60-61.
- Labrussen, Rémi, 1990. «Beckett et la peinture, le témoignage d'une correspondance inédite», *Revue Critique* 519-520, «Samuel Beckett», 671-680.
- Lacambre, Mathieu, 2013. «L'enfer en prison?», in: Courtet, Philippe (ed.), *Suicide et environnement social*, Paris, Dunod, 81-85.
- Lalande, André, 2010. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, coll. «Quadrige».
- Lange, Ingrid Ulrike, 1995. *Der Selbstmord in Honoré de Balzacs «Comédie humaine»*, Bonn, Romanistischer Verlag.
- Laplanche, Jean / Pontalis, Jean-Bertrand, 1976 [1967]. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. «Bibliothèque de la psychanalyse».
- Laurichesse, Jean-Yves (ed.), 2000. «“Le Jardin des Plantes” de Claude Simon. Actes du colloque de Perpignan (27 mars 1999)», *Cahiers de l'université de Perpignan* 30.
- Laurichesse, Jean-Yves, 2005. «“Quelque chose à dire” : éthique et poétique chez Claude Simon», *Cahiers de Narratologie* 12, 1-15. En ligne: <http://narratologie.revues.org/25> [consulté le 12/2/2021].
- Lavocat, Françoise, 2012. «Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation», *Vox Poetica*. En ligne: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html> [consulté le 12/2/2021].
- Le Ru, Véronique, 2012. *Le temps, la plus commune des fictions*, Paris, PUF, coll. «Philosophies».
- Lester, David, 2008. *Exit Weeping: Understanding suicide through the study of famous suicides*, New York, Nova Science Publishers.

- Levinas, Emmanuel, 1978 [1947]. *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin.
- Livak, Leonid, 2000. «The Place of Suicide in the French Avant-Garde of Inter-War Period», *Romantic Review* 91/3, 245-262.
- Longuet, Patrick, 1995. *Lire Claude Simon. La polyphonie du monde*, Paris, Minuit, coll. «Critique».
- Luccioni, Gennie, 1967. «Claude Simon: Histoire», *Esprit* 363, 324-328.
- Lukács, Georg, 1968 [1916]. *La Théorie du roman*, Paris, Denoël, coll. «Tel» (trad. Jean Clairevoye).
- Luzi, Christophe, 2009. *La Guerre au miroir de la littérature. Essai sur Claude Simon*, Alata, Colonna Édition.
- Lyotard, Jean-François, 1979. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. «Critique».
- Macho, Thomas H., 1987. *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Maeterlinck, Maurice, 1913. *La Mort*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur.
- Majorel, Jérémie, 2013. *Maurice Blanchot. Herméneutique et déconstruction*, Paris, Honoré Champion éditeur.
- Marcelli, Daniel, 2012. «L'Énigme du suicide», in: Birraux, Annie / Lauru, Didier (ed.), *L'Énigme du suicide à l'adolescence*, Paris, Albin Michel, 17-43.
- Marsh, Ian, 2010. *Suicide. Foucault, History, and Truth*, New York, Cambridge University Press.
- Martin, Jean-Pierre, 1991. «De la lecture comme sabotage. Michaux et Papazoff», *Poétique* 88, 399-418.
- , 1998. *La Bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, Librairie José Corti.
- Masaryk, Thomáš G., 1982 [1881]. *Der Selbstmord als sociale Massenerscheinung der modernen Civilisation*, Einführung von János C. Nyíri, München, Philosophia Verlag.
- Matte, Hélène, 2008-2009. «Rouge surréaliste, le suicide chez les avant-gardes. Œuvre d'art totale?», *Inter: art actuel* 101, 55-63. En ligne: <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2008-n101-inter1112155/45495ac.pdf> [consulté le 12/2/2021].
- Mauriac, Claude, 1969 [1958]. *L'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel.
- Mayo, David J., 1980. «Irrational suicide», in: Pabst Battin, Margaret / Mayo, David J. (ed.), *Suicide: the Philosophical Issues*, New York, St. Martin's Press, 133-137.
- Mazauric, Catherine / Fourtanier, Marie-José / Langlade, Gérard (ed.), 2011. *Le Texte du lecteur*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang Verlag.
- Menninger, Karl, 1974 [1938]. *Selbsterstörung, Psychoanalyse des Selbstmords*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Michel, Christian, 2013. *Poétique de l'analogie*, Paris, Classiques Garnier, coll. «Perspectives comparatistes (Modernités et avant-gardes)».
- Mijolla-Mellor, Sophie de, 2011 [2007]. *La Paranoïa*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?».
- Monférier, Jacques, 1970. *Le Suicide*, Paris/Montréal, Bordas, coll. «Thématique».
- Montaigne, Michel de, 2001 [1580]. *Les Essais*, Paris, Librairie Générale Française, La Pochothèque, Le Livre de poche.

- Montandon, Alain, 1982. «En guise d'introduction», in: Montandon, Alain (ed.), *Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 7-13.
- Morand, Paul, 1932. «Le suicide en littérature, 1830-1930», *La revue de Paris* 39/3, 552-564.
En ligne: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k176444/f554>. image.langEN [consulté le 12/2/2021].
- Moron, Pierre, 2006 [1975]. *Le Suicide*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?».
- Nadeau, Maurice, 1971. «De la parole au silence», in: Nores, Dominique (ed.), *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris, éditions Garnier frères, 153-161.
- Netzer, Klaus, 1970. *Der Leser des Nouveau Roman*, Frankfurt am Main, Athenäum.
- Niermann, Heinz, 1988. *Untersuchung zur Suizidthematik im französischen Roman zwischen 1925 und 1945*, Münster, Lit-Verlag.
- Nietzsche, Friedrich, 2006 [1883-1885]. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, GF-Flammarion (trad. Geneviève Bianquis).
- Nitsch, Wolfram, 1992. *Sprache und Gewalt bei Claude Simon. Interpretationen zu seinem Romanwerk der sechziger Jahre*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- Noob, Joachim, 1998. *Der Schülerselbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- Nordon, Pierre, 1993. «Introduction», in: Woolf, Virginia, *Mrs Dalloway*, Paris, Le Livre de Poche, 13-16.
- Nores, Dominique (ed.), 1971. *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris, éditions Garnier frères.
- Nykrog, Per, 2000. «Veuf: croquis pour une lecture naïve», in: Sarkonak, Ralph (ed.), *Claude Simon 3. Lectures de «Histoire»*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, 21-41.
- Oates, Joyce Carol, 1980. «The Art of Suicide», in: Pabst Battin, Margaret / Mayo, David J. (ed.), *Suicide: the Philosophical Issues*, New York, St. Martin's Press, 161-168.
- Pabst Battin, Margaret / Mayo, David J. (ed.), 1980. *Suicide: the Philosophical Issues*, New York, St. Martin's Press.
- Pabst Battin, Margaret, 1980. «Suicide: a Fundamental Human Right?», in: Pabst Battin, Margaret / Mayo, David J. (ed.), *Suicide: the Philosophical Issues*, New York, St. Martin's Press, 267-285.
- Paquette, Étienne, 2005. *Se faire et se défaire. Essai sur le suicide et le langage*, Montréal, Les éditions Varia, coll. «Philosophie».
- Perec, Georges, 2003. *Entretiens et conférences*, vol. I (1965-1978), Nantes, Joseph K.
- Petel, Gilles, 1990. «Des mots et des larmes», *Revue Critique* 519-520, «Samuel Beckett», 725-737.
- Philippe, Gilles / Piat, Julien (ed.), 2009. *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard.
- Piat, Julien / Wahl, Philippe, 2013. *La Prose de Samuel Beckett. Configuration et progression discursives*, Presses universitaires de Lyon.
- Picard, Michel, 1995. *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, coll. «Écriture».
- Pichois, Claude / Rousseau, André-Michel, 1967. *La Littérature comparée*, Paris, Armand Colin.
- Pinthon, Monique / Kichenin, Guillaume / Cléder, Jean, 2005. *Marguerite Duras. Le Ravissement de Lol. V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, Atlande, coll. «Clefs concours – Lettres xx^e siècle».

- Pinthon, Monique, 1994. «Une poétique de l'osmose», in: Vircondelet, Alain (ed.), *Marguerite Duras. Colloque de Cerisy-la-Salle du 23 au 30 juillet 1993 «Duras: tenter l'infini»*, Paris, éditions Écriture, 98-116.
- Pirlot, Gérard / Cupa, Dominique, 2012. *André Green. Les grands concepts psychanalytiques*, Paris, PUF.
- Plaza, Monique, 1986. *Écriture et folie*, Paris, PUF, coll. «Perspectives critiques».
- Pommereau, Xavier, 2012. «L'adolescent suicidaire, un persécuteur qui s'ignore», in: Birraux, Annie / Lauru, Didier (ed.), *L'Énigme du suicide à l'adolescence*, Paris, Albin Michel, 220-229.
- Popp, Helmut (ed.), 1977. *Die Rolle des Lesers*, München, R. Oldenbourg Verlag.
- Poulet, Georges, 1952. *Études sur le temps humain II. La distance intérieure*, Paris, Plon.
- , 1966. «Maurice Blanchot, critique et romancier», *Critique* 229, 485-497.
- , 1971. *La Conscience critique*, Paris, Librairie José Corti.
- , 1975. «Lecture et interprétation du texte littéraire», in: Barbotin, Edmond (ed.), *Qu'est-ce qu'un texte? Éléments pour une herméneutique*, Paris, Librairie José Corti.
- Pugh, Anthony Cheal, 1982. «Histoire d'une lecture, lecture d'*Histoire* ou Comment lire un roman "circulaire" ?», *Association des Lecteurs de Claude Simon*. En ligne: <http://associationclaudesimon.org/ressources-critiques/articles/article/pugh-anthony-cheal-histoire-d-une> [consulté le 12/2/2021].
- Rabaté, Dominique, 1991. *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Librairie José Corti.
- Renner, Rolf Günter, 1988. *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*, Freiburg, Rombach Verlag.
- Ricardou, Jean / Van Rossum-Guyon, Françoise (ed.), 1972. *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui I. Problèmes généraux*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. «10/18».
- , 2011 [1972]. *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui II. Pratiques*, Paris, Hermann.
- Ricardou, Jean, 1967. *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, éditions du Seuil, coll. «Tel Quel».
- , 1971. *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, éditions du Seuil, coll. «Tel Quel».
- (ed.), 1986. *Lire Claude Simon. Colloque de Cerisy (1^{er}-8 juillet 1974)*, Paris, Les Impressions Nouvelles.
- Richard, Jean-Pierre, 1955. *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil.
- Richard, Lionel, 1988. «Kleist: un désir d'absolu», *Le Magazine littéraire* 256, «Les suicidés de la littérature», 21-23.
- Rioux-Watine, Marie-Albane, 2007. *La Voix et la frontière. Sur Claude Simon*, Paris, Honoré Champion éditeur.
- Robbe-Grillet, Alain, 1963. *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, NRF.
- Robert, Marthe, 1972. *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.
- Rochlitz, Rainer (ed.), 1990. *Théories esthétiques après Adorno*, Arles, Actes Sud (trad. Rainer Rochlitz / Christian Bouchindhomme).
- Roldan, Sébastien, 2013. *Poétique du suicide dans le roman naturaliste: natures et philosophies de la mort volontaire (1857-1898)* (thèse de doctorat, sous la direction de Véronique Cnockaert / Pierre-Jean Dufief, non publiée).
- Romi, 1964. *Suicides passionnés, historiques, bizarres, littéraires*, Paris, éditions Serg.
- Rouart, Jean-Marie, 1985. *Ils ont choisi la nuit*, Paris, Grasset.

- Rousset, Jean, 1981. « Histoire de Claude Simon. Le jeu des cartes postales », *Versants. Revue suisse des littératures romanes* 1, 121-133.
- Saint-Martin, Fernande, 1976. *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Sander, Emmanuel, 2000. *L'Analogie, du Naïf au Créatif. Analogie et Catégorisation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sciences cognitives ».
- Sarkonak, Ralph, 1981. « Dans l'entrelacs d'Histoire. Construction d'un réseau textuel chez Claude Simon », in: Fitch, Brian T. (ed.), *Écrivains de la modernité*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, 115-151.
- , 1986. *Claude Simon. Les carrefours du texte*, Toronto, éditions Paratexte.
- (ed.), 2000. *Claude Simon 3. Lectures de « Histoire »*, Paris/Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes ».
- Sarraute, Nathalie, 1956. *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, NRF.
- Sartre, Jean-Paul, 1943. *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard.
- , 1996 [1946]. *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard.
- , 2008 [1948]. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- , 1972. « Mallarmé, 1842-1898 », in: *Situations IX*, Paris, Gallimard.
- Schneider, Lars, 2016. *Die "page blanche" in der Literatur und bildenden Kunst der Moderne*, Paderborn, Wilhelm Fink.
- Schneider, Monique, 1985. « Au seuil de l'immolation », in: Bajomée, Danielle / Heyndels, Ralph, *Écrire dit-elle. Imaginaire de Marguerite Duras*, édition de l'université de Bruxelles, 125-137.
- Sebald, W. G., 1988. « Mit den Augen des Nachtvogels: Über Jean Améry », *Études germaniques* 43, 313-327.
- Secretan, Philibert, 1984. *L'Analogie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- Shneidman, N.N., 1984. *Dostoevsky and Suicide*, Oakville, Mosaic Press.
- Sibony, Daniel, 1987. « Repenser la déprime », *Le Magazine littéraire* 244, « Littérature et Mélancolie », 54-56.
- Simon, Alfred, 1983. *Beckett*, Paris, Belfond.
- Simon, Claude, 2011 [1972]. « La fiction mot à mot », in: Ricardou, Jean / Van Rossum-Guyon, Françoise (ed.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui II. Pratiques*, Paris, Hermann, 73-97.
- , 1986. *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit.
- , 2004-2005. « Novelli ou le problème du langage », *Les Temps modernes* 629, 77-92.
- , 2012. *Quatre conférences*, Paris, Minuit.
- Sipriot, Pierre (ed.), 1988. *Montherlant et le suicide*, Paris, éditions du Rocher.
- Smuda, Manfred, 1970. *Becketts Prosa als Metasprache*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Sorel, Pierre / Védrinne, Jacques / Weber, Didier, 2003. *Le Geste ultime. Essai sur l'énigme du suicide*, Presses universitaires de Lyon.
- Söring, Jürgen (ed.), 1990. *Die Kunst zu enden*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag.
- Starobinski, Jean, 1974. *Trois Fureurs: essais*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Le Chemin ».
- , 1987. « La journée dans Histoire », in: Starobinski, Jean / Raillard, Georges / Dällenbach, Lucien / Dragonetti, Roger (ed.), *Sur Claude Simon*, Paris, Minuit, 7-32.
- Stierle, Karlheinz / Warning, Rainer (ed.), 1996. *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München, Wilhelm Fink Verlag.

- Sykes, Stuart, 1979. *Les Romans de Claude Simon*, Paris, Minuit.
- Szittyá, Emil, 1985 [1925]. *Selbstmörder. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte aller Zeiten und Völker*, Wien/München, Löcker Verlag.
- Talpin, Jean-Marc, 1994. «La fonction psychique du lecteur dans la poétique durassienne», in: Vircondelet, Alain (ed.), *Marguerite Duras. Colloque de Cerisy-la-Salle du 23 au 30 juillet 1993 «Duras: tenter l'infini»*, Paris, éditions Écriture, 117-141.
- Thein, Karel, 1998. «La décision de l'analogie. Remarque sur Derrida, lecteur de Platon», *Revue internationale de philosophie* 52/205 (3), 377-396.
- Thévoz, Michel, 2003. *L'Esthétique du suicide*, Paris, Minuit.
- Thierry, François, 1997. *Claude Simon. Une expérience du temps*, Paris, éditions SEDES, coll. «Les livres et les hommes».
- Thisdale, Isabelle, 2012. ««Détruire, dit-elle.» Ruine et échec chez Marguerite Duras», in: Boucher, Marie-Hélène / Mihelakis, Eftihia / Delvaux, Martine (ed.), *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, Montréal, UQAM, coll. «Figura».
- Thouillot, Michel, 1997. «Guerres et écriture chez Claude Simon», *Poétique* 109, 65-81.
- Tnani, Najet, 2000. «L'intertexte comme lecture de l'autre et de soi», in: Burgelin, Claude / Gaulmyn, Pierre de (ed.), *Lire Duras. Écriture – Théâtre – Cinéma*, Presses universitaires de Lyon, coll. «Lire», 155-172.
- Tolstoï, Léon, 2012 [1910]. *Du Suicide*, Paris, L'Herne (trad. Bernard Kreise).
- Touidoire-Surlapierre, Frédérique, 2006. «Derrida, Blanchot, "Peut-être l'extase"», *Fabula-LhT* 1. En ligne : <http://www.fabula.org/lht/1/touidoire-surlapierre.html> [consulté le 12/2/2021].
- Treichel, Hans-Ulrich, 1995. *Auslöschungsverfahren. Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Tucker, David / Nixon, Mark / Van Hulle, Dirk (ed.), 2014. *Revisiting Molloy, Malone meurt/ Malone Dies and L'Innommable/The Unnamable*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, coll. «Samuel Beckett Today».
- Valenti, Jean. 2007. «Lecture, processus et situation cognitive», in: Gervais, Bertrand / Bouvet, Rachel (ed.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- Van Hulle, Dirk / Weller, Shane, 2014. *The Making of Samuel Beckett's L'Innommable/The Unnamable*, Brussel, University Press Antwerp.
- Van Hulle, Dirk. 2010. «En écrivant *Godot*. Beckett et la peine d'écrire», in: Brown, Llewellyn (ed.), *Samuel Beckett I. L'ascèse du sujet*, Caen, Lettres Modernes Minard, 71-86.
- , 2012-2013. «La genèse de *L'Innommable*: essai de critique génétique postcognitiviste», *Littérature* 167, 65-77. En ligne : www.cairn.info/revue-litterature-2012-3-page-65.htm [consulté le 12/2/2021].
- Vaudrey-Luigi, Sandrine, 2013. *La Langue romanesque de Marguerite Duras, «Une liberté souvenir»*, Paris, Classiques Garnier.
- Ventresque, Renée, 2001. «*Le Jardin des plantes*: l'ultime avatar d'une scène capitale», *CRIN: Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et de littérature* 39, 87-97.
- Vialas, Philippe, 1990. «Figures de l'errance», *Critique* 519-520, «Samuel Beckett», 719-724.
- Viart, Dominique, 1997. *Une Mémoire inquiète: La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, coll. «Écrivains».
- Viart, Dominique / Vercier, Bruno, 2005. *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

- Vircondelet, Alain, 2013 [1991]. *Marguerite Duras. La traversée d'un siècle. Biographie*, Paris, Plon.
- , (ed.) 1994. *Marguerite Duras. Colloque de Cerisy-la-Salle du 23 au 30 juillet 1993 « Duras: tenter l'infini »*, Paris, éditions Écriture.
- Vogel, Christina, 1999. «Le travail de l'écriture et de la mémoire dans les romans *Histoire* et *L'Acacia* de Claude Simon», *Versants, revue suisse des littératures romanes* 36, 37-52.
- Wagner, Frank, 2010. «Ni début, ni fin? Le cas du "Nouveau Roman"», in: Del Lungo, Andrea (ed.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, éditions Classiques Garnier.
- Werth, J.L., 1994. «Psychotherapists' attitudes toward suicide», *Psychotherapy* 31/3, 440-448.
- Willemsen, Roger, 1996. *Der Selbstmord, in Berichten, Briefen, Manifesten, Dokumenten und literarischen Texten*, Köln, Kiepenheuer & Witsch.
- Wode, Kai, 2007. «*Sich selbst das Leben nehmen*». *Versuch einer Typologie des Suizidanten anhand deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*, Hannover-Laatzten, Wehrhahn Verlag.
- Yapaudjian-Labat, Cécile, 2011. «La Mélancolie des restes – *Histoire* de Claude Simon», *Association des Lecteurs de Claude Simon*. En ligne: <http://associationclaudesimon.org/ressources-critiques/articles/article/yapaudjian-labat-cecile-la> [consulté le 12/2/2021] (sans pagination).
- , 2013. «Mélancolie», in: Bertrand, Michel (ed.), *Le Dictionnaire Claude Simon I et II*, Paris, Honoré Champion éditeur, 677-680.
- Zeltner-Neukomm, Gerda, 1965. *Die eigenmächtige Sprache. Zur Poetik des Nouveau Roman*, Olten/Freiburg, Walter-Verlag.
- Zemmour, David, 2013. «Notice sur *Histoire*», in: Simon, Claude, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».
- Zimmermann, Michael, 2002. *Suicide in the German Novel, 1945-89*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag.

Travaux de Littératures Romanes (TRALITRO)

Études et textes romans du Moyen Âge

Craig Baker / Marcello Barbato / Mattia Cavagna / Yan Greub (éds.), *L'Ombre de Joseph Bédier. Théorie et pratique éditoriales au XX^e siècle*, 2018.

Cecilia Cantalupi, *Il trovatore Guilhem Figueira. Studio ed edizione critica*, 2020.

Cristina Dusio, *La Bataille Loquifer: edizione critica*, 2021.

Piero Andrea Martina, *Il romanzo francese in versi e la sua produzione manoscritta*, 2020.

Cesare Mascitelli, *La Geste Francor nel cod. marc. VI3. Stile, tradizione, lingua*, 2020.

Nicolò Premi, *Il trovatore Pons de la Guardia*, 2020.

Marco Robecchi, *Riccold de Monte di Croce, 'Liber peregrinationis', traduit par Jean le Long d'Ypres*, 2020.

Fabio Zinelli / Sylvie Lefèvre (éds.), *En français hors de France. Textes, livres, collections du Moyen Âge*, 2020.

À l'aube de la modernité

Hélène Miesse, *Un laboratorio di carte. Il linguaggio della politica nel 'carteggio' di Francesco Guicciardini*, 2017.

Francesco Rustici, *La lingua della storiografia italiana delle origini. Dinamiche enunciative e testualità in alcune cronache volgari del Trecento toscano*, 2020.

Poétique et littérature moderne

Rodrigue Marcel Ateufack Dongmo, *Névrose et création littéraire dans les nouvelles écritures afro-parisiennes: une lecture postcoloniale et psychanalytique de dix romans de la migritude*, 2022.

Claudia Jacobi, *Mythopoétiques dantesques – une étude intermédiaire sur la France, l'Espagne et l'Italie (1766-1897)*, 2021.

Clara Schwarze, *Où est donc passé le suicide? Essai sur le Nouveau Roman (Duras, Simon, Beckett)*, 2022.

Arts et spectacle

Olivier Goetz, *Le Geste Belle Époque*, 2018.

Travaux de Linguistique Romane (TRALIRO) / Bibliothèque de Linguistique Romane (BiLiRo)

Claude Buridant, *Grammaire du français médiéval (XI^e – XIV^e siècles)*, 2019.

Hélène Carles, *Le Trésor galloroman des origines (TGO). Les trajectoires étymologiques et géolinguistiques du lexique galloroman en contexte latin (ca 800 - 1120)*, 2017.

Jean-Pierre Chambon, *Méthodes de recherche en linguistique et en philologie romanes*. Textes choisis et présentés par Éva Buchi, Hélène Carles, Yan Greub, Pierre Rézeau et André Thibault, 2016.

Martin Glessgen / David Trotter (éds.), *La régionalité lexicale du français au Moyen Âge*. Volume thématique issu du colloque de Zurich (7-8 sept. 2015), 2016.

Stefania Maffei Boillat, *Le Mariale lyonnais (Paris, BNF, fr. 818). Édition, traduction et étude linguistique*, 2015.

Stefania Maffei Boillat / Alain Corbellari (éds.), *L'aventure du sens*. Mélanges de philologie provençale en l'honneur de François Zufferey, 2016.

Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, 2015.

Antonio Montinaro, *Cola de Jennaro, Della natura del cavallo e sua nascita (Tunisi, 1479). Edizione di un volgarizzamento dal Liber marescalcie di Giordano Ruffo*, 2016.

Pierre Rézeau, *Les mots des Poilus dans leurs correspondances et leurs carnets*, 2018.

Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch – Guide d'utilisation*, ouvrage rédigé par Hélène Carles, Marguerite Dallas, Martin Glessgen et André Thibault, 2019.