Document généré le 12 oct. 2024 06:28

Contre-jour
Cahiers littéraires

Le détail absolu ou Quand le roman donne sa langue au chat

Philippe Forest

Numéro 18, printemps 2009

Dans les fleurs du tapis. Fictions au détail

URI : https://id.erudit.org/iderudit/2577ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)
1920-8812 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Forest, P. (2009). Le détail absolu ou Quand le roman donne sa langue au chat. *Contre-jour*, (18), 99–106.

Tous droits réservés © Cahiers littéraires Contre-jour, 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le détail absolu
ou Quand le roman donne sa langue au chat

Philippe Forest

1.

De *La vie de Rancé* telle que l'écrivit Chateaubriand — et que je crois pourtant avoir lue —, je ne me rappelle plus qu'une chose dont je sais avec certitude qu'elle ne me vient pas du texte lui-même mais du souvenir que je m'en suis fait et que je dois à la préface que Roland Barthes lui a consacrée autrefois. Il y est question du « chat jaune » que possédait l'abbé Séguin et dont Barthes dit étrangement que, peut-être, il est toute la littérature, ne signifiant rien de plus que lui-même, se refusant ainsi à prendre place dans l'au-delà factice des symboles pour s'installer au contraire dans « une sorte d'en-deçà du sens » où la parole s'accomplit selon la loi vide d'une évidente tautologie : j'appelle un chat un chat, écrit le romancier, et s'il est jaune, je le dis.

À un tel détail, je peux bien entendu donner la valeur que je veux, faisant de lui l'illustration exemplaire de n'importe quelle interprétation systématique. Mais, en même temps, le propre du détail consiste à dérouter toute théorie, à la laisser buter sur ce quelque chose qui lui échappe, lui résiste et prend du coup la forme entêtée et absurde d'une

manifestation sans contenu : « En littérature, tout est ainsi donné à comprendre, et pourtant, comme dans notre vie même, il n'y a pour finir rien à comprendre. »

Qu'il exprime n'importe laquelle des entités majuscules auxquelles on souhaiterait parfois que se rapporte la Vérité, un chat reste un chat. C'est ainsi. Surtout, sans doute, s'il est jaune. Jaune et non pas blanc ou bien noir, par exemple, ce qui le rendrait plus aisément assimilable au sein d'un symbolisme un peu conventionnel susceptible de le récupérer au titre de présage, faste ou néfaste. Peut-être le jaune est-il d'ailleurs la couleur même de l'insignifiance, celle dont le sens est de ne pas en avoir. Proust le laissait entendre en faisant s'abîmer l'un de ses personnages devant lui (« le petit pan de mur jaune »). J'ai dû penser quelque chose de comparable lorsque j'ai voulu que mon troisième roman, *Sarinagara*, sorte d'un paysage rêvé tout baigné dans la lumière de cette couleur-là.

2.

On n'échappe pas au sens, pourtant.

Si ce chat est allégorique de quelque chose (et c'est le cas, bien sûr, aussi), alors il l'est de lui-même — autant que le fameux « ptyx » mallarméen et certainement davantage puisque, notation anodine, il ne prend pas même la peine précieuse de se signaler au lecteur par sa rareté de vocable inexistant. Il signifie l'insignifiance même. Rien n'obligeait Chateaubriand à évoquer le chat de l'abbé Séguin — qui ne joue aucun rôle dans l'histoire de Rancé ni dans la sienne, pour lequel aucune place n'est prévue dans la grandiose économie de la Rédemption à laquelle devrait être intéressé le récit apologétique que l'écrivain compose à la fin de sa vie. Et rien n'obligeait non plus Chateaubriand à en préciser la couleur — tout particulièrement puisque cette couleur n'a aucune valeur au regard du propos qu'il tient.

Une telle précision ne se justifie qu'en raison même de son injustifiable gratuité. Elle manifeste que le propre de la littérature se situe

du côté de cette capacité singulière qui lui appartient et qui fait d'elle le réceptacle de « cela » qui n'a sa place dans aucun autre discours que celui qu'elle tient. Tel est « l'effet de réel » dont Barthes, à la même époque, traite également, celui que produit « le détail absolu » (l'expression est de Barthes encore) dont l'inutilité même fait la nécessité scandaleuse et inquiète. Le chat — jaune — de Chateaubriand, ou bien le baromètre posé sur un piano dont parle Flaubert, ou bien la porte par laquelle passe le peintre venu faire le portrait de Charlotte Corday chez Michelet, témoignent de ce même « luxe » (de détails) par lequel le roman prend en lui tout le lot des notations inutiles qui expriment sa générosité propre, prompte à recueillir en elle tout le pur rebut du temps.

Et on se prend parfois à rêver d'un roman qui, renonçant à la lourde machinerie de l'intrigue, saurait se résumer à la stricte collection de tels détails, irréductibles à une autre signification que celle que compose la théorie éparpillée des choses où se dit la vérité splendide et vide de la vie. Une vision du monde, une morale, une idéologie ? À quoi bon ? Puisque : un chat, une porte, un baromètre suffisent et qu'ils détiennent le seul secret du réel. D'ailleurs, pourquoi rêver ? Un tel roman existe.

3.

Il existe à chaque fois que le roman vrai renonce au récit, qu'il le relègue au second rang pour laisser se détacher de lui les morceaux magnifiques où se manifeste l'énigme même du réel. Mais il existe aussi quand au sein de ce récit — lorsque celui-ci persiste — se signale le scintillement pour rien d'un élément qui s'émancipe de la nécessité de signifier avec tous les autres, se tenant alors à l'écart de la série où pourtant il prend place afin d'y marquer le lieu d'une révélation vide et vaine.

Chez Chateaubriand, Michelet, Flaubert. Mais chez qui vous voudrez aussi bien. Ainsi chez Tolstoï, par exemple : le mouvement passant des nuages au-dessus du champ de bataille d'Austerlitz (« la marche lente de ces nuages dans le ciel profond, infini ! ») lorsque les contemple le prince André, le vieux chêne devant lequel il passe et que le printemps a transformé soudain en une « pyramide de verdure luxuriante », la jambe

amputée d'Anatole Kouraguine avec la botte qui y tient encore sont bien sûr des symboles aussi (de la vanité, de la cruauté de la vie, de sa capacité de recommencement, du vertige de la vérité), mais ils ne le sont qu'accessoirement puisqu'ils existent d'abord à la façon de manifestations suffisantes par lesquelles c'est le miracle même du monde qui se signale et s'éparpille comme la petite monnaie jaune (de cuivre et puis d'or) dispersée par le texte sur la table triviale de la vie et luisant cependant à sa surface comme un trésor.

4.

Lorsqu'il prend valeur de « détail absolu », l'élément s'émancipe de l'ensemble auquel il appartient et la relation de hiérarchie qui existait entre la partie et le tout se trouve renversée. Personne ne l'a aussi bien démontré — donnant à cette thèse toute son évidence paradoxale — que Jean-Luc Godard commentant Hitchcock dans ses *Histoire(s) du cinéma*. L'intrigue s'efface dans le souvenir disséminé des images qu'elle assemble :

> *On a oublié / à propos de quoi / Montgomery Clift garde / un silence éternel / et pourquoi Janet Leigh / s'arrête au Bates Motel / et pourquoi Teresa Wright / est encore amoureuse / d'oncle Charlie / on a oublié / de quoi Henry Fonda / n'est pas / entièrement coupable / et pourquoi exactement / le gouvernement américain / engage Ingrid Bergman / mais / on se souvient / d'un sac à main / mais / on se souvient d'un autocar / dans le désert / mais, on se souvient / d'un verre de lait / des ailes d'un moulin / d'une brosse à cheveux / mais / on se souvient / d'une rangée de bouteilles / d'une paire de lunettes / d'une partition de musique / d'un trousseau de clés.*

Lorsqu'il s'isole ainsi au sein du récit auquel pourtant il ne cesse d'appartenir et à l'intérieur duquel il ne renonce pas tout à fait à signifier aussi, le détail (le verre de lait, la brosse à cheveux, le trousseau de clés...) se constitue en objet pur de contemplation, délivré de tous les liens qui l'unissaient au monde de l'utile, comme il l'est — c'est Hegel qui le dit — dans la peinture où une pomme, une fleur, une asperge, disposés dans le lointain de la toile, trouvent désormais leur but en eux-mêmes.

5.

Que l'on puisse construire une théorie systématique du détail est assez étrange si le propre du détail consiste bien à suspendre, au point où il s'insère, toute possibilité totalisante d'interprétation. Pourtant, une telle théorie existe bien. Et il n'est pas étonnant que ce soit du côté de la peinture qu'elle ait trouvé sa meilleure formulation. Ainsi chez Daniel Arasse distinguant le « détail iconique » (celui qui, dans le tableau, fait image) du « détail pictural » (celui qui, à l'inverse, « ne donne rien d'autre à voir que la matière posée sur la toile », sa couleur, sa clarté, son épaisseur) si bien que, parce qu'il se trouve ainsi dédoublé selon le regard qu'il appelle, le détail relève de l'économie de la représentation (il montre quelque chose) tout en s'y soustrayant (puisque ce « quelque chose » qu'il montre ne renvoie qu'au geste qui l'a rendu visible).

Ainsi, l'objet (le sac à main, la paire de lunettes, la partition musicale) — tel que l'isole le gros plan chez Hitchcock — puisque celui-ci désigne un élément chargé de sens dans le récit cinématographique, mais qu'il manifeste également l'essence même de l'art mobilisant les formes du monde afin d'en faire les signes solitaires d'elles-mêmes.

6.

De même dans le roman ou le poème. Le « détail absolu » y a valeur d'« illumination » ou bien d'« épiphanie ». Il n'est pas excessif de considérer qu'il est l'objet essentiel de la littérature, faisant sécession au sein même du langage pour y inscrire l'entaille stricte d'une insignifiance censée recevoir en elle le singulier secret du temps. Une horloge qui ne sonne pas, une cathédrale qui descend, un lac qui monte, c'est bien là, pour Rimbaud, tout l'« il y a » de la vie dont aucune philosophie n'aura raison. Cette leçon, qui lui vient de la poésie, le roman la vérifie : la baie d'aubépines, les clochers aux pointes zigzaguant sur l'horizon dont parle Proust, l'horloge du bureau de Lest qu'évoque Joyce, l'arrosoir, le chien, la herse dont Hoffmannsthal dit qu'ils constituent le réceptacle de ses

révélations répètent la démonstration déjà silencieusement contenue dans le « jaune » du chat que Chateaubriand décrit.

Le détail est l'insignifiance même. Il se détache du corps du monde. Il en tombe à terre et le sol le recueille à la manière d'un débris. Mais une valeur l'investit aussitôt. Alors il perd le statut qui était le sien : le rien qu'il exprime devient la manifestation de l'impossible réel où se réfléchit la part de désir et de deuil de toute expérience authentique. Tout le rebut du monde, avec sa minuscule monnaie de désastres, le roman le reçoit : cheveux chus à terre, rognures d'ongles, lambeaux de vêtements témoignant de l'inexorable travail du temps. Ce sont les « sordidissimes » auxquels Pascal Quignard a consacré l'un des volumes de son *Dernier Royaume* : « Ce qu'on appelait les "sordes" à Rome, c'étaient tout d'abord les choses sales, puis les êtres sales, c'est-à-dire les pauvres, enfin les habits sales, c'est-à-dire le deuil (au cours duquel il ne convenait pas d'ôter ses vêtements mais de les déchirer dans la douleur). »

Cette récolte de rien, le roman la disperse dans le vent afin qu'elle retombe sur le blanc de la page et que l'œil puisse ainsi questionner le dessin que forme l'étoilement de déchets que cette page reçoit et découvrir dans un tel arrangement aléatoire la constellation nécessaire d'un mythe inflexible et pourtant imprévu. C'est pourquoi, dans le roman, où se déploie la logique d'une causalité magique et lucide, déclare Borges, « les détails prophétisent ».

7.

Dans l'un de ses derniers livres, *Le ruban au cou d'Olympia*, considérant la célèbre toile de Manet et évoquant le détail minuscule auquel il emprunte le titre de son essai, Michel Leiris formule, pour finir, le vœu que « dans n'importe quelle création émanant d'un artiste ou d'un écrivain il entre au moins un pareil détail qui, situant et actualisant, confère au tout une existence irrécusable en l'amenant pour ainsi dire à cristalliser en la réalité qu'il n'aurait pas si cette parcelle solide n'agissait comme amorce ».

Le roman recueille tous les chats errants du monde — avec une prédilection pour ceux que leur pauvre couleur désigne comme particulièrement indignes de toute affection. Il y a un chat, d'ailleurs, qui figure dans le tableau de Manet. Il n'est pas jaune mais noir. Et cela ne change rien. À son propos, Leiris écrit : « Ce qui compte, c'est que ce génie familier ou suppôt infernal soit là, ayant-droit qui n'a besoin ni d'avoir été convié ni de justifier sa présence, et que sa queue (autre ruban couleur d'encre) se dresse et ondule comme pour exprimer l'expectative par une ébauche de point d'interrogation. »

Du chat de Manet (à la queue dressée en forme de point d'interrogation), comme de celui de Chateaubriand (dont la couleur brille sans raison dans le gris du récit) ou de celui du Cheshire chez Lewis Carroll (qui appartient si visiblement à la même espèce et dont le sourire ironique finit par luire énigmatiquement au milieu de son visage absent), personne ne peut dire ce qu'il signifie. Il est là pour rien. Détail « absolu » auquel le roman se rend, qui, avec lui, et sans espoir de réponse, donne sa langue au chat.

Richard-Max Tremblay, *Portrait de S. (étude #2)*, 1986, acrylique sur papier , 37 x 51 cm