

Correspondance entre Arno Bertina et Pierre Senges

Bonjour Pierre,

§1 Te souviens-tu de ces filles que je t'ai montrées, nues, lascives et rieuses ? Je t'en reparle car Gilles Fage me propose de réfléchir à un livre qui permettrait de publier cette étrange collection de coupons rectangulaires qui étaient offerts par les cigarettiers Bastos (Oran) et Mélia (Alger), vers 1930 – une image par cartouche achetée, soit la version adulte des figurines Mokarex ou du cadeau glissé dans un baril de lessive. Pourquoi te proposer qu'on écrive ce livre ensemble, pourquoi penser à toi ? Parce qu'elles sont nues ou parce qu'elles sont rieuses ? Parce qu'elles sont toutes petites, à peine plus grandes qu'un timbre-poste ? Lorsqu'il m'a donné les quatre pages A4 qui rassemblent la collection, j'ai réalisé que je passais mon temps à les regarder de près, individuellement, et de loin (quatre pages, quinze filles par page, font soixante filles, soit un immense bordel, pour l'époque). De loin c'est un jeu de formes, de lignes. Je me rapproche et ça remet de la chair sur ces lignes, et cette chair est nue, on entre dans l'image, mes yeux sur son corps, et ma bouche se met à raconter l'histoire de cette femme, et par capillarité celle des hommes qui se sont mis à la fantasmer en fumant des cigarettes, etc. La petitesse de l'image participe de l'érotisme plus encore que la pose et les quelques rares vêtements portés par ces dames. Ce va-et-vient m'a fait penser à certains de tes livres. À *Ruines-de-Rome* d'abord, puisque le jardinier fou de ce roman passe son temps à se pencher comme s'il était myope sur certaines des plantes qu'il découvre, cultive. Il en détaille la vie microscopique tout en connaissant parfaitement le travail de sape organisé par ces mêmes plantes, patiemment, de manière microscopique, qui fragilise la ville entière. Est-ce que l'on ne pourrait pas imaginer que nos belles plantes travaillent la ville, en la fragilisant sur ses bases aussi ? Est-ce que l'on ne pourrait pas imaginer travailler le livre en fonction d'une ligne qui partirait de l'infiniment proche (coller à leur corps, amoureux complètement myopes) pour se ramifier et gagner progressivement un autre point focal (on suivrait des lignes qui mèneraient hors du studio du photographe (pornographe pour l'époque) déroulant le parcours de cette femme, leur insertion dans la ville, c'est-à-dire un ensemble plus vaste (un autre corps) – pour montrer le bordel comme une ruche, au bout du compte, où se retrouvent – dans le miel – tous les alentours (toutes les fleurs, tous les arbres). (J'en fais trop en parlant de "bordel" ; rien ne dit que ces filles étaient à la fois modèles et prostituées, je le sais, on peut poser nue sans être de mauvaise vie comme ils disaient en ce temps-là, mais que veux-tu ? mon imaginaire de garçon a ses parties honteuses).

Arno

**

Cher Arno,

- §2 Tu as bien fait de me soumettre ces figurines, et tu fais bien encore de me rappeler à leur bon souvenir. Il y a sans doute dans cette galerie de quoi écrire plusieurs pages, surtout quand on est à l'affût du moindre prétexte d'écriture – et si jamais la galerie elle-même ne parvient pas à devenir le point de départ d'un long discours, chacune des vignettes prises l'une après l'autre aura la générosité de se présenter à nous pour nous inciter à parler.
- §3 Je suis myope (une myopie physique devenue morale avec le temps, tous les myopes en font l'expérience : on se familiarise avec une netteté de proximité, on se flatte à tort ou à raison d'approcher les choses, la maladresse passe pour une forme de connaissance intime, ce qu'elle n'est pas toujours, et chaque détail très précis prend place dans un univers fumeux). Sans doute au nom de cette myopie, je me suis approché de ces figurines, en me les imaginant aussi petites qu'elles devaient être, glissées dans les paquets. En collant mon nez dessus, je me suis souvenu du livre de Daniel Arasse intitulé *Le Détail*, et qui se présente comme une histoire myope de la peinture. Arasse distingue l'iconique du pictural, à savoir l'image elle-même, reconnue pour ce qu'elle représente (un portrait, par exemple), et la peinture comme geste ou comme matériau (la couleur étalée sur la toile). C'est encore une affaire de distance : à mesure qu'on s'approche d'une toile, l'iconique cède la place au pictural, et ce qu'on prenait pour un reflet dans l'œil d'un brave type à la Rembrandt est une touche de blanc dans une touche de noir.
- §4 Il y a peut-être quelque chose de cet ordre dans la volonté naïve de s'approcher de ces figures afin de se défaire des premières impressions. Alger, Oran, les années 30, les manufactures, les cigarettiers, une masculinité de caserne et de fumoir, l'orientalisme, les colonies, les associations d'idées qu'on ne peut s'empêcher de faire entre ces vignettes triviales et le grand art des musées depuis la Vénus de Titien. En s'approchant davantage (en s'approchant un peu trop, d'une certaine manière), on s'attend à voir cette Vénus, l'histoire, l'orientalisme, s'effacer pour céder la place à quelque chose d'autre, je ne dis pas de plus vrai, ni de plus sincère, mais de pictural, c'est-à-dire plus intime (une intimité fallacieuse mais satisfaisante), et ne cachant rien de ses artifices.
- §5 Je ne sais pas si le diable gît dans les détails, si le monde ou un quelconque sens de ce monde se trouve dans les détails, et je ne sais pas non plus si s'attacher avec la maniaquerie de Visconti à des queues de cerises permet de saisir le monde, du moins de donner l'illusion de le faire ; mais en m'en tenant à des fragments, j'ai le sentiment de maîtriser mon ignorance – je crois savoir ce qui m'échappe : en l'occurrence chacune de ces dames. Il s'agirait alors de se comporter plus ou moins comme le séducteur de Kierkegaard, selon le souvenir que j'en ai : faire plus ample connaissance au moment de laisser les choses s'échapper.

Bref, tout ça pour te redire que j'accepte ta proposition avec plaisir.

Pierre

*
**

Cher Pierre,

- §6 Ce que tu détailles à partir d'Arasse m'intéresse infiniment. Parce que je t'ai décrit le mouvement inverse (de loin des jeux de formes et de contrastes avec les fonds devant lesquels posent ces dames ; de près la chair de ces femmes). Je me retrouve donc à peser le pour et le contre. J'organise un bras de fer : à ma droite : ta vision ; à ma gauche : la mienne. (Je blague, je n'aime pas les combats de coq.) J'essaie de comprendre comment préserver l'idée – que j'aime infiniment – d'un monde appelant à lui chacune de ses parties sans saut qualitatif, car le propos d'Arasse – que je n'ai pas encore lu dans *Le détail* – me semble brouiller cette nature consubstantielle : le mouvement de zoom faisant passer, comme tu l'écris, de l'iconique au pictural... À moins que l'on puisse dire ceci : les peintures à l'huile, ou la gouache, vernies ou non, se fendillent, dessinent de toutes petites formes géométriques qui sont les mêmes que celles qui strient la surface de la peau. À moins que l'on puisse dire qu'en approchant de ces filles pour les embrasser, ma peau contre la leur, je découvre qu'il s'agit non d'une peau de pêche mais d'un papier buvard, ou un châtaignier pelucheux – et je ne verrais plus alors que la barbe du papier, qui est doux et soyeux comme le duvet d'une femme. Je ne perds donc pas la fille ; le fait qu'il s'agisse encore de matière – de bois pour le papier, de minéraux pour les sels d'argent de la photo ou les pigments de l'encre – me rassure ; on est encore dans la matière, on n'en est pas sorti, on est encore dans le monde physique où nous évoluons, ces filles et moi. (Pardon Pierre : ces filles et nous.)
- §7 Je retrouve donc la peau de ces filles sur le moindre support, ça fait corps. Les images n'arrivent pas à se délester du poids de chair. Transposé à l'écriture : il faudrait que l'on puisse retrouver quelque chose de ces filles dans chaque morceau de nos phrases. Que le dispositif formel (par exemple le fragment, le coupé) qui indiquera l'écriture, le geste de l'écrivain, ne semble jamais d'une autre nature que la chair réelle de ces femmes (le mot "femme nue" doit mordre !) Et cela passerait par une tension entre cet infiniment petit pelucheux ou cristallin, et son déploiement dans une mesure qui semblait l'excéder – au départ – alors que non : le corps vivant de ces filles. (Dans le roman auquel je travaille, un joueur de tennis est à un moment stoppé par cette découverte : les intestins d'un homme, dépliés, étalés sans même être étirés, recouvrent l'intégralité d'un court de tennis. Il pensait le terrain plus grand que lui et il découvre qu'il est la mesure exacte de ce terrain.)
- §8 Mais non pas pour en venir à dire que l'infiniment petit est à l'image de l'infiniment grand, que l'un contient l'autre – ce qui reviendrait à dire que les approches micro et macro se valent, que l'on peut écrire *L'Iliade* et *L'Odyssée* en décrivant trois amibes et deux puces de plancher. Plutôt pour se rapprocher des "petites perceptions" leibniziennes que Pierre Parlant m'a fait connaître¹. Une chaîne d'éléments indissociables par les sens, qui concourent à un même événement, à une même perception (par exemple les gouttes d'eau, dit Leibniz, qui composent une vague se fracassant contre la jetée). Pour en venir à dire ou montrer que l'hétérogène se tient. Pour débusquer le continuum. (Je ne peux pas m'étendre ici sur ce point malgré l'envie

¹ En m'invitant à travailler avec lui pour un volume de Folioplus "Philosophie" consacré à la préface aux Nouveaux Essais sur l'entendement humain.

que j'ai de te parler de ça mais c'est précisément tout l'enjeu de mon prochain livre car débusquer le continuum, les continuités, c'est inviter à regarder autrement le monde : en ne prenant plus appui sur des systèmes d'oppositions, c'est faire la nique au négatif et célébrer la complexité de ce que l'on vit.) Une des plus belles pages de la littérature française se trouve à mon sens dans *Le palace*, quand Claude Simon passe de la description des papiers peints historiés (des bergères) du grand hôtel à la description d'un paquebot surgissant de la brume dans un seul mouvement de phrase, le paquebot surgissant *in fine* de cette description, par un système de relais et d'enchaînements qui annule toute frontière entre les dimensions micro et macro, entre le pictural et l'iconique.

- §9 Est-ce que tu te retrouves dans ce désir ? Je ne peux pas l'affirmer, n'étant pas – *me miserum* ! – Pierre Senges. Mais tu as écrit *Les fragments de Lichtenberg*, qui dresse la liste des écoles critiques qui auront essayé de proposer une continuité pour ces fragments, proposant des pistes pour réinventer le perdu, et comme souvent, dans tes livres (je pense à *La réfutation majeure*), l'entreprise est à la fois valorisée et disqualifiée, folle et magnifique. "Folle" parce que tu dis dans ta lettre que le fragment te permet de "maîtriser ton ignorance", à la façon d'une manière noire – il y aurait donc quelque forme de folie à s'avancer au-dessus de ce qui est ignoré, en s'en remettant à la magie ; "magnifique" parce si ce désir de tendre des liens était seulement fou, très vite l'œuvre se réduirait à une peau de chagrin, elle étoufferait. Le fragment est une ruse de sioux : je m'avance en me racontant des histoires (je m'en tiendrais au connu) et, explicitement ou pas, n'endormant que le lecteur ou endormant aussi ma propre vigilance, je tisse des continuités, en reliant ces fragments par une enquête (*Les fragments de Lichtenberg*) ou par des séries d'échos (*Études de silhouettes*), en travaillant des obsessions, en organisant le retour de certaines figures, le tout finissant par déplier une logique, à tout le moins, ou constituer un monde, proposant par exemple une ligne, une continuité dans le changement qui partirait de Kafka (pour les *Études de silhouettes*) pour passer par Pierre Senges, et se prolonger dans quelqu'un d'autre ensuite. En ce sens le fragment ne peut pas être l'image d'une totalité impossible, ou perdue. Tu écris que le fragment est une façon de te protéger de ce que tu ne connais pas mais il me semble mettre à nu l'envie que tu as de te battre avec ce que tu ne connais pas ?

En espérant que ce courriel te trouvera en grande forme,

Arno

**

Salut Arno,

- §10 Oui, j'approuve ton commentaire au sujet de cette lecture myope inspirée de Daniel Arasse, je te donne raison sur ce point : le risque de perdre l'ensemble en se tenant un peu trop près (il y a une part moins noble dans cette approche étrangère à toute curiosité scientifique : un intérêt de myope pour l'érotisme le plus candide). En proposant de faire ce mouvement, j'avais l'espoir de ne rien perdre de l'ensemble, mais de me défaire des premières impressions, des premières associations d'idées, de ce qui pourrait si facilement devenir mes propres lieux communs – et en plus de ça,

constater qu'à l'origine de nos images se tient toujours la matière et l'application d'un savoir-faire.

- §11 Mais je ne tiens surtout pas à lâcher ce monde qui te tient à cœur, au nom d'une quelconque abstraction – je suis comme tout le monde, irrécupérablement tenté par l'anthropomorphisme, et je verrais un visage dans une tache d'humidité. Je suis ravi de voir Leibniz s'inviter à notre table : dans ce mouvement de myope le nez collé au papier, il y a aussi l'espoir de retrouver le tout dans la partie : si ce dévoiement de la monadologie est douteux, il excite au moins l'imagination. Je crois à l'émerveillement des premiers microscopes comme j'aime croire le principe selon lequel, aux yeux d'un calligraphe, le Coran tient tout entier dans la première sourate, la sourate dans son premier vers, le premier vers dans le premier mot, et ainsi de suite jusqu'au premier point.
- §12 Tu fais bien aussi de parler de continuum, ça me permettra d'être plus clair, avec un peu de chance. Je me souviens que l'idée de continuum (ou plutôt de l'absence de continuum) a souvent été martelée par Arno Schmidt, dont tu connais les livres fragmentés : selon lui, la vie n'est pas un continuum, nos souvenirs n'en sont pas, il n'y a aucune raison de composer un récit continu. Pas très loin se trouve ce cher Miklós Szentkuthy, chez qui on devine un homme ivre de correspondances, presque au sens alchimique : dans ce monde hétéroclite, il n'a cessé de tisser des liens, de faire (ce dont il se moquait lui-même) des analogies, passant son temps à évoquer. Cette opposition un peu forcée rappelle la fracture entre le pictural, qui morcelle en nous montrant des *picture elements* (ceci dit pour faire le pédant) – et l'iconique, qui devine le visage composé de plusieurs taches. Évidemment, nous avons l'intuition que la lecture et l'écriture se tiennent davantage du côté de la synthèse que de l'analyse, quitte à faire de la synthèse un jeu de métaphores, d'analogies douteuses, de confrontations comiques, de coq-à-l'âne façon Robert Walser. Ce que j'ai souhaité évoquer dans le *Lichtenberg*, c'est bien évidemment cette faculté naturelle, humaine, d'établir spontanément des liens, y compris là où ils ne se trouvent pas – selon quoi, l'interprétation jusqu'au délire paranoïaque est dans notre nature. L'image des viscères appliqués à un court de tennis convient bien, dans ces circonstances : elle fait le lien entre l'organique et le géométrique, déplie absurdement ce qui était plié, pour en chercher un sens, et recycle l'ancienne idée de corps humain considéré comme un microcosme.
- §13 Nous nous tenons à mi-chemin entre, d'un côté, le constat de nos limites, de nos ignorances, de notre présence partielle dans un monde qui se dissimule – d'un autre côté le désir d'en savoir un peu plus, ou d'atteindre comme un mystique une connaissance absolue. Ce désir rend l'écriture et le livre à leur tour désirables. Cette immensité, et le constat de l'étroitesse particulière de notre point de vue me fait penser au vertige de De Quincey dans la bibliothèque, face au nombre des livres. À ce vertige, Szentkuthy, encore lui, répond qu'il a toujours voulu tout voir, tout lire, tout avaler. L'écriture, toujours morcelée, se tient peut-être quelque part entre l'ignorance naïve et la connaissance mystique. Je te laisse avec cette épigraphe...

À suivre...

Amitié,

Pierre

**

Quelques heures plus tard, Pierre prolonge avec un second courriel:

- §14 Je suis convaincu par l'idée de ruse que tu évoques : la ruse appliquée aux fragments : j'ai en effet le sentiment que le recours aux fragments dans l'écriture est une manière de ruse permettant de louvoyer entre ces deux états, l'ignorance naïve et le désir mystique de connaissance – permettant aussi de s'en sortir vivant, ou à peu près, dans un monde hostile, hostile à certaines formes de connaissance. Nous avons le sentiment que la nature aime encore se cacher, comme au temps d'Héraclite, mais que cette dissimulation a changé : elle n'est plus l'énigme livrée à des philosophes ou des physiciens, elle semble par moments plus agressive, plus revêche, comme si on avait remplacé l'énigme par le mensonge : celui des dépêches d'agence, entre autres, mais aussi le mensonge involontaire de l'abondance et de l'oubli. Le fragment est une ruse s'il nous permet de faire un pas de côté, de nous tenir sur des fronts différents, de faire le tour des choses pour en voir l'autre bord, et pour éviter d'être plus vulnérable à découvert. Si le fragment est un changement de point de vue, et une manière de jeter un œil partout à la fois, par prudence autant que par curiosité, alors il est une ruse, ou un stratagème. Il me fait penser à cette maquerelle qui recommandait à sa fille, dans un petit livre d'Alessandro Piccolomini, d'avoir la tête apparemment à un endroit mais de la tenir secrètement ailleurs. Il me fait penser aussi au peintre Emil Nolde, classé parmi les dégénérés : il avait choisi de peindre de très petits formats, des "tableaux non peints", pour échapper à la censure.
- §15 Passer des grandes huiles aux petites aquarelles, c'était une ruse, comme pour Walser abandonner la plume pour écrire au crayon et se sentir à l'aise dans l'esquisse. Sans le savoir, j'ai voulu retrouver, dans *Études de silhouettes*, cette manière d'écrire au crayon à papier dont parle si bien Walser : elle fait du texte quelque chose de toujours fragile, de changeant, de suspendu, comme si son caractère inabouti était un gage de mobilité. Peut-être qu'on retrouvera dans cette idée d'esquisse remplaçant le trait à l'encre quelque chose du pictural dont on parlait au début – et c'est peut-être l'occasion de se réconcilier avec lui.
- §16 Pour en revenir à ces filles, ce qui m'intéresse, c'est cet aspect de catalogue dérisoire, comme si on avait affaire au registre de Don Juan un peu raté, et périssable. Elles ont beau reprendre quelques poses inspirées de la grande peinture permanente, elles sont elles aussi un peu fragiles, parce qu'une part de leur identité nous échappe, parce que ces vignettes sont périssables et que ces demoiselles en avaient conscience. Bien sûr, question fragments, il est très tentant d'imaginer pour chacune une vie brève.

Amitié,

Pierre

**

Cher Pierre,

- §17 Tu as bien le droit de faire le pédant mais tu devrais être plus audacieux quand tu t'aventures de ce côté-là car j'ai une longueur d'avance avec mon "*me miserum !*". Au mieux l'anglais pourrait te rendre "tendance", *hype*. Je te suggère, si tu veux qu'on rivalise sur ce terrain, d'aller plutôt du côté du guarani, ou – pourquoi pas ? – du sumérien...
- §18 Plus sérieusement, comme j'aurais voulu écrire ça : "... je verrais un visage dans une tache d'humidité".
- §19 Et dans le vif maintenant : en utilisant Arno Schmidt, tu m'amènes à préciser ceci : lorsque je parle de continuum (sensible), ce n'est pas en imaginant que la traduction formelle de ce continuum est un récit traditionnel, continu. Comme toi je sais que le continuum excède le continu. Et puisqu'il l'excède, il peut s'en passer. On pourrait même dire que le continu traditionnel (un roman à l'organisation temporelle classique) était une censure du continuum. Une amputation. Le continuum perturbe tant les représentations (les classements étanches) qu'il fallait fixer une grammaire du temps propre au livre de façon à s'en préserver – mais les exemples abondent ailleurs (dans la peinture qui utilise aussi le récit, par exemple) d'œuvres qui font jouer le continuum contre le continu, se structurant autour d'un autre rapport au temps (la concomitance par exemple, dans *Le martyre et les funérailles de sainte Ursule*, de Carpaccio, où l'on voit deux scènes successives représentées dans le même espace, c'est-à-dire simultanément. Carpaccio s'appuyant sur la possibilité – parce que la toile est très grande – de multiplier les points de fuite. Regarde, c'est là : <http://www.wga.hu/art/c/carpacci/ursula/2/8omar tyr.jpg>)
- §20 Cela ne nous éloigne pas du sujet : tu le sais, je suis un peu obsédé par les questions de polyphonie, par le surgissement des voix, qui mettent à mal, nécessairement, une forme égale, continue. Les livres chorals me passionnent, et une bonne partie de la littérature américaine dite postmoderne (Coover, Pynchon, Sorrentino, etc.). J'ai lu Lyotard, laborieusement, mais je crois en avoir compris les grandes lignes : il constate la fin des grands récits scientifiques proposant une lecture téléologique du monde. On a beaucoup dit que la conséquence de cette fin était partout lisible dans l'illisibilité (de certaines œuvres artistiques) ou dans une forme d'humour autoréférentielle, dans le goût pour le jeu avec les codes – en sous-entendant qu'il y avait là quelque chose de vain, une option décadente. Dans le fait que cette fin ne permettait plus que des séries de lignes brisées, un regard incapable de surplomb, des miettes, des objets, des détails. Des signes ou des signifiés non raccordés entre eux. Le non-sens absolu. Mais lorsqu'ensuite tu lis les textes censés illustrer cette critique, tu es frappé du contraire. Pynchon, en premier lieu, sidère tout le monde par le souffle dont il est capable. Le rire, dans *Mulligan Stew* (Sorrentino) n'est pas un rire fin de siècle, noir, gris ou jaune, mais un rire franc, conquérant. Dans un essai auquel je travaille quand je peux, j'essaie de montrer ça, à partir d'une certaine littérature française. *Un peuple en petit* par exemple, d'Oliver (ndlr : Rohe), dans lequel se font entendre trois voix ou personnages, dont les rapports semblent impossibles. Mais au fil de la lecture, le lecteur tisse des liens, comme autant d'hypothèses qui toutes fonctionneraient. Ces hypothèses sont à la fois de l'ordre du récit ("Personnage 2" est peut-être le fils de l'acteur allemand dont la voix ouvre le livre) et thématique (de la

question de la voix et du verbe, telle qu'elle se pose à un grand acteur, au désordre langagier qui monte et submerge "Personnage 2" en passant par l'effroi lié à une enfance – c'est le troisième récit – vécue pendant la guerre civile libanaise). Au résultat, le roman embrasse beaucoup plus large qu'un récit qui assumerait une position de surplomb et prétendrait façonner et régir un monde. S'il existe des ruines que l'on peut dire ou baptiser postmodernes, mon idée est que ces ruines, cette fragmentation, ont libéré le souffle. Regarde les microfictions de Jauffret ! L'épaisseur du volume ! Le vent circule plus vite entre des pans de mur, inventant de nouveaux chemins. Le débrillé du sens est plus qu'une élégance, c'est une question d'hygiène mentale. C'est le refus de s'en tenir à une vision du monde qui serait la traduction d'un discours. J'aime considérablement cette énergie-là. C'est l'énergie de quelqu'un qui n'a pas peur de la mort, qui l'a digérée. Qui est donc à nouveau capable de rire, de jouer, de mettre à jour différents sens en mettant à jour différentes vitesses. J'aime toujours cette citation de Norman Mailer que j'avais placée au début d'*Appoggio* "Ce que j'aime dans l'obscénité, c'est la vitesse à laquelle elle véhicule le sens".

- §21 Ce qui nous ramène à nos filles, en quelque sorte, et m'amène aussi à te proposer un rapprochement entre poésie et fragment, ou micro-fiction. Je m'explique. Avec deux amis, Jean-Louis Giovannoni et Pierre Vilar, nous en étions venus – un soir où le vin rouge titrait quatorze degrés – à ranger la poésie du côté de la pornographie, et le roman (ou plus largement la prose narrative) du côté de l'érotisme. Au sens où la poésie tente des raccourcis fulgurants pour donner à voir immédiatement, quand le roman, lui, a besoin d'un immense détour (narratif) pour donner à voir, de manière donc différée par la longueur du voyage (lecture) qu'il aura fallu faire, et la distance qu'il impose avec le cœur brûlant de ce qu'il cherche, des visions qu'il traque. Le fragment traquerait les mêmes vitesses ou à peu près que le poème. Il en aurait l'énergie libidinale par conséquent.

What do you think ?

Je t'embrasse,

Arno

**

Arno,

- §22 Bien, bien, j'ai encore une fois l'impression de devoir courir après plusieurs lièvres à la fois en répondant à ton message, dans l'espoir ensuite de ramener ces lièvres à une unité au moins appétissante, comme un pâté. Juste avant de lire le nom de Carpaccio, m'était venue à l'esprit cette image de représentation simultanée à quoi une écriture brisée peut espérer ressembler, en modifiant fréquemment les points de vue, les échelles, les façons de dire et son vocabulaire. Szentkuthy, que j'ai posé en face de Schmidt de manière un peu artificielle (pour le plaisir de la disputatio – celui-là, je l'ai placé), est l'un des auteurs les plus synthétiques, disons plutôt syncrétiques, ou holistiques qu'on puisse trouver en librairie ; je me demande si sa volonté de rassembler les contraires ne trouve pas son origine dans une crise religieuse (ou mystique par la même occasion) : Miklós est resté très religieux jusqu'à son dernier souffle, priant chaque jour ; il explique très bien dans *En lisant Augustin* comment sa

foi cohabite sans aucun problème avec le positivisme le plus sévère, ou l'obscénité, ou le matérialisme, ou même le nihilisme, comme si foi et nihilisme appartenait à deux parties distinctes de son cerveau, toutes viables. Bref, le syncrétisme de Szentkuthy commence par vouloir marier le ciel et la terre, les anges et les filles, le saint Esprit et les organes génitaux, etc. Ceci a l'air d'une parenthèse, mais je me demande si cette volonté de syncrétisme baroque née d'une crise morale intellectuelle ne ressemble pas à certaines tentatives modernes, nées d'autres crises morales, et d'autres déchirements. Ce serait, en somme, un syncrétisme tenant compte des fractures : les nôtres, celles de ce monde.

- §23 Mais l'écriture de Szentkuthy a quelque chose également de morcelé : l'œuvre par laquelle on le découvre en France se présente comme un recueil de deux cents notes en marge des mémoires de Casanova – des notes qui entrent dans le corps du texte comme (allons-y gaiement) des banderilles ou des spéculums. Nous avons là, chez ce suppôt du syncrétisme (il y a des pages passionnantes de Serge Gruzinski sur la pensée métisse, dans lesquelles il fait du syncrétisme l'enfant du métissage : ça doit être le cas pour Miklós aussi), un bel exemple d'écriture en facettes.
- §24 Je veux bien croire que chez lui comme chez Pynchon, ou d'autres, le désir d'une écriture hétéroclite ne signifie pas la résignation, l'abandon du récit ou le sentiment d'à quoi bon. Sans m'être penché vraiment sur la question, j'ai le sentiment que des réflexions comme celles de Lyotard, dont tu parles, suivi ou accompagné par d'autres, reposent sur un ensemble de textes nécessairement incomplet (le syndrome de De Quincey) et sur des postulats intimes, pas toujours justes. Il suffirait de comparer *L'Homme sans qualités* à *Don Quichotte* ou à *Tristram Shandy* pour se dire, à moitié sincère, que la foi dans une écriture totalisante fait partie du XX^e siècle et que la mise en scène de l'illusion ou de l'impossibilité d'écrire appartient au passé. J'avais été frappé par une métaphore utilisée par Pynchon, celle du démon de Maxwell : en allant chercher du côté de la thermodynamique, selon son dada, Pynchon aborde directement ces questions de la connaissance ou de l'impossibilité d'une connaissance totale du monde à un instant donné. Mais je ne suis pas sûr que le constat de nos limites entraîne en général la dérision, le second degré désespéré et vain, ou la perte de soi dans le dandysme de la forme – on constate au contraire l'ironie ou l'humour à la place de la dérision, le jeu à la place du second degré hautain et bien souvent une admirable conscience professionnelle : celle de ravir le lecteur.
- §25 J'aime cette comparaison de la forme prosaïque à l'érotisme, parce que je suis volontiers convaincu par l'idée de détour (dont Gadda est le grand serviteur) (le devoir de la littérature, si devoir il y a, est dans certains cas de ne pas appeler un chat un chat, autrement dit de parler avec ambages, à une époque où tant de corbeaux affirment nous parler sans). Quand la Raphaëlle de Piccolomini conseille à la courtisane d'avoir la tête secrètement ailleurs, on peut y lire une stratégie morale, mais aussi une ruse érotique, en prenant le mot *tête* au sens propre, et *ailleurs* comme une donnée anatomique, ce qui est alléchant. Je suis plus dubitatif pour ce qui concerne la poésie comparée à une pornographie directe et efficace : je ne suis pas du tout sûr que la brièveté poétique, disons sa fulgurance, ou son attachement à l'instant, soit de l'ordre de l'immédiat, et donne à comprendre tout de suite. En matière de poésie, je pourrais reprendre ce que dit Jean Bollack : on y trouve un caractère réflexif et énigmatique qui se distingue de la spontanéité première – et Bollack voit dans

l'énigme une forme particulière d'artifice, comme un artifice au second degré (mais enfin, c'est une autre histoire).

§26 Pour évoquer les filles des vignettes, bien sûr, je serais tenté de recourir à la prose multiple, histoire de gloser et de ne jamais m'en tenir à la tautologie selon quoi un chat est un chat, une fille une fille, et une cigarette une cigarette. Je ferais volontiers le tour de ces demoiselles, plus ou moins respectueusement, ne serait-ce que pour voir enfin la tête du photographe : je parie qu'il aura ton visage.

Amitié,

Pierre