

Daniel Oster

Journal critique

Dimanche 2 décembre 1984

Retrouvé au réveil, comme par enchantement, alacrité, distance. Souvenir amer de ces derniers quinze jours un peu vasouillards tournés vers le roman — le devoir de roman ! L'obsession du lecteur, de l'effet — de ce qu'il ne va pas comprendre. Quand je vois l'état restreint dans lequel me met cette prétendue ouverture sur le réel... Quant à l'égotisme en direct, ou transposé à peine, pitoyable. « Je » induit une déperdition du regard. On finit par se prendre pour soi. Et puis quoi encore ?

SINCÉRITÉ

Dans le numéro liminaire de *Critique* (juin 1946), Georges Bataillé note à propos de Henry Miller et de son goût de jeter un défi aux limites : « Il n'est pas heureux, sous prétexte qu'essentiellement l'on excède ces limites, de les ignorer (...). Nous pouvons évoquer, furtivement, les " perspectives de l'éclat ", personne n'éclate : et nous continuons d'écrire, de publier, de lire. » Voilà un liminaire possible à toute critique.

Une des illusions de Gombrowicz : « Il faut rester soi-même à tous les degrés de l'écriture » (*Journal*). Rester soi-même, voilà justement ce que l'écriture rend impossible. Elle n'accepte le moi ni avant, ni pendant, ni après. Elle démontre comme expérimentalement l'impossibilité de toute transparence.

L'idée que dans les mots « se trament des échanges entre la réalité des choses et la réalité du texte » n'est pas une idée mais une croyance.

Le rapport entre littérature et vérité est toujours aussi *improbable* que le rapport de littérature à réalité. Il faut que cette *improbabilité* soit écrite.

Pour ma collection d'*impossibilités*, des choses comme : « Elle (la poésie) est la voie de retrouvailles avec soi-même et le principe d'une communication collective régénérée », ou, plus catégorique encore : « Il existe dans son cri. »

L'homme sincère, condamné à une littérature qui soit une perpétuelle dénégation de la littérature : ceci n'est pas de la littérature, c'est moi. Résultat : littérature au carré. Paradoxe admirablement exprimé par Jacques Borel dans *la Dépossession*. Prendre Rousseau à la lettre, comme Rousseau souhaitait qu'on le prît : une écriture qui dût être à la fois tout à

fait évidente, aveuglante d'intimité, et parfaitement invisible au point qu'elle n'existât même pas.

L'homme sincère, toujours terroriste et terrorisé : il exhibe tellement les marques de sa sincérité (malheur de la sincérité qui, comme la dissimulation, ne fonctionne que par excès de signes), qu'il ne peut supporter le moindre doute, ne tolère qu'une lecture *interdite*. Comment supporter qu'on lise encore des mots là où l'on a voulu que les mots fussent abolis dans le sujet ?

Haine au fond assez émouvante de Borel pour l'universitaire (le pion). Haine qui le conduit à ne pas comprendre le sens d'une remarque de Starobinski sur le projet de Rousseau : « L'auteur cède la parole à l'homme. Ainsi le sentiment résorbe l'œuvre. Il lui retire son statut d'œuvre, c'est-à-dire son extériorité, sa transitivité. » Le sens de *transitivité* semble échapper à Borel, il comprend : impersonnel, littérature, mensonge, opposant la *transitivité* des *Martyrs* ou du *Génie du Christianisme*, ces « faux tombeaux », à « une œuvre qui ne fasse qu'un avec la vie, qui se confonde absolument avec elle, qui soit, comme elle, signée par la mort ». Comme si une telle œuvre, par-delà son projet et ses effets, ne marquait pas au contraire sa propre impossibilité de faire un avec la vie, de présenter des *marques* qui fussent équivalentes aux blessures intimes. Et comment prendre Stendhal à témoin de cette réalisation de l'identité dans la transparence, lui qui n'a cessé de la juger impossible — opacité elle-même source de souffrance, mais souffrance liée à la nature du langage, non à l'être ?

Est *transitif* tout ce qui fait basculer l'œuvre dans son extériorité — le lecteur, l'autre, la référence, l'effet, tout ce dehors de l'écriture qui la travaille au-dedans, la contraint, la limite, lui infligeant ce destin *avalisé*, comme sans amont.

L'homme sincère voudrait que sa sincérité fût efficace par elle-même, objet d'une révélation, source d'une conversion, spectacle sans spectacle et sans scène. Borel signale avec dégoût la manière apparemment bornée dont Condillac reçoit les *Confessions* : « Il me parla de cet écrit, raconte Rousseau, comme s'il m'avait parlé d'un ouvrage de littérature que je l'aurais prié d'examiner pour m'en dire son sentiment. Il me parla de transpositions à faire pour donner un meilleur ordre à mes matières ; mais il ne me dit rien de l'effet qu'avait sur lui mon écrit... » Condillac joue ici, avec ironie ou machiavélisme, on ne sait, le rôle que lui assigne la transitivité. Ou bien l'effet de sincérité ne porte pas sur lui, ou bien il considère cet effet comme secondaire, ou mal fagoté : voilà une sincérité à laquelle il conviendrait d'apporter quelques retouches. La sincérité de l'homme sincère étant indivisible, intouchable et non retouchable, c'est pour lui une grande douleur d'expérimenter que l'efficacité n'est jamais sûre, que la présence du sujet dans le texte est comme obnubilée, qu'il manque encore soit un peu plus de présence, soit un peu plus d'effet. A la dénégation rousseauiste du texte, Condillac répond donc, peut-être par inadvertance, par une dénégation seconde, celle de cette dénégation même. Prenant le texte à la lettre,

frappé par la stupeur de son extériorité, il souligne d'un trait appuyé (sadi-que ?) l'absence de ce dont le texte a échoué à le convaincre : l'absence de texte.

Ridicule mais tenace prétention de toute autobiographie où plus on en dira, plus il en manquera. Quant à la multitude des événements de quoi se constitue une existence, à défaut d'envisager même d'en faire une somme, leur simple récit mettrait le récitant dans la position inénarrable d'Achille parti pour toujours sur les traces de la tortue. L'autobiographe ne s'atteindra jamais pour cette raison qu'expose le narrateur dans *Tristram Shandy* qui, ayant constaté qu'en trois volumes et demi, et en douze mois il n'a retracé que l'histoire de sa seule première journée, et que, d'autre part, il a trois cent soixante-quatre jours à raconter de plus qu'à l'instant où il a entrepris son ouvrage, conclut qu'au lieu d'avancer dans son travail comme un écrivain ordinaire, il a en fait reculé de trois cent soixante-quatre fois trois volumes et demi, sans compter les dizaines de milliers de jours qui se sont écoulés entre sa première journée et celle où il a entrepris le récit de son existence.

Il en va de même de moi qui, ayant décidé de « tenir un journal » — expression tout à fait folle — c'est-à-dire de noter par bribes mon incapacité à « tenir un journal » du fait de la discontinuité non maîtrisable de mes jours de mes minutes dans ces jours de mes secondes dans ces minutes et de mon « moi » dans tout ça, ne parviendrait jamais à transporter ni transformer cette succession de bribes antérieures dans le continu d'une œuvre qui ne pourrait s'écrire que *dans le temps même* que j'occupe à « tenir » ce journal, œuvre qui serait donc à la place de ce journal, qui ne pourrait prendre forme que si ce journal cessait, sans lequel pourtant elle ne pourrait exister, mais qui la contamine de sa discontinuité et lui inocule ses absences.

19 octobre 1985

Claude Simon, prix Nobel.

Discours des médias : il est « inconnu » (n'est donc pas un véritable écrivain); « est un catalan » (marginalité, exotisme); vit « retiré à la campagne » (poète-paysan); « lecture interdite par mon médecin ».

Croyance.

« La littérature est par essence hérésie », « l'œuvre d'art, fin absolue, s'oppose par essence à l'utilitarisme bourgeois », Sartre, *Situation II*.

Histoire littéraire.

Origine selon moi de *dada*, la phrase de Gourmont dans son article *Ivresse verbale* de février 1892 : « Le mot est le dada qu'enfourche la pensée. »

Consolation possible pour une position ultra-marginale :

« La récompense est d'être précisément, sur le plan supérieur, un raté, c'est-à-dire un homme qui, dédaignant l'avantage immédiat et facile, s'est mesuré d'emblée avec ce qui nous domine et nous dépasse de toutes parts » (Mallarmé, cité par Mondor, *Vie de Mallarmé*).

Il y a toujours un moment écœurant dans l'écriture — celui où vous sentez que vos personnages commencent à « vivre ». Il faut immédiatement s'arrêter.

Le culte de la forme exhibait ses vertus apocryphes.

Projet de questions.

Se demander pourquoi Hölderlin plutôt que Sterne.

Quelle sorte d'écrivain peut-il être celui pour qui les mots *totalité, expression, moi*, n'ont qu'un sens convenu, inassimilable ?

Décrire les traces de la contingence, plutôt que le sens.

La littérature nous sert à préciser les limites de notre intimité, non le contraire.

Peut-être une nouvelle sorte d'écrivain, celui à qui il serait impossible de s'identifier ?

Voir quand on a commencé à identifier littérature et souffrance.

Rappeler la littérature à l'indélicatesse et à l'inhumanité.

Oublier en elle le devoir de convivialité.

A quel moment une phrase comme : « J'écris pour faire surgir quelque chose qui vient du plus profond de moi-même » a-t-elle pu sembler avoir un sens ?

Si la conscience est constituée d'un récit, ce récit est de forme : je me raconte ma fable de sorte qu'à chaque instant quelque chose comme « moi » puisse advenir. Il est donc nécessaire que ce récit soit continu, afin qu'il puisse être continué. L'atermoisement ou la discontinuité du récit signale une dépression. La maladie du « moi » — du récit — ce n'est pas que la conscience devienne affabulatrice, ou qu'elle cesse de l'être, mais que la fable ait changé ou que deux fables entrent en concurrence.

Il y a des moments où l'intervalle lui-même devient la fable.

La littérature est la forme que prend le « moi », c'est-à-dire le récit du « moi », quand il s'est aperçu qu'il n'était pas identique à lui-même.

Je compris alors que mon interrogation sur la littérature était une interrogation de ce qui se passait quand je disais « je ».

CITATIONS

« A propos de Char la correspondance de Paulhan est nette : “ Encore un qui se prend pour un mage, etc. ” Mais pour Perse il a persévéré jusqu’à la fin... » (*Entretiens de Francis Ponge avec Ghislain Sartoris, Poésie*, 26.)

La poésie comme dénégation ou : ce qui reste quand on a tout ôté.

La poésie « n’a jamais été une invention humaine. Ce n’est pas un procédé, ce n’est pas une technique. Ce n’est pas non plus la littérature (...). La poésie est immémoriale », etc. (Jean-Luc Nancy, *ibid.*)

« Le langage du poème lui aussi, en fin de compte, est langage, c’est-à-dire avant tout communication » (Musil, *L’esprit du poème*, 1931). Quelle volupté, quel cynisme, quelle violence dans ce « en fin de compte » qui vient se déposer aujourd’hui sur la langue de bois de l’idéologie poétique, qui veut que, selon la théorie cléricale des deux langages codifiée par Mallarmé, poésie s’oppose à communication, comme poète à société, artiste à bourgeois, poétique à pédagogique ou idéologique, oppositions qui constituent l’idéologie poétique même.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Caractère péremptoire de *toutes* les définitions de l’écrivain : sa singularité, son rôle, sa mission, ce qu’il doit être, ne pas être, ne pas faire, ne pas dire, etc. En général, quels que soient les avatars, soumission aveugle à la phraséologie romantique. Même Musil, parfois. « On pourrait définir l’écrivain comme l’homme qui a la conscience la plus aiguë de l’irréductible solitude du moi dans le monde et parmi les hommes » (*Essais, La connaissance chez l’écrivain*). Pourquoi l’écrivain ? En quoi la conscience de la solitude serait-elle pour lui l’exclusif critère ? En fait, dans la suite de ce court essai, ce que définit Musil est moins l’écrivain — l’écrivain en général ? — que *l’homme critique*, celui qui, sachant que « les faits et par conséquent leurs relations sont infinies ou incalculables », sait aussi qu’il ne pourra se reposer sur aucun point fixe, sur aucune planète hors circuit, et surtout pas celle du « moi », fût-il « solitaire », ce qui revient à frapper d’inanité, il le sait, la définition précédente, et toutes les autres, à jamais.

Paradoxe d’un écrivain qui ne vise ni l’exprimable ni l’inexprimable.

Questions : à quoi prétend à tel moment celui qui écrit ? Quelle fable légitime ce projet ? Quel contrat de lecture m’impose-t-il ? Quelles croyances devons-nous partager pour que ce qu’il écrit ait un sens pour moi ? Ces questions, personne n’est obligé de se les poser, mais je n’en vois pas d’autres pour constituer les bases d’une critique.

RIMBAUD

L'énigme de Rimbaud ?

Rien n'est moins énigmatique que Rimbaud.

A moins que cette question de l'énigmatique ne reste nouée et enfermée dans ce que Rimbaud précisément a voulu dénouer et délivrer ?

« Il a tout préparé pour être mal compris. » (A. Borer, *Un sieur Rimbaud.*)
Au contraire nul n'a été plus net, plus cassant.

« Le désir où nous laisse Rimbaud de retrouver ses œuvres perdues, brûlées, abandonnées. » (*Ibid.*)

C'est encore le coup de la lettre dérobée. Paranoïa herméneutique.

On fantasme sur des textes absents au lieu de s'en tenir à cela : leur absence.

« Rimbaud n'a jamais été si éloigné de la poésie. » (*Ibid.*)

Mettre « poésie » entre guillemets svp, car on peut inverser complètement : ces notes du voyage en civière du 7 au 19 avril 1891 *sont la poésie*. Elles ne seraient « éloignées » que d'une pratique de « la poésie » dont justement Rimbaud s'est ostensiblement éloigné.

« Au point que cet itinéraire de la mort prend la force et la forme d'une Illumination. » (*Ibid.*)

Il aurait donc fallu écrire, en toute logique : Rimbaud n'a jamais été si peu éloigné de la poésie.

Impossibilité de changer le monde avec les mots ?

Non ! Impossibilité de le rejoindre : écart !

Toujours cela : la tragédie de la contingence.

Rimbaud a eu lieu une fois. Il a été vécu une fois Arthur Rimbaud. Une fois pour toutes le combat de coqs de l'instant et de l'éternité. Une fois pour toutes réaliser ce projet impossible : n'être pas historique. Il ne pouvait donc pas exister pour Rimbaud un second Rimbaud. Rimbaud ne pouvant être ni une référence, ni un modèle, ni un frère, ni un ancêtre, citer Rimbaud, prendre Rimbaud en charge, partir sur les traces de Rimbaud, dire à Arthur Rimbaud dans sa tombe que quelque chose existe comme le xx^e siècle, qu'il y a un après, une littérature, des idées sur la littérature, une histoire littéraire, un surréalisme, des rectifications du surréalisme, une continuité ou une discontinuité de Rimbaud, tout cela est *contre* Rimbaud.

Par définition, les véritables adeptes de Rimbaud ne seraient ni des poètes, ni des voyageurs, ils n'écrivent ni prose, ni vers, ni récits, ni essais, on n'a jamais entendu parler d'eux, ils ne laissent aucune trace, aucun visage, ils n'ont aucun rapport avec Arthur Rimbaud, ils n'existent pas.

Borer cite Kenneth White (*Rimbaud en Abyssinie*) : « Dans l'œuvre de Rimbaud, la critique strictement littéraire passe à côté de la question. » Qu'est-ce qu'une « critique strictement littéraire ? » Si c'est une manière de reconnaître qu'il y a un texte, un écrivain, lesquels ont des relations avec

d'autres textes et d'autres écrivains, qu'il y a une littérature dans laquelle s'inscrit ce texte, qu'il y a des imprimeurs et des libraires, qu'il y a même des lecteurs, que ces lecteurs ont lu d'autres textes, que la lecture de celui-ci s'inscrira dans une culture, que ce texte est composé de mots, que ces mots sont composés en phrases et en figures, qu'ils produisent des effets, font appel pour être crus à des croyances, qu'ils en constituent d'autres, et ainsi de suite, alors on ne voit pas comment le premier devoir d'une critique, si justement elle veut éviter de passer à côté de la question, ne serait pas d'être, et le plus *strictement* possible, littéraire.

Précisément, et strictement, l'idée qu'on peut changer la vie avec des mots, ou qu'il est possible de faire passer dans la vie, après rupture, les révélations du poème (tout cela à mettre entre guillemets), est une idée strictement littéraire.

Avec talent Borer transporte dans l'errance tous les excès du mythe-poète. Rimbaud est le même de chaque côté de la ligne. Seulement c'est encore le Rimbaud météore, sans lien, sans société, donc tautologie, et nouveau mythe : « L'intégrité de la personne et du destin » (*Rimbaud en Abyssinie*).

Prendre en compte la correspondance comme telle c'est se poser la question : pourquoi ? Pourquoi toute cette correspondance plutôt que rien ? J'ai essayé dans *Passages de Zénon* de montrer que Rimbaud exerçait son silence dans les lettres, qu'il le gérait, tentait de le donner à lire, et que son problème était la distance dans ses rapports avec l'immédiat. Le langage communique la distance *dans* la présence, tel est son paradoxe, découvert sur le tard, puis expérimenté, construit, décrit, écrit à satiété, dans la correspondance, le contraire des Correspondances. Le trois moments de la communication : 1. Le symbolisme, A renvoie à B, réunis, tradition romantique. 2. L'instant, l'intact, l'immédiat — mais paradoxe : pas d'instant si langage, pas d'immédiat si médiat. 3. La distance, l'éloignement, non pas donnés mais construits, fabriqués, narrés, mis en fiction dans la correspondance, qui signifie : la séparation l'emporte sur le symbole, mais elle doit encore être dite, il faut absolument la dire. Les lettres ne sont pas descriptions, ni commentaires, ni documents, mais *œuvre*, elles opèrent non le silence (il écrit !) mais la distance, elles l'exhibent. Fin du symbole fondé sur l'Un. Rimbaud mesure *par lettres* ce qu'il pensait, avant, être donné dans *la lettre*.

HAMLET

Vitez croit avoir fait une grande découverte en prétendant qu'*Hamlet* est le drame de l'hésitation, non du doute. Pour Fraenkel au contraire (Henry Miller et Michael Fraenkel, *Hamlet*, Corrèa — Buchet et Chastel, 1956), le doute est chez Hamlet une sorte de thérapie : « A une telle impasse où le savoir se révèle impuissant en face des ultimes problèmes, il n'y a qu'une issue : *le doute*. *Il faut douter pour échapper à la folie ; il faut douter pour vivre*. C'est la dernière phase du socratisme. Le doute retient Hamlet à la vie. » Hamlet est donc un intellectuel *à la limite*, saisi au moment où les légitimations se sont évanouies. Ni Foi, ni Savoir, ni Vérité, ni Histoire. Avec le père c'est la Connaissance dans son élisabéthaine euphorie qui a été assassinée. Alors tout est permis, et si tout est permis je doute même de la voie à suivre : faut-il douter ? Hamlet ou la bifurcation — semblable à Œdipe sur ce point. « Hamlet, dit Fraenkel, montre tous les symptômes de la désillusion intellectuelle qui, aux derniers stades de cette culture, mine la base même où elle repose : la foi de la connaissance apollinienne du monde. » Il inaugure donc le doute non-méthodique, celui qui n'est pas maïeutique : le principe d'incertitude. Expérimente le vide, l'écart, l'interrogation pure, le clinamen mental. Pour Hamlet la pensée et « la vie » ne sont pas en continuité, « la vie » c'est-à-dire la survie de l'espèce, mais aussi la reproduction du social. Miller ne peut évidemment accepter cette défaillance de la continuité. Que tout juste après l'éclat critique de la Conscience universelle, Hamlet s'échoue en pure perte dans la faille de la conscience réflexive, cela l'écœure. « Hamlet n'est pas un grand penseur. En fait, il ne pense rien du tout. » Très bien vu : le *je* lui-même est désormais illégitime, il n'est plus un fondement. Je pense donc je ne suis pas. Il n'en faut pas plus pour qu'Hamlet soit rejeté par Miller, cet obsédé de la santé comme totalité euphorique du vécu. Fraenkel : Protagoras, Hermogène, Montaigne. Il insiste : « Penser et sentir sont deux choses très différentes », ce qui les distingue c'est le langage. Mais Miller fait partie de ces écrivains naïfs ou hypocrites pour qui le langage n'existe pas. Le drame-Hamlet c'est que le langage se retourne nécessairement contre lui-même — contre sa propre fabrication de transparence et de transcendance — parce qu'il suppose 1. des codes ; 2. la conscience ; 3. la conscience de ces codes ; 4. la conscience de la conscience. Claudius a tué la continuité, il a par force contraint l'homme-Hamlet à la forme et à la conscience de la médiation : le théâtre, le récit second, l'identité séparée, l'art comme médiation et non comme expression. Fraenkel rappelle justement le mot de Nietzsche : « La voix intérieure ou le démon de Socrate dissuade toujours. » Tout commence et tout finit avec Socrate qui n'est ni idéologue, ni artiste, mais le plus accompli des sophistes, comme Hamlet. Donc, Fraenkel : « Hamlet se situe au point extrême qu'une culture a pu atteindre : là où la connaissance perd foi en elle-même et a atteint ses limites. La vie et la nature ne peuvent être embrassées ni comprises par la connaissance. » Comparer avec les bergsoniennes litanies de Miller du type : « C'est en saisissant dans sa fluidité la nature réelle des phénomènes changeants que le poète dégage de sa vie et de l'univers un monde prophétique et musical. Il se tient en dehors

de tous les systèmes de pensée, dans la chair vive d'un ordre cosmique permanent. » Mais « ordre cosmique permanent », n'est-ce pas l'archi-système ? Et comment passe-t-il de la fluidité au permanent ? Hamlet est donc pour Fraenkel un « penseur » coupé tout à la fois de l'Idée et du Moi : « Au lieu que nous pensions la pensée, c'est la pensée qui nous pense. » Forme sans contenu et sans continu. D'où l'inaction. Mais, avant, il a fallu que cette même coupure se réalise, positivement (entre l'homme et le monde, l'idée, le moi) pour qu'il puisse connaître et agir. Hamlet a été un savant, un technicien, il s'est séparé. Agir, transformer, créer — premier temps. Cela implique la distance, mais l'acte fondateur de la distance la rend ensuite insurmontable, irrémédiable, absolue. Le criminel c'est Hamlet tout autant que Claudius. Il est coupable parce que capable, coupable d'avoir voulu agir, d'y être parvenu, et c'est son succès même qui le condamne. Il est, comme dit Fraenkel, « l'homme qui est complètement déçu par le monde et a pris l'implacable résolution de rompre avec lui, et l'homme qui s'accroche encore au monde, l'affronte et accepte les règles du jeu ». Un ingénieur-cygne. Sa « folie » tient à cette dualité, elle n'est ni là ni ici, mais dans le perpétuel passage (où bien sûr la question de l'être, sur laquelle Miller insiste, est tout à fait hors de propos : la question est celle du ou bien/ou bien). L'assassinat de son père l'ayant privé de légitimations, la prise du pouvoir par son oncle l'ayant privé d'objet (ce n'est pas lui qui gouverne, il est réduit au rôle de bouffon), Hamlet ne trouve plus objet et légitimation que dans l'imaginaire pensée « pure », devenue « fin en soi ». Seule stratégie désormais possible : l'écart. Défaire son moi pour défaire l'État, se diviser à l'infini pour régner encore un peu dans les interstices. Sa limite : il est contraint à l'exhibitionnisme, alors que la pensée-gouvernail se dissimule. Hamlet, lui, ne dissimule rien, sa faille et sa faillite sont ostentatoires, il théâtralise sa réflexivité (mais ça ne marche jamais : personne n'a peur). Comment Fraenkel a-t-il pu croire un moment qu'il était possible d'échanger quoi que ce soit avec un Miller qui ne cesse de « signer des lettres anonymes à Lady Matrice » ? N'est-il pas évident que « l'homme ne parle que par limitation (...) Vérité de la nature, la vérité totale : voilà qui dépasse les pouvoirs d'expression de l'homme ». Fraenkel est fort agacé par l'idéologie viscérale, la pose de Miller, son « bla-bla-bla théosophique », à quoi il oppose : « La vérité de Dieu est partout et nulle part, mais la vérité de l'homme est limitée ». Et encore : « Le nombril est là pour me rappeler que du moment que j'ai été limité, enfermé, circonscrit, j'ai par là même pénétré dans ma connaissance, dans ma conscience, dans mon moi : mon cercle. Partout et toujours, le nombril demeure le symbole de la manière dont la vérité de l'homme s'arrache et se gagne : par division, par séparation nette d'avec la Mère qui est toute la Création. »

Cette gentillesse, tout de même, avec laquelle Fraenkel voudrait dire à Miller qu'il ne comprend rien : « Je remarque qu'il m'arrive fréquemment de vous mettre, pour ainsi dire, sur la voie critique, et qu'à chaque fois vous en profitez pour me sauter dessus en m'accusant de comploter une conclusion. »

Il est clair que de ce point de vue (prise de pouvoir de la pensée dans le

moi à la place du moi) Hamlet n'a rien à attendre de la psychanalyse : Hamlet n'étant pas une intimité, mais un « malaise dans la civilisation » — incurable.

Miller a malgré tout l'astuce d'opposer à Fraenkel, comme défense, le « celui qui ne pense pas, celui-là pense vraiment » assaisonné à la sauce franciscaine et bouddhique. Dépoussession, irresponsabilité, confiance en l'homme, nature, etc. « Ataraxie chinoise. »

« Que les intellectuels qui souffrent d'hamlétisme et de psychologie du crâne prennent un antidote. Je leur recommande la tradition elle-même sous sa forme la plus virulente : Hamlet. »

« Hamlet, définitivement et irréfutablement, démontre qu'il n'y a aucun moyen pour l'homme de se soustraire à la tyrannie de la logique. »

UNE VIE D'HOMME DE LETTRES AU XIX^e SIÈCLE : ANTOINE FONTANEY

Né en 1803.

Licencié en droit, puis principal clerc d'avoué.

Appointements : 1 500 francs par an.

Quelques loisirs alors.

Sainte-Beuve vient, paraît-il, le voir au bureau et l'encourage (à quoi ?).

Fréquente le soir le Cénacle (Hugo) et l'Arsenal (Nodier).

« Bien qu'il parlât peu de lui, on n'ignorait pas les difficultés de son existence, et on le plaignait » (Jasinski, Introduction au *Journal intime* de Fontaney, les Presses françaises, 1925).

Une bonne proie pour l'idéologie romantique — poète maudit, etc.

Un sonnet à la gloire de Hugo (1829) lui ristourne un peu de gloire.

Participe à la Révolution de Juillet mais n'en tire aucun bénéfice.

Devient alors secrétaire particulier (voir ce que cela implique) du comte d'Harcourt, ambassadeur de France en Espagne.

Exil, pas mieux.

L'ambassadeur est rappelé à Paris, que faire ?

Il sollicite, en vain.

Écrire ? Gagner sa vie par les lettres ?

Buloz lui confie des articles pour *la Revue des Deux Mondes*.

Maigres et incertains revenus.

Avec ça, amoureux de Marie Nodier !

Lui, un besogneux sans emploi !

Tombe ensuite amoureux de la fille de Marie Dorval.
Est renvoyé en Espagne comme ?
Devient « manœuvre littéraire » à *la Revue des Deux Mondes*.
Crève de faim en Angleterre avec Gabrielle qu'il a enlevée.
Gabrielle meurt en 1837 (vingt et un ans) de phtisie. George Sand dit qu'il l'a contaminée. Reçoit alors l'hospitalité du marquis de Custine à Saint-Gratien. Meurt deux mois plus tard.
Inhumé au cimetière Montmartre.
Tombe disparue.

*Quelques détails intéressants
de la vie quotidienne d'Antoine Fontaney*

A été reçu à dîner par Hugo, qu'il appelle Victor, Sainte-Beuve, Nodier, etc.

Hugo le reçoit un jour dans sa salle de bains pendant qu'il se fait la barbe. Cela dure une demi-heure.

Reçoit un jour successivement la visite de Béranger et de Hugo : « Ainsi aujourd'hui visites des deux plus grandes célébrités poétiques du temps » (*Journal*, 1831).

Note que Hugo sait que quand il écrit 6 pages par jour de son écriture cela fait 12 pages d'impression in 8°. « Il compte d'avance les jours et sait quand son livre sera fait à point nommé, quand sa marchandise sera livrée au libraire. C'est son état, c'est sa profession. Au surplus, il a raison. Il faut qu'il en vive, lui et sa famille. C'est une noble chose de vivre de sa plume, de sa pensée, de nourrir le corps avec l'intelligence, la matière au moyen de l'esprit. Il a quatre enfants et peut, me dit-il, dépenser jusqu'à 1 500 francs par mois. »

Se fait inviter à dîner le plus souvent possible.

Rencontre dans des réceptions, tant qu'il est à Paris, toutes les gloires de l'époque : Vigny, Thiers, Mignet, le comte de Saint-Priest, Jules Lacroix, etc.

Hugo, qui est en train de se faire faire son buste (il a vingt-neuf ans) lui dit qu'il échangerait bien sa vie contre la sienne.

Se couche tard après des journées de sollicitations vaines et de mondantés dérisoires, sans profit.

Un jour il voit enfin Balzac, « ce nouvel astre » : « Œil vif, gilet blanc, tournure d'herboriste, mise de boucher, air de doreur, ensemble prestigieux. C'est l'homme du commerce littéraire par excellence. »

Une autre fois qu'il va chez Béranger, celui-ci le reçoit se faisant la barbe « comme d'habitude, avec ses petits ciseaux ».

En cabriolet avec Vigny, à prendre le thé chez Dumas, etc. Chez Sainte-Beuve : « Nous déplorons l'époque politique et littéraire ».

« Sans argent ! Vivant au jour le jour ! Ayant à peine quelques pièces de 5 francs ! Obligé d'écrire pour vivre et ne sachant si j'y réussirai ! Quelle existence ! » (1831.)

Fréquente les saint-simoniens.

Le 3 novembre 1831 à 5 heures du soir a devant lui 13 fr. 50. Le 7 du même mois fait un cadeau à Béranger.

Au café Procope, voit « avec satisfaction » *la Revue des Deux Mondes* où il a publié un article, « toute tachée, toute roulée ». (Article payé, parfois, 100 francs.)

Curieux horaires de bureau, il est toujours dehors, en visite.

Soirées mondaines, on récite des vers.

A une maîtresse qui se nomme Adèle et vit misérablement dans une soupenne. A côté, Marie, la fille de Nodier, à l'Arsenal, beauté, luxe, musique, fleurs, etc.

Hugo le reçoit dans sa chambre à coucher.

Hugo essaie sur lui son image.

Vigny a un copiste qui lui recopie ses manuscrits. « Que de temps épargné ! Je voudrais bien pouvoir faire ainsi ! »

A propos des articles sur ses livres, Hugo : « Tout article est bon. Il n'en est pas un qui ne fasse entrer votre nom dans la tête d'un certain nombre d'individus. — Pour bâtir votre monument, tout est bon. »

A une réception académique, est tout heureux d'avoir « une place au centre », à côté de Sainte-Beuve.

Jeudi 6 septembre 1832, Hugo lui dit que « s'il savait ne devoir point primer, prendre rang au-dessus de tous, il se ferait demain notaire ».

Sainte-Beuve ne veut plus dépenser que 1 500 francs par an.

Intéressant pour situer les positions idéologiques refusées : « Je vais ensuite chez Nodier. Le salon était plein de Bousingots. — Bientôt ce seront les saints-simoniens. — Cela devient un mauvais lieu. » (28 octobre 1832.)

L'interdiction (suspension) par le Gouvernement du *Roi s'amuse* fait perdre à Hugo 20 000 francs (selon Hugo).