À l'ombre des récits possibles

Radu I. PETRESCU

Si éloignées qu'elles soient l'une de l'autre, *la marquise qui sortit à cinq heures* et *la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie* sont des images qui, d'un certain point de vue, se ressemblent. Elles aiguisent la curiosité et ne cessent de hanter le lecteur contrarié. Elles mettent en marche les mécanismes de l'imagination. Et ceci parce que toutes les deux sont comme les fragments d'un tout qui manque, comme les pièces uniques d'un puzzle impossible à retrouver. Et ce tout, ce puzzle vers lequel elles semblent toujours faire signe, c'est leur histoire, celle de chacune d'entre elles.

La banalité de la phrase mise par Breton au compte de Valéry semble d'abord à ne pas poser de problèmes. Du moins, par exemple, pour un écrivain comme Nathalie Sarraute, qui peut affirmer sans l'ombre d'un doute : « …écrire des romans, c'est justement refuser d'écrire „La marquise sortit à cinq heures". C'est une phrase qui appartient au langage le plus banal, le plus plat, a celui qui se contente d'être un instrument d'information. La prose du roman, c'est autre chose. À elle aussi s'applique la distinction que fait Mallarmé pour la poésie, entre langage brut et langage essentiel. Le langage du roman est, doit s'efforcer d'être un langage essentiel » (Sarraute 1987 : 137). « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu » semble être, pour Nathalie Sarraute, la loi qui doit régir le travail de l'écrivain. Remarquons pourtant que l'on applique une loi du langage poétique, strictement, « mallarméennement » poétique, au domaine de la prose. Autant dire, Nathalie Sarraute déclare aimer uniquement la prose poétique. Sinon, comment faire la distinction entre la phrase déjà citée lorsque celle-ci est énoncée *en réalité* par, disons, un détective ou un policier qui informe son chef de tous les déplacements que cette noble personne fait – elle est surveillée, puisque suspecte – et… la même phrase dite toujours par un détective ou un policier, mais *dans un roman* d'espionnage ou dans un « polar » ?

Et que dire alors si on « traduisait » la fameuse phrase utilisant l'argot ou bien *le style* d'un San-Antonio, comme d'ailleurs certains plaisantins n'ont pas raté l'occasion de le faire : « Cette gonzesse/connasse s'est cassée à cinq plombes pétantes ». Ou, par contre, que penser du fameux incipit camusien « Aujourd'hui, maman est morte » ? Il paraît donc que la prose peut avoir de diverses intensités expressives – d'une prose « blanche » où se manifeste ce fameux « degré zéro de l'écriture » jusqu'à une prose intensément poétique – et c'est à ce dernier type que semble plutôt s'attacher Nathalie Sarraute. En affirmant que les sensations doivent trouver de nouvelles, d'inattendues formes à s'exprimer, Sarraute exprime une vérité indéniable : un écrivain ne dépassant jamais ce « langage banal et usé », lui, « Il écrirait, pourquoi pas ? „La marquise sortit à cinq heures". Car à vision plate, langage plat » (Sarraute 1987 : 137). Pourtant, si cela est vrai, en ce qui concerne la prose, il s'agit plutôt d'une vérité partielle. Il n'y a pas que la prose d'un Proust ou d'un Supervielle, par exemple ; il

„Philologica Jassyensia", An III, Nr. 1, 2007, p. 229-234

BDD-A825 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:20 UTC)

existe aussi la prose des romans policiers ou de science-fiction : raconter c'est aussi construire une intrigue, des personnages, du suspens.

Il n'est pas moins vrai que le *contenu* de la fameuse phrase de Valéry joue un rôle essentiel quant à son caractère banal : si, au lieu de dire « La marquise sortit à cinq heures », on dit, par exemple, « Les trilobites sont morts à cinq heures », ou bien « Les éléphants se sont envolés à cinq heures », la banalité s'estompe ou même disparaît. C'est en ce sens qu'une Danielle Martinigol, auteur de SF, pouvait à juste titre affirmer quelque part : « „La Marquise sortit à cinq heures" n'a pas pour moi la même saveur que „J'avais atteint l'âge de mille kilomètres". La seconde phrase me fait rêver. Pas la première ».

Si la phrase incriminée par Valéry est en effet – mais uniquement d'un certain point de vue – banale, si elle illustre aussi l'incontournable part d'arbitraire de tout récit, cette marquise, elle, n'est plus tellement banale : car, considérée non pas en tant que figure actorielle, mais comme la figure en laquelle se concrétise ce vif élan narratif brusquement coupé, l'élancement vite stoppé de cette brève phrase qui, suspendue en mouvement, la contient à son tour et de laquelle elle semble essayer à l'infini de sortir, elle emprunte alors les nuances quasi mystérieuses du silence qui suit. S'échapper de cette cage verbale où l'horloge s'est arrêtée pour l'éternité à cinq heures, fuir de cette – d'ailleurs si glorieuse – prison où elle a été jadis quittée et s'en aller vraiment vers d'autres phrases, s'élancer enfin vers ce qui se trouve après, vers ce futur qui est le sien et libre dans son indécision définitoire (encore que tout puisse être déjà décidé, tout déjà accompli), ou bien revenir, parfois, vers ce qui s'est passé avant, bref, retrouver les espaces ou se déploie sa propre histoire, telle semble être l'épreuve à laquelle la répudiée marquise de Valéry s'efforce toujours de faire face. Captive en son perpétuel mouvement inchoatif et soumise à l'étreinte de l'énoncé (qui, du coup, la « pose » pourtant, la crée, lui imprime aussi son énergie), sans nom ni visage, elle semble exiger, en raison de son caractère indéterminé, le droit à son histoire – et à son récit – possible. Preuve en est que, pour résoudre cette tension, un Claude Mauriac, par exemple, s'est trouvé comme obligé d'écrire pour elle un roman, qui s'intitule justement *La marquise sortit à cinq heures* (1961) et qui a comme *incipit* toujours cette fameuse phrase de Valéry ; et qu'un Julien Gracq, dans son recueil de narrations *La Presqu'île* (1970) s'en est lui aussi inspiré en commençant le premier de son récit, *La Route*, par ces mots allusifs : « A l'ombre de la marquise d'une gare… ». Et qu'à peu près dix années plus tard, le même Gracq pouvait écrire, toujours hanté par la marquise de Valéry, ces quelques réflexions mémorables visant la défense du genre romanesque :

« Et pourquoi pas, en définitive, „La marquise sortit a cinq heures" ? En fait, deux lignes d'opération distinctes viennent converger dans l'offensive contre le roman et assurent son efficacité. L'une menée contre „le style d'information pure et simple" qui est censé y avoir cours. L'autre contre l'arbitraire de la fiction ». Mais, souligne à juste titre l'auteur cité, « La manœuvre d'intimidation, toute traditionnelle, consiste ici d'abord à tenter de faire prendre la partie pour le tout, l'intime partie pour le tout. Car, dès la seconde phrase, l'arbitraire de *la marquise* cède du terrain au souci de coordination et de cohérence du roman – une vie de relations, à l'intérieur du récit, commence à s'éveiller et à se substituer à l'assertion péremptoire que la première phrase a abattue comme un poing sur la table. En fait, s'il s'agit d'un romancier véritable,

BDD-A825 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:20 UTC)

l'arbitraire, dans le roman […], ne dépasse jamais vraiment la première phrase […] : il n'y a pas de cas plus exemplaire que la célèbre marquise de citation abusive par suppression du contexte » (Gracq 1982 : 115-116).

Quant au problème du « style d'information pure et simple », il y a eu pourtant des critiques qui se sont évertués à démontrer que, justement, du point de vue narratif, cette phrase, brève et précise, est bien parfaite, qu'elle aurait même plu à Stendhal. Tel un Albert Chesneau : « A première vue, la condamnation de Breton surprend, car un lecteur non prévenu ne trouve rien à reprocher à la phrase de *La marquise*…, qui n'est pas loin de présenter au contraire tous les caractères de la perfection. Elle ne comprend pas un mot de trop (remarquons notamment l'absence d'adverbes et d'adjectifs qui, bien souvent, affaiblissent la phrase). Elle transmet sans distorsion un message impeccable, net et precis. C'est le type même de la phrase qu'admirait Stendhal, brève, nette, tombant comme un couperet. On en trouve d'analogues dans le Code Civil édicté par Napoléon : „Tout condamné à mort aura la tête tranchée" » (Chesneau 1969 : 1644).

Si un tel constat sur le caractère narrativement parfait de cette phrase semble, d'une manière générale, vrai, c'est parce qu'en littérature tout peut devenir style, y compris l'absence du style. D'autre part, les auteurs ont toujours su – et bien avant qu'un Genette (1969) ne le dise – que, de leur point de vue, la vraie motivation d'un texte narratif est, par rapport à la perspective du lecteur, celle inverse : le héros accomplit tel acte ou geste parce que, justement, ce qui va suivre l'exige, et, à la rigueur, la fin de son histoire – encore qu'il existe des cas où l'auteur lui-même, en adoptant le procédé du *work in progress*, ne sache encore, pendant qu'il l'écrit, comment finira cette histoire – mais en ce cas-ci intervient, et d'une manière apparemment autonome, justement le processus dont parlait Gracq, à savoir celui qui assure la coordination et la cohérence du texte narratif. Or ce mécanisme s'oppose justement au caractère arbitraire du récit, ou, selon le mot de Genette, à cette « liberté qu'a le récit d'adopter à chaque pas telle ou telle orientation » (Genette 1969 : 92-93).

Mais, pour illustrer une fois de plus la frustration que l'on peut ressentir devant cette phrase qui annonce une histoire et ne la dit jamais, citons, parmi les nombreuses variations qu'on en a faites – souvent sur le mode ironique ou comique – une qui semble esquisser d'un trait l'histoire manquante ou, plutôt, expliquer le manque de toute histoire : « La marquise sortit à cinq heures et personne ne la revit depuis ».

Par rapport à la phrase de Valéry, qui, elle, est décontextualisée, l'énoncé non moins fameux de Lautréamont est « décontextualisant », car il joue sur l'incongru ; mais ce n'est pas tant parce qu'il se rapporte – si tel est le mot ici – à la figure du jeune héros dont il fait ainsi le « portrait », ou bien parce que, de par le choc sémantique même qu'il crée, mémorable en sa modernité, il fut extrait de l'ensemble textuel duquel il faisait partie – et donc décontextualisé; si ce bout de phrase « décontextualise », s'il contrarie et « dépayse », c'est bien par lui-même avant tout, par ce qu'il apporte avec soi et qui lui confère d'emblée sa vertu d'être une image indépendante, se suffisant à soi-même. Car son énigme est, on le sait fort bien : comment ont-ils pu se « rencontrer » ces objets-là en un tel décor ? Cette incongruité, réellement possible d'ailleurs, même si peu probable, paralyse l'intelligence, la jette dans une stupeur presque aporétique. Car elle se voit devant une sorte de miracle profane dont le sens, placé sous le signe de l'imminence, tarde pourtant indéfiniment à venir – et c'est justement ce retard du sens

BDD-A825 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:20 UTC)

qui est intolérable pour la raison: c'etait comme si, par cette image, on nous faisait la subtile démonstration qu'il existe au monde des choses – tel l'ensemble de ces trois objets – dépourvues de tout sens possible. Image scandaleuse pour l'intelligence, inquiétante par l'affirmation implicite qu'il y aura toujours, et même bien près de nous, et dans des formes familières – de beaucoup plus familières et concrètes que, disons, l'être et le non-être – quelque chose qui nous échappera toujours : l'incompréhensible, manifesté en ce que nous pouvons prendre comme de la pure incohérence. La célèbre image du comte de Lautréamont trouve son pendant vivant dans celle de l'ornithorynque – dont Umberto Eco avait tracé l'histoire sémiotique, celle des palpitantes péripéties de son difficile « déchiffrement » (Eco 1997).

De l'image ducassiènne, on le sait, ce qui en résulte, ce sont, en gerbes, les étincelles produites par le choc des sens, des contextes, bref, la spectaculaire, mystérieuse ou bien risible féerie de ce quasi-non-sens.

Mais comment vraiment rassembler ces trois éléments épars, comment apaiser la tension qui s'en dégage ou bien interrompre ce court-circuit du sens, comment motiver leur rencontre – fortuite ! – sinon par une histoire, et donc par un récit ?

Essayons, en guise d'exemple, cette variante : on se trouve dans la clinique d'un fameux docteur, biologiste ; le parapluie, c'est le sien ; en arrivant le matin en toute hâte, il l'avait laissé là, sur la table de dissection, car il s'empressait de recevoir dans son bureau sa cousine. La machine à coudre – objet de luxe à cette époque – appartient, elle, justement à cette cousine ; femme bien riche, elle vient de se l'acheter, plutôt par caprice, mais, parce qu'elle doit sous peu partir en croisière vers les deux Amériques, a décidé d'en faire cadeau à son cousin : or, celui-ci (qui, comme on peut bien s'en douter, ne se préoccupe que trop peu de la couture, fût-elle haute) a l'intention de la remettre à sa bonne et loyale servante, Félicité (femme d'un attendrissant cœur simple), pour laquelle, d'ailleurs, il ressent un inavouable penchant ; et, hélas, inavoué restera d'ailleurs ce penchant du docteur pour sa servante, car seulement deux jours après, la pauvre va expirer à cause d'une galopante infection, vite généralisée, produite suite à sa façon maladroite de se servir de la machine à coudre – ses doigts, bien gros et courts, un peu poilus, ne pouvant éviter une piqûre – une petite blessure, mais fatale – lors du maniement de cette machine. Cette mort sera un vrai choc pour notre biologiste, étant donnée sa fascination pour Félicité, fascination d'autant plus irraisonnée que cette femme était, de son vivant, d'un charme plutôt bizarre : ses mains et ses pieds ressemblaient à des pattes d'ours, et, partant, sa démarche aussi était celle d'un ours ; ses yeux étaient un peu bridés, ayant quelque chose de félin ; sa bouche faisait semblant parfois – lorsqu'elle bâillait – d'être la gueule d'un loup… Comment s'appelle-t-il, ce docteur ? Mais, bien entendu, le docteur Moreau. Peu de temps après la tragique disparition de sa bien-aimée servante, il s'acheta une île au Pacifique pour ne s'y consacrer qu'à ses recherches…

Invoquer de la sorte « L'Ile du docteur Moreau » de H. G. Welles ne semble aucunement deplacé dans le cas de Lautréamont : le premier à l'avoir fait fut, que je sache, Gaston Bachelard, dans son essais sur l'auteur des *Chants de Maldoror* (Bachelard 1970 : 120, *passim*). Et cette fameuse image ducassiènne, elle-même, à y regarder de plus près, suggère la vivisection, par l'influence du contexte « table de dissection » sur les deux autres objets, dont on renforce ainsi les possibles qualités d'ustensiles de dissection, voire de torture (la pointe du parapluie) et de réassemblage (

BDD-A825 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:20 UTC)

toujours douloureux, bizarre et ironique à la fois – la machine à coudre). S'adonner à des vivisections pour créer d'éléments hétéroclites de nouveaux êtres, mi-humains, mi-animaux, c'est justement le type d'opération auquel se consacre le Dr. Moreau de Welles. Mais, chez Lautréamont, ce dépassement des limites, cette *hybris*, est, sous ses des apparences plutôt familières, l'image même des trois objets. Figure, au fond, si ducassiènne, et qui introduit subrepticement à l'imagerie de la cruauté.

Cette incongruité savante, est-elle due uniquement aux jeux des similitudes et des analogies qui se mettent en fonction dès les objets épars rassemblés ? Que cela se passe toujours ainsi, du moins dans une approche poétique, Lautréamont le savait fort bien ; quelque part, au *Chant cinquième*, il écrit : « C'est, généralement parlant, une chose singulière que la tendance attractive qui nous porte à rechercher (pour ensuite exprimer) les ressemblances et les différences que recèlent, dans leurs naturelles propriétés, les objets les plus opposés entre eux, et quelquefois les moins aptes, en apparence, à se prêter à ce genre de combinaisons sympathiquement curieuses, et qui, ma parole d'honneur, donnent gracieusement au style de l'écrivain, qui se paie cette personnelle satisfaction, l'impassible et inoubliable aspect d'un hibou sérieux jusqu'à l'éternité ». Mais, d'une part, pour avoir utilisé cette bien vieille épistémè (cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses*), épistémè pourtant encore valable en ce qui concerne la poétique des images, et comme, d'autre part, « le style c'est l'homme même », il me semble une question d'honneur, et urgente, que l'on puisse trouver, pour les jours qui viennent, un grenier inhabité… En attendant, remarquons au final qu'une fois trouvée l'histoire (l'une d'entre toutes les histoires possibles) de la ducassiènne rencontre fortuite des trois objets, une fois expliquée, motivée, l'image, gagnant ainsi sa « raison », perd complètement son caractère poétique. Mais pour trouver d'autres charmes – qui sont ceux de l'art narratif.

Bibliographie

Bachelard, Gaston, *Lautréamont*, nouvelle édition, Paris, José Corti, 1970.

Chesneau, Albert, „La Marquise sortit à cinq heures", in PMLA, *The Journal of the Modern Language Association of America*, vol. 84, no. 6, Oct., 1969.

Eco, Umberto, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.

Genette, Gérard, „Vraisemblance et motivation", in *Figures II*, Paris, Ed. du Seuil, 1969.

Gracq, Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1982.

Gracq, Julien, *La Presqu'île* Paris, José Corti, 1970.

Mauriac, Claude, *La marquise sortit à cinq heures*, Paris, Albin Michel, 1961.

Sarraute, Nathalie, *Le langage dans l'art du roman*, in *Nathalie Sarraute, qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1987.

BDD-A825 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:20 UTC)

In the Shadow of Possible Stories

As far one from the other as they may be, such two images as *the marchioness went out at five o'clock* and *the accidental meeting of a sowing machine and an umbrella on a dissection table* are, from a certain point of view, alike. They harass one's curiosity and do not cease to haunt the perplexed reader. They set in motion the processes of imagination. And this is because both are as the fragments of a lacking whole, as the pieces of a puzzle it is not possible to recreate. And this whole, this puzzle towards which they always seem to point, is their story, the story of each one of them.

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi
România

BDD-A825 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:20 UTC)