

De travers, à propos d'une conception spatiale de l'écriture et de certains abus de langage dans l'oeuvre de Jean Lahougue

ANTONIO ALTARRIBA
Universidad del País Vasco

L'ESPACE DE L'ECRITURE

Les images offrent le spectacle de leurs formes, étalent sur une surface traits et couleurs. Pour les apprécier, les juger ou, simplement, les contempler il faudra prendre en considération la densité de la ligne, la configuration du contour, les qualités chromatiques, la tache et la texture... Autant de facteurs d'ordre presque physique, comportant une présence sur le support qui font que dans l'image l'existence se confond avec la consistance. Les aspects matériels de l'image (formes, dimensions, couleurs et les différents rapports existant entre eux) ne peuvent pas être ignorés. Ils sont là, en même temps essence et évidence, se donnant à voir, réclamant l'exposition. Dans l'image la matière et le sens du signe coïncident.

Toute une tradition critique oppose ces caractéristiques de l'image aux valeurs propres de la parole. Une série de binômes confrontés se charge de délimiter une frontière entre les deux domaines et de suggérer l'idée de l'impossible voyage entre les deux territoires. D'un côté se trouve le royaume de la simultanéité, de la surface, de l'extension, de la forme. De l'autre l'empire du processus temporel et du sens. Pour circuler dans le premier on exige une perception sensitive, dans l'autre une perception intellectuelle. Dans le domaine de la parole la continuité s'impose tandis que dans le domaine de l'image règne la contiguïté. La logique permet de suivre les articulations temporelles de la littérature tandis que pour s'orienter en peinture il vaut mieux se laisser guider par des critères de composition et de mise en rapport où l'harmonie et l'équilibre servent comme points de repère. Enfin chacun se constitue sur un axe créatif-perceptif bien différent, la parole passant de la voix à l'ouïe et l'image de la main à la vue.

Il n'est donc pas étonnant que nous continuions à percevoir encore de nos jours ces deux formes d'expression comme incompatibles. Elles exhibent leurs identités

respectives montrant des attitudes et des aptitudes enclines à la confrontation plutôt qu'à l'accord. Retranchées l'une face à l'autre, marquant leurs frontières à coups de traits spécifiques, la communication entre elles semble difficile. Et pourtant est-ce que les positions sont définitivement irréconciliables? Est-ce que la relation est impossible? Ne peut-on pas envisager la visibilité du linguistique et la lisibilité de la plastique? Est-ce que le graphisme ne peut pas donner une entrée à la dimension temporelle? et, surtout, est-ce que l'écriture n'est pas aussi, dans une certaine mesure, une question d'espace?

Le langage possède une dimension visuelle qui passe traditionnellement inaperçue. Le phonocentrisme de notre alphabet cache la matérialité scripturaire du texte. Une conception ascétique de la lecture nous fait parcourir les oeuvres littéraires dégageant uniquement l'esprit de la lettre et abandonnant son corps dans la tombe typographique. Ce dépouillement de la chair graphique est provoqué par la convention et l'uniformisation des caractères que l'imprimé et sa limitation typologique renforcent. Si l'on ajoute à cela que de nos jours l'acte de l'écriture a perdu l'application inscriptive qui guidait la plume sur le papier pour se réduire à une simple pression sur le clavier, on comprendra que la distance entre le lisible et le visible se creuse davantage. Tout porte à croire que l'on passe sur la pointe des pieds sur le représentant pour plonger dans le représenté.

Et pourtant les évidences matérielles sont toujours là. Peut-être imperceptibles mais toujours opératives. Peu importe que l'on dessine ou l'on écrive, dans les deux cas on inscrit. Il y a un fond commun dans le dessin et dans la lettre que toute anthropologie de l'écriture confirme. Il y a un point commun: le point. Et non seulement le point, le trait aussi. En écriture comme en peinture on trace, on fait saillir des formes de la surface. On établit ces significatifs contrastes qui permettent la lecture. La lecture, en définitive est une opération visuelle qui consiste à identifier, à établir des différences entre le plein et le vide, le noir et le blanc, le trait droit et le trait courbe, la directionnalité monovectorisée et linéaire et la directionnalité tabulaire du regard. On lit, et quand on lit on lit aussi les marges, les alinéas, les mises en page, les filets, la typographie... Assoupi par la convention, nous ne nous rendons pas compte des valeurs qu'ils transmettent mais, sans cette lecture des aspects matériels du signe, on aurait du mal à identifier le passage d'un chapitre à un autre, à différencier une citation du texte ou à situer les diverses voix qui peuvent intervenir dans une narration et qui sont souvent signalées par un autre type de lettre.

Quelle est l'importance de toutes ces considérations? Est-ce qu'elles restent dans le domaine de l'édition ou affectent le littéraire? Et, ce qui semble plus important, peut-on séparer ces deux terrains? Or la réponse se présente facilement dès lors que l'on constate que ces influences matérielles sont de plus en plus souvent revitalisées et mises en valeur avec des objectifs clairement littéraires. On exhume les qualités graphiques et on les met à l'oeuvre pour ranimer ou enrichir le prêt-à-porter typographique. Et alors on dessine les lettres ou avec les lettres, on majuscule, on minuscule, on varie les caractères, on casse la linéarité et on invente de nouvelles disposi-

tions sur la page, on calligrammatise... on comprend, finalement que, de la même façon que le langage peut avoir une fonction poétique, l'écriture peut avoir une fonction «grammatique». Et bien que cette exploitation plastique de la lettre se montre comme une des plus évidentes parentés entre la parole et l'image, d'autres formules moins tape-à-l'oeil jouent avec cette dimension spatiale qui semblait, en principe, interdite à la littérature. Des rapports, des équilibres, des combinaisons entre différentes identités graphiques s'établissent. Les mots s'organisent suivant des stratégies géométriques et créent des constellations figurales constituant toute une topologie de l'écriture. La page retrouve ses valeurs de surface et le livre comprend mieux que jamais les principes qui le fondent, le livre se rend compte qu'il est un volume.

Non seulement les critères configuratifs de la lettre ou compositifs de la page provoquent une perception spatiale de l'écriture. Elle est peut-être plus évidente à première vue dans ces cas-là mais d'autres moyens plus subtils fonctionnent de façon semblable. On peut construire une oeuvre à partir d'une utilisation limitée de certains graphèmes de façon à créer tout un système de constantes et des renvois graphiques qui instaurent dans le texte une dynamique de parcours contrastifs. Il s'agit en fait de la mise en oeuvre de différents procédés d'anagrammatisation qui développent l'écriture à partir des possibilités de combinaison d'un noyau linguistique de base (anagrammes, tautogrammes, lipogrammes, hétérogrammes, dérivations ou associations graphiques, jeux de mots, jeux avec les mots).

On peut également tracer des chemins inattendus à la lecture contrevenant à sa traditionnelle directionnalité de gauche à droite et produire des messages réversibles de droite à gauche, spéculaires, en vertical ou en diagonal, palindromes, boustrophédon... Si l'anagramme dans son sens large était la figure agglutinante dans le cas antérieur, l'acrostiche s'offrirait ici comme exemple clé.

Et pour terminer ce rapide parcours à travers ce répertoire de procédés spatiaux il faudrait parler des expansions textuelles réglées par une matrice distributive de base. A partir d'un engrenage, d'un système de distribution strictement formalisé, les lettres, les mots ou des unités significatives plus larges trouvent une place dans l'oeuvre. Formules arithmétiques, figures géométriques ou autres mécanismes de permutation ou de combinaison se chargent de dessiner une charpente qui marquera les cadences d'apparition dans le texte de certains ou de la totalité de ses éléments constitutifs.

Nous nous trouvons donc d'un côté face à des techniques de constitution du signe linguistique (configuration de la lettre ou composition de la page) et de l'autre face à des techniques de mise en rapport (combinaison de lettres, directionnalité de lecture, distribution réglée des mots etc.). Calligrammes, anagrammes, acrostiches, littérature combinatoire pour donner uniquement quelques exemples emblématiques couvent dans leur fonds les différentes possibilités d'organisation de cette conception spatiale de la littérature. Tous ces procédés, autant les uns que les autres, se caractérisent par la revendication de leurs valeurs propres. Ils tressent un réseau de renvois internes à l'oeuvre. Les lettres se donnent en spectacle, les mots se réclament et se répètent,

manifestent leur mutuelle nécessité et se présentent unis par des rapports, plutôt qu'organiseurs, organiques. Comme des grappes aimantées par des identités formelles, s'embrassent dans l'idylle et dans la célébration de leur matière constitutive. Les oeuvres ainsi conçues ne tiennent pas au monde, leurs signes plutôt s'entretiennent et, coupant les amarres externes, créent leurs propres mécanismes d'accrochage. La forme de leurs traits et les trajets de leurs renvois marquent une limite, délimitent un espace qui est l'espace de leur propre échange familial. Les mots jouent dans le sens ludique et dans le sens mécanique du terme. Comme un engrenage joue dans l'autre, ils s'emboîtent et se répandent. L'écriture peut donc se constituer en espace et se plier à un régime de relations topologiques. L'espace littéraire est dans ce sens le lieu où les lettres exhibent leurs formes et établissent leurs rapports formelles.

L'ESPACE DE JEAN LAHOUGUE

Pour illustrer certains effets et méfaits de cette écriture élaborée à partir de procédés spatiaux, analysons à titre d'exemple une oeuvre d'un auteur peu connu.

Jean Lahougue est un écrivain d'origine normande qui frise la cinquantaine et qui publie régulièrement depuis 1973. En ce moment sept livres (romans et recueils de récit) sont sur le marché et d'autres écrits plus courts, créatifs ou explicatifs de son oeuvre, ont été publiés dans des revues littéraires. En 1977 il obtient un succès important de critique avec son roman *Non-lieu dans un paysage* et en 1980 *Comptine des Heigh* reçoit le prix Médicis que l'auteur refuse. Cette prise de position contre certains des mécanismes qui contribuent à huiler l'industrie éditoriale lui ferment les portes de la maison Gallimard où il avait publié jusqu'à ce moment et ses derniers livres sont édités par les Impressions Nouvelles. De façon plus ou moins explicite Lahougue se réclame de l'héritage du «nouveau roman». Brassant aussi d'autres influences et utilisant des références fort diverses, il a réussi à construire une oeuvre cohérente, sans doute minoritaire, mais qui a su attirer l'attention de certains secteurs de la critique axée sur les questions de l'écriture et les problèmes de l'intertextualité.

«Schématisons à peine: il y a aujourd'hui, chez les auteurs de fictions, deux démarches radicalement opposées:

– Celle qui consiste à s'appuyer sur une expérience préalable au livre, une expérience vécue ou onirique, nourrie de paysages, de rencontres, d'émotions, de désirs, de drames.

Une expérience qui s'est organisée en idées, en jugements, en éthique. Le roman consiste alors à transmettre cette expérience préalable le plus efficacement possible. [...]

– L'autre démarche consiste à faire du livre le lieu même de l'expérience. A renoncer délibérément au vécu, c'est-à-dire à tout ce qui est déjà connu, au déjà pensé, au déjà-vu. A s'appuyer au contraire sur les schémas les plus réso-

lument artificiels. A s'imposer les contraintes les plus formelles. De ces contraintes naîtront des problèmes d'écriture qu'il faudra résoudre. Et c'est pour l'essentiel la résolution de ces problèmes qui produira l'organisation du livre [...] D'une façon générale, on l'aura compris, j'ai une préférence certaine pour cette dernière attitude. Disons: parce que la vie est la vie, que le langage est le langage avec sa logique propre [...] En somme: parce que je préfère l'aventure à la paraphrase»¹.

Longue citation de Lahougue qui définit bien clairement sa manière de concevoir la littérature. Une conception littéraire qui signale les limites de son oeuvre et marque, en conséquence, un espace. D'après ce que lui-même nous dit, quand Lahougue écrit, il ne prétend pas sortir du lieu de son écriture. En tout cas, pour ne pas trop s'enfermer en lui-même, s'ouvrir, regarder et récupérer quelques fragments de l'extérieur non pas de ce monde qui grouille de vie, qui exhibe une biologie incompatible ou au moins différente de la dynamique de l'écrit, mais du monde des livres. On ne peut pas l'éviter, toute écriture est sous influence, sous l'influence des autres écritures. Donc autant l'admettre et soumettre le propre trajet littéraire aux formes et styles existants. «On n'écrit jamais qu'en réponse à ce qui a été écrit»² dit-il. La création dépendra de la position ou peut-être mieux de la préposition que l'on adopte dans ce terrain. Ainsi Lahougue écrira à partir d'Agatha Christie dans *la Comptine des Heigh*, envers Simenon dans *La doublure de Magritte*³, à côté de Nabokov dans *La ressemblance*, autour de Descartes dans *Un amour de René Descartes*⁴. La situation se précise. L'espace du livre se trouve immergé dans le cadre plus large de tous les autres livres. La planète Lahougue se situe dans la galaxie Littérature.

Tout en restant fidèle à ces principes de base, la trajectoire de cet auteur prend un tournant à partir de *Comptine des Height* et on pourrait considérer qu'il s'applique de manière plus précise à renverser les structures du langage romanesque et à jouer avec les mécanismes qui déclenchent l'illusion représentative. On remarque à partir de cette période l'importance croissante de certaines contraintes formelles qui ébranlent le processus de lecture et le soumettent à de bien curieux paradoxes. A titre d'exemple analysons un court récit de Lahougue faisant partie de *La ressemblance et autres abus de langage*: le récit qui a pour titre «Histoire naturelle»⁵.

Rien n'a changé à Sérignan depuis la mort de Jean-Henri Fabre, le célèbre entomologiste français. Le narrateur y retourne, attiré par les nouvelles lumières qu'un

1. J. Lahougue: «Ecrire vers Simenon», *Texte en main*, n° 6, p. 5, hiver 1986.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. *La doublure de Magritte*, Ed. Les Impressions Nouvelles, Paris 1987.

4. *Les ressemblance et Un amour de René Descartes* font partie du recueil *La ressemblance et autres abus de langage*, Les Impressions Nouvelles, Paris 1989.

5. *Histoire naturelle* fait partie de *La ressemblance et autres abus de langage*, op. cit.

article récent projette sur les dernières études de celui qui fut connu comme l'Homère des insectes. Parcours où perce l'admiration à travers la salle d'études, la collection de plantes et de fossiles pour aboutir à la transcription de ces cahiers inédits, jusque-là jugés inintéressants. Le centre du récit est occupé donc par le texte de Fabre qui, sous forme de journal, nous présente celle qui fut sans doute sa dernière et plus étonnante découverte. Le 5 Octobre 1915, se promenant dans son jardin, l'entomologiste, accablé par le vieillesse, distingue enfin cette espèce tant recherchée: *Atta bellifera*, la fourmi guerrière. Pas étonnant que personne ne l'ait découverte auparavant. Elle est non seulement minuscule mais fait preuve aussi d'une étonnante facilité pour occulter sa présence. Les deux premières journées débordent d'enthousiasme. Fabre voit confirmées ses théories sur l'instinct des insectes. Les déplacements des fourmis obéissent à un devis, mot clé dans la terminologie de l'entomologiste. Et ce devis, inscrit dans leur comportement, les fait avancer suivant toujours une ligne en diagonale qui s'oriente en fonction de l'axe du soleil. *Atta bellifera* est héliotrope. Le savant expérimente et dans une certaine mesure s'amuse déconcertant les fourmis avec des lumières artificielles. Mais les capacités de cette espèce d'hyménoptère dépasse la moyenne de celles qui sont connues de Fabre. Non seulement elle est capable de récupérer, malgré tous les obstacles interposés par le vieillard, la diagonale de son têtù trajet mais aussi, reflétant le soleil avec son corps et imitant les ombres et les lumières, elle est capable de reconstruire à la perfection les formes et les volumes d'un corps ou d'un être vivant. Les merveilleuses créatures acquièrent un aspect plus pervers et dans les observations de Fabre pointe le soupçon et la peur. Peu à peu l'évidence se fraie un passage, les fourmis deviennent d'autant plus invisibles qu'elles sont partout. A mesure qu'elles s'emparent du jardin, de la maison et de toute la «réalité» environnante, elles se substituent à elle. Fabre comprend finalement leur authentique démarche. Dans leurs parcours en diagonale elles assimilent tout et, pour ne pas laisser trace de la dévastation commise, la multitude de leurs corps recompose la matière des objets et les effets de lumière et couleur. Le vieux savant doit admettre avec épouvante que son entourage n'est qu'illusion. La capacité mimétique des fourmis constitue en fait leur force et leur raison de vivre. Leur survie dépend de cette faculté de passer inaperçue. Plus elles sont ignorées, plus leur expansion est assurée. Absente de tous les répertoires zoologiques, et présente, constituante de toutes choses, *Atta bellifera* triomphe partout. Elle se reproduit en reproduisant les contours et les volumes. Pour elle le sexe se confond avec la forme ou se fait forme. Seule la «formication» compte. Envahir la matière pour la remplacer, pour se confondre avec elle, tel est l'objectif. Elle devient ainsi finalement cet ensemble d'atomes constitutifs de la réalité. Elle est le monde. Tout n'est que fourmis. Et ce qui est plus grave, les humains peuvent être affectés, Fabre lui-même est peut-être déjà atteint. Qui se cache derrière son visage ridé?

Dessinatrice sans défaut aucun, faussaire jusqu'à la perfection, la fourmi s'impose et impose le trompe-l'oeil, elle décalque, elle simule, elle supplante et le monde

s'ébranle, tremble d'un imperceptible fourmillement dès que l'on passe le doigt par sa surface apparemment dure, nette et stable. Fabre doit combattre dans ce dernier réduit qui est devenu sa table de travail. Ecrasant, soufflant, essayant inutilement de les écarter, d'arrêter leur progressive et inéluctable appréhension.

Fabre disparaît sous (ou sur) l'avalanche noire... ou cesse d'écrire. En tout cas son journal s'achève le 11 Octobre 1915 qui est la date réelle –si on peut parler ici dans ces termes– de la mort de cet homme de science de renommée internationale. Comment faut-il interpréter ce texte de Fabre par lequel se termine sa vie ou sa consistance? Hallucination cauchemardesque d'un pauvre vieillard diminué dans ses facultés physiques et qui voit des insectes partout? Obsession terminale d'entomologiste qu'on ne peut interpréter que de façon allégorique? Le voile noir des fourmis ne serait que le voisinage de cette présence obscure qu'est la mort? Le narrateur dans ses commentaires après la transcription du journal semble pencher vers cette hypothèse. Et pourtant quelque chose de superficiellement évident et de profondément inquiétant hante l'écriture du savant. D'un côté on décèle une logique dans les événements qui nie le délire du vieillard. Au fond l'histoire raconte la revanche des fourmis. Fabre s'est amusé d'abord avec elles. Jouant avec elles, déjouant leurs trajets à l'aide de lumières artificielles, il a voulu se les approprier dans leur comportement. Il a pris leur soleil, alors elles ont pris ses lumières, le laissant sans raison, sans arguments scientifiques. Lui, l'observateur qui se croyait maître et connaisseur de l'instinct et du comportement des insectes, s'est retrouvé connu et démonté dans ses comportements. La ligne elliptique de ses déambulations spéculatives –il avait l'habitude de se promener en cercle quand il réfléchissait– a été brisée par la ligne diagonale des fourmis. Au fond c'est l'histoire de l'entomologiste entomologisé.

Mais d'autre part son récit tient à quelque chose de plus qu'à sa propre logique interne. L'invasion des fourmis semble outrepasser le cadre des événements référés et leurs frontières chronologiques. Au-delà ou en deça de cet automne 1915, l'écriture enferme un témoignage vivant des expériences racontées, une inquiétude, un trouble. Qu'est-ce que cette procession de points et de traits noirs qui s'achemine vers le blanc des marges ou vers le trou de la fin de la lecture? Ça ne fourmille pas? Ça ne déploie pas une obscure et mouvante stratégie d'annexion de la page? Tout semble le suggérer. A plusieurs reprises Fabre décrit les fourmis dans des termes scripturaux. «Ponctuation insignifiante»⁶, «points vivants»⁷, «minuscules»⁸, menant un «trajet filiforme»⁹ qui ressemble au «graphisme filiforme»¹⁰ de l'écriture du journal telle qu'elle nous est présentée par le narrateur... Le rapprochement est facile et, si ces pis-

6. *La ressemblance et autres abus de langage*, op. cit., p. 111.

7. Ibid., p. 113.

8. Ibid., p. 107 et p. 111.

9. Ibid., p. 114.

10. Ibid., p. 105.

tes ne sont pas suffisantes, viennent s'ajouter ces taches d'encre dans les mains de Fabre quand il écrase les insectes¹¹.

De plus, et c'est en fait la justification du récit, l'article d'un traducteur des oeuvres de Fabre corrobore par ses découvertes cette hypothèse «fourmilettriste». «Non seulement la phrase conclusive de chaque journée puisait l'intégralité de son vocabulaire dans la page qu'elle bouclait, mais elle le faisait selon les modalités d'une loi unique, régulièrement reconduite de journée en journée...» explique-t-il. «Le premier mot de la phrase conclusive se trouve en cette même position dans la phrase initiale de la journée, le deuxième mot l'est aussi dans la deuxième phrase, le troisième dans le troisième et ainsi de suite jusqu'à l'épuisement des possibilités, comme si la fin du texte, commente le traducteur, n'était qu'une lecture en diagonale de tout ce qui le précède et l'induit»¹². Et en plus cette dernière phrase faite de l'accumulation en diagonale d'un mot de chacune des phrases qui le précède vient réfuter ou mettre en question ce qui a été dit auparavant (v. texte n° 1 de l'appendice). Tout se passe comme si cette diagonale dans l'écriture, trace et preuve du passage d'Atta bellifera, cherchait à diluer les dénonciations de Fabre. Reine du plagiat et de la simulation, cherchant à occulter son omniprésence, la fourmi charrie les mots qui annulent ou relativisent les constatations de Fabre. Il ne doit pas être étonnant que le vieux savant se trouve déconcerté au début de chaque journée quand il relit les lignes rédigées auparavant. Il croit que la mémoire lui joue des mauvais tours mais en fait ce sont les fourmis qui –s'employant au même jeu que lui– sèment son trajet d'obstacles en même temps qu'elles effacent les preuves de leur passage. En fait elles font une lecture «de travers» du texte de Fabre, manipulant ou annulant son discours qui n'est rien d'autre que la manifestation de leur existence.

L'ESPACE DE LA DIAGONALE

De cette façon un premier jeu géométrique fissure le texte le coupant par le biais. La directionnalité gauche-droite de lecture est traversée ou plutôt érodée par cette fente verticale qui vide les dénonciations et constatations du savant. La diagonale vient démentir la ligne horizontale. Fabre dit et la fourmi contredit. Et compte tenue que la phrase conclusive accumulée par les insectes reprend et ferme ce qui précède, quel est le véritable sens de ce qui est dit? En définitive, qui écrit? Fabre décrit la cruauté d'Atta Bellifera ou la fourmi décrit la folie de l'entomologiste? Le narrateur essayant de réfuter les arguments du traducteur et s'inclinant pour l'hypothèse du dérangement mental du savant, confirme la victoire d'Atta Bellifera à l'existence de

11. Ibid., p. 124 et p. 126.

12. Ibid., p. 129.

laquelle il décide de ne pas croire. Fabre n'est que la victime des désastres de la diagonale.

Il est vrai qu'uniquement une impossible coïncidence permettrait «une lecture grammaticalement correcte et sensée»¹³ de tous les mots situés dans l'axe transversal. On serait donc tenté d'adhérer au scepticisme du narrateur qui croit plutôt à une contrainte conçue par Fabre lui-même qui s'enfermait de cette façon dans un délire mental et scriptural. Et pourtant il suffit d'appliquer la leçon apprise et faire «la traversée» de son texte pour découvrir ici aussi la même fourmillante dérive. Le discours du narrateur est également affecté ou infecté par la diagonale et les derniers paragraphes de chacun de ses fragments sont construits avec des mots provenant de phrases antérieures suivant le même principe accumulatif qui a été dénoncé. Autant l'introduction au journal de Fabre que la conclusion finale obéissent à ce même échelonnement lexical. Uniquement la partie destinée à dévoiler ce fonctionnement en diagonale semble y échapper. Comme si la mise en évidence du mécanisme servait d'antidote, ce fragment du texte est le seul libéré de l'infection transversale. On dirait que la mise en évidence de la maladie secrète le vaccin. Dire le fait contribue à l'éviter. Pour le reste on peut conclure que tout le cadre narratif est parasité. Non seulement les fourmis ont déterminé à l'époque l'écriture de Fabre mais elles sont toujours là à déterminer toutes les écritures collatérales et à essayer de démentir la révélation de leur existence. Comment ont-elles fait pour survivre depuis 1915. Ça n'a pas dû être difficile. En fin de compte elles n'ont eu qu'à substituer à leur digestion végétale une digestion lexicale. Au lieu de se nourrir des cryptogames, elles se sont nourries du cryptogramme. Elles ont simplement remplacé les fougères, les algues, les champignons et autres plantes thallophytes, abondantes dans le pourrissoir de Fabre, par son écriture chiffrée. La différence n'a pas dû être importante puisque les mots poussent aussi dans les feuilles, des feuilles qui débordent de cette prose «fleurie» qui, selon le narrateur, caractérise le style du savant. Pour le reste leur instinct n'a pas pu être contrarié puisqu'il fonctionne d'après le même rythme que l'écriture: «ainsi qu'une série d'échos qui s'éveillent l'un l'autre»¹⁴.

Face à toutes ces évidences, le narrateur se retrouve dans des drôles de draps niant ce que la diagonale de son propre récit affirme. Il n'a pas su voir ce que Fabre lui-même à la fin de ses recherches a compris. Les dernières phrases du dernier jour de son journal inscrivent dans la diagonale presque un cri désespéré de révolte. Il introduit dans le trajet textuel des fourmis un message qui, une fois situé dans la dernière phrase, empêchera toute possibilité de négation de leur existence: «elles ne m'achèveront pas». Mais les perfides le censurent et ces mots n'apparaissent pas à la fin du fragment, démontrant de cette façon que leur démarche n'est pas uniquement, formelle mais aussi sémantique (v. texte n° 1 en appendice).

13. Ibid., p. 132.

14. Ibid., p. 107.

Tout contribue à prouver, par écriture en diagonale interposée, que Fabre ne déraillait pas. Il reste cependant à expliquer comment se produit cet échelonnement vertical, morphologique et syntaxiquement correct et sémantiquement efficace puisqu'il invalide tout ce qui précède. Faudrait-il penser que Fabre écrit contre lui-même, c'est-à-dire pour les fourmis? Obéit-il à un mystérieux devis inoculé par *Atta bellifera*? et dans ce cas serait-il porteur ou scripteur de leur démarche instinctive ou peut-être mieux insective? À la limite peu importe la réponse. La leçon est suffisamment claire et ce n'est pas tellement une leçon entomologique comme une leçon littéraire. Dans *Histoire naturelle* la narration devient fourmilière de mots qui l'habitent suivant leurs propres dynamiques, obéissant à leurs propres héliotropismes linguistiques. Leur matérialité fourmillante de points et de traits s'impose à l'auteur. Tous les narrateurs sont délogés par cette percée diagonale de la fourmi. Le récit de Fabre et celui du narrateur qui nous présente son journal sont corrodés et dévorés par les insectes. Leur propre écriture s'est emparé d'eux et a terminé avec leurs vies et avec leurs objectifs. «Car ce jeu-là est mortel qui exclut à terme, irrémédiablement, le chroniqueur de sa propre histoire»¹⁵. En définitive c'est le propre devis des mots qui fait l'oeuvre. La littérature fait autant les auteurs que les auteurs la littérature.

Le comportement des fourmis est là pour court-circuiter les effets et les possibilités représentatives du langage. Ce qui apparaît sur les pages peut faire illusion de réalité, revêtir certains aspects du monde mais il suffit d'approcher un peu, de débusquer les embûches du camouflage pour comprendre que ce sont encore elles, minuscules, noires, perfides se constituant en simulacre. Il suffit de passer la main sur la surface de ce que nous sommes tentés de considérer la «réalité» pour découvrir la tache d'encre. Les mots, uniquement les mots sont là parce que, comme les fourmis, ils ne sont pas représentés mais présents. Ici, encore une fois, la narration et le héros ont plein de fourmis dans les membres. Protégée est, en fait, le seul personnage possible parce qu'il n'a pas de visage ni forme parce qu'il peut les avoir tous, parce que, comme *Odiseus*, il n'est personne. Dans *Histoire naturelle* la littérature choisit de faire la littérature et non de refaire le monde. La seule possibilité de représentation se trouve dans l'imitation d'autres textes et c'est à cette tâche que l'auteur se met. L'écriture de *Lahougue*, comme si elle était *Atta bellifera*, se love autour de l'écriture de Fabre dont elle épouse les formes et les traits de style, imitant dans un simulacre parfait les références à la Grèce classique dont il était friand, reconstruisant ce ton un peu ampoulé où se mêle l'observation scientifique, le récit et la réflexion métaphysique ou morale.

C'est ainsi que, suivant la perspective proposée au début de ce travail, le texte que nous venons d'analyser se constitue d'abord comme espace autonome. Comme dirait Fabre, il n'est que «l'hypogée», le temple des mots, la fourmilière où habitent toutes les illusions représentatives mais découvertes dans leur trompeuse capacité

15. *Ibid.*, p. 133.

mimétique. Et puis, une fois constitué en lieu de la seule expérience possible, le lieu de l'expérience inscriptive, l'écriture commence à sillonner l'espace de sa configuration suivant certains devis. De cette façon elle ouvre une directionnalité de lecture inhabituelle et distribue les mots dans des places préalablement déterminées par une matrice d'expansion textuelle. On pourra constater qu'il s'agit là de deux procédés spatiaux qui avaient déjà été caractérisés au début de notre article. De cette façon on constate jusqu'à quel point le régime temporel et le régime spatial de l'écriture ne peuvent pas être envisagés à partir d'une séparation tranchée mais comme gradation nuancée. La prise en considération de cette dimension spatiale et des procédés qui la constituent permet d'identifier et de placer l'oeuvre et aussi de la mettre en rapport. D'un point de vue technique pratiquement le même procédé utilisé par Lahougue dans *Histoire Naturelle* peut être localisé dans d'autres oeuvres (v. textes en appendice). La phase suivante de la recherche consisterait à comparer les différentes utilisations qui en sont faites, les différents effets qu'un procédé similaire provoque et les différents concepts qui le mettent en oeuvre. Mais ce serait déjà une autre histoire. Celle-ci s'achève, inévitablement, sur le point.

Lundi 11 octobre

Ma modeste chambre, dernier repli de ma théâtrale, m'est devenue étrange.

Une main magicienne l'a changée en son relevé, parfaitement conforme croquis-ron, mais d'une conformité qui me dépossède.

L'imarc était seule de la serge verte et du papier fleur au sein desquels je découvre bientôt mille figures d'insécres inconnus et hostiles.

Ils paralysent ma ~~volonté~~ volonté : ne suis-je pas en train de vivre pour à peu près l'épouvanté du grillon tombé dans l'ancre du sphex et qui, réduit à l'immobilité, dévoté vivant brise à brève par des larves fantomatiques, se vide peu à peu de toute substance ?

Si je m'éverne cependant, la désillusion est cruelle !

J'ai voulu revoir, vieilles et douces reliques, les photographies des miens que je garde au plus secret de mes tiroirs.

Rien apparemment ne semble avoir tenu les prunelles de ma chère Lucie, ni effacé le sourcil de ma petite Claire ; mais bien vite, sans que je puisse témoligner de la moindre altération, c'est à peine si je me convaincs d'avoir sous les yeux quelques taches de sels d'argent où nul ne reconnaîtrait personne que par un effet de son exigence. Elles se dissiperont même, ainsi que mes meubles, si je les effleure du doigt.

Sans doute les ravines de ma vieille peau ~~démourent~~ elles inviolées si j'en crois le reflet dans le miroir de l'armoire : les gerces ne s'en sont pas soudain accrues, comme je le prévoyais.

Mais c'est au cœur de la chair qu'elles se ramifient, là où s'est retiré le fourmillement et que se poursuit l'imitation : une conscience simulacre de la mienne appréhende ce visage qui se prend pour le

mien ! Un temps j'ai pu entretenir une dernière illusion : elles ont eu leur part de violence, pensais-je, il leur aura suffi de mes murs fissurés, de mes carreaux brisés, de désueto où me jeue le spectacle de cette dégradation affreuse pour les satisfaire sans agros.

Comment douter désormais qu'elles festoient des souvenirs qui m'ont fui, et qu'elles m'offrent mille chimères de leur cru en manière de réparation !

Le minuscule nécrophore nourrit sa descendance d'énormes cadavres qu'il enfouit dans l'espace : cigale, lézard ou taupé.

Ainsi errent-elles le sol sous mes pas et jettent-elles au travers de ma tête d'infimes pelletées d'ombre.

Ainsi font-elles de ma chambre un pourrissoir imitant à la lettre celui de ma salle d'étude !

Agité n'est pas montée de toute la maîtresse : aurais-je d'ailleurs entendu la maison recevoir de ses bruits familiers, le choc des brocs et l'eau qui bouillonne, leur familiarité même me les eût fait tenir pour suspects.

L'enfant au maillot doute des lointains échos du monde, pervers artifices des grandes personnes dont elles usent, erroi-il, pour l'éprouver, je soupçonnerais les guernières derrière ces rassurants appeaux.

Qu'elle me pardonne, la pauvre âme, comme il vous faudra me pardonner, mes bons amis : je ne me soucie plus que de silence.

Ces dernières lignes dentés, je promènerai mes doigts sur toutes les artères vives, sur les chers contours qui ont circonscrit, sur toutes les plages peïnes de cette chambre, non plus pour en chasser les fourmis, ni pour contôler l'existence de quoi que ce soit, mais pour effacer ce qui reste.

Je sais qu'il n'y a plus qu'elles désormais et qu'après cet effleurement méticuleux, où elles achèveront leur mission destructrice, rien ne subsistera plus de mes coffres ni de leurs trésors qu'au creux de ma main une infâme bouillie couleur d'encre.

A lors, j'aurai dissipé jusqu'au dernier signe de mon existence avant de disparaître à mon tour : je n'ai pas d'autre ambition que de me donner ainsi raison de ma débâcle.

Ma main restie propre cependant, et les meubles demeurent : elles ont fui hors de ma maison

Virginal clos où Dieu print habitude,
 Partant du hault de sa béatitude,
 Meismes *du feu* très prochain de son père,
 Donnez moy *ce* par vostre saintitude,
 Qui mieux duisez, *dont* mon petit estude
 Vous püst bailler loz *et* gloire prospère.
 Je ne quiers pas, par *espesse* d'*envie*,
 Ou par orgueil, qui corrompt *nostre* vie,
 Surpasser lous en science *abstractive*,
 Mais seuillement, comme Ysope o *Samie*,
 Vous rende odeur en ceste vie active.

O noble fleur que dieu tant fecunda,
 Que de son germe en yssit l'entelette
 Qui vostre clos *virginal* circunda,
 Entra, saillit, son siège *ample* y fonda,
 Tout sans briser ny *summet* ny feuillette.
 Moult est henreux *et* de riche aventure
 Qui, par *vertu* de sa propre nature,
 Peut *se lever* en contemplantion,
 Et *d'flant* par aucune lecture
Mite dictiers de notable lecture,
 Jouxte vos biens et collaudation.

Jean Lemaire, de Belges

- 33 Le vieux maréchal tué par la chute d'un beau lustre vénitien
- 34 Le slayer défiguré se mariant avec la soeur de son pacemaker
- 35 La cuisinière n'ayant à faire qu'un oeuf et du haddock poché
- 36 Le jeune couple s'endettant deux ans durant pour un lit luxe
- 37 La femme du marchand d'art délaissée pour une star italienne
- 38 L'amie d'enfance relisant les biographies de ses cinq nièces
- 39 Le Monsieur mettant dans des bouteilles des figures en liège
- 40 L'archéologue cherchant les traces des rois arabes d'Espagne
- 41 L'ancien clown de Varsovie menant une petite vie dans l'Oise
- 42 La belle-mère coupant l'eau chaude si son gendre va se raser
- 43 Le Hollandais disant que tout nombre est somme de K premiers
- 44 Scipion définissant par du vieux avec du neuf un nonagénaire
- 45 L'atomiste fisant aux lèvres de l'homme-tronc sourd et muet
- 46 Le brigand albanais chantant son amour à la star d'Hollywood
- 47 L'industriel allemand voulant cuisiner son gigot de sanglier
- 48 Le fils de la dame au chien préférant le porno à la prétrise
- 49 Le barman malais échangeant en pidgin-english sa déesse-mère
- 50 Le petit garçon privé de gâteau le voyant apparaître en rêve
- 51 Les sept acteurs refusant le rôle après avoir lu le scénario
- 52 L'Américain déserteur laissant mourir sa patrouille en Corée
- 53 Le guitariste changeant de sexe puis devenant une super-star
- 54 Le maharadjah offrant une chasse au tigre à un Européen roux
- 55 Le grand-père libéral trouvant son inspiration dans un roman
- 56 Le calligraphe recopiant dans la Médina une sourate du Coran
- 57 Orlik demandant l'air d'Angelica dans l'Orlande d'Aiconali
- 58 L'acteur ourdissant sa mort avec l'aide de son frère de lait
- 59 La jeune Japonaise tenant à bout de bras la torche olympique
- 60 Aelius arrêtant les hordes d'Attila aux Champs Catalauniques

Georges Perec

L'évêque d'Exeter grimant sur l'experte Thérèse
 Le troufion expectant la rude paix faite à Alger
 Le pistard s'exilant jusqu'au Mexique par dégoût
 Raffke Junior exécutant des faux comme vengeance
 L'ami citant l'exemple d'un sittaïn de Benserade
 Le professeur Flexner amoureux d'une blonde diva
 La publiciste malaxant le sexe tendu de son mari
 La nana passant soixante-dix minutes à se masser
 Le peintre réputé taxé d'exportation frauduleuse
 Aloysius Swann perplexe exhibant un Smith-Corona
 Le savant envoyant deux Xérus au musée londonien
 L'homme âgé usant d'un X pour débiter ses bûches
 Le chef baptisant vieux Xérés du kub et de l'eau
 C. Spade battu par dix beuxers regagnant l'armée
 L'écrivain scrupuleux ré-expliquant les "frimas"
 Le chien Optimus Maximus fixant le quai de Calvi
 athlètes gâteaux de W s'exposant au châtiment
 Hélène lisant l'Express en taxi et allant à Sens
 Olga en Italie exerçant sa voix avec du Schumann
 Clifford envieux de la cantatriX mezzo-sopránica
 L'ethnologue explorant durant six ans les marais
 L'alarmant Max attrapant l'antrax nasal à Arras
 C. Macklin examinant avec soin deux Coscinoscera
 L'ouvrier exact nous liassant un mixage inachevé

Jean Ricardou

A D. José Gonzalez Estrada.

Décima Pentacróstica de enérrupte combinación
 laberintica, abibética histórica.

Es tu gloria, José nas... muy divina!!
 Es ázbaros inspirados sin leyte lo crítican
 <ndo-ceros (1) antiguos al oro^o oborn^oces
 <n z a z s ú s t i r o s i g n o m i n i o s a m t e n t e
 < n u l u s t r a b a j o s d e c i m a p r i m o r o c o s
 E n i n d (2) t e d e - n u o v a c i o n c o s i l i d a y a r d i e n t e s !
 < t u g e n i o t o a b a d e r d i v i n o E s t r a d a
 < n a p r u e b a s o l a n t e s q u e y a h a s d e d o .
 < a s r e g l a s d e z a c r ó s t i c a s f u n c i o n a s
 < A r a n j u e z f r o n d o s o E n t u f a m a h a n l l e g a d o .

Un poeta de Aranjuez.
 JUAN DE VALDE.