

# Rosa Galli Pellegrini

## Alain Nadaud:

Voyage au centre de l'écriture,  
l'écriture au centre du voyage

Suivi de

*Architexture* d'Alain Nadaud

**Table des matières**

INTRODUCTION .....	3
BIOGRAPHIE .....	7
BIBLIOGRAPHIE .....	8
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE .....	9
LES HISTOIRES ET LEURS FORMES .....	10
1. Résumés et structures .....	10
2. Variations sur les formes et stratégies narratives .....	26
À L' INTERIEUR DE L'ŒUVRE .....	33
EN GUISE D'INTRODUCTION .....	33
L'ENVIRONNEMENT CULTUREL .....	38
Déconstruire et reconstruire .....	38
Détruire pour reconstruire .....	41
Le "personnage" icône comme image idéologique: sa destruction. ....	42
L'icône comme œuvre d'art: sa destruction et sa renaissance. Symbole vs. image .....	46
Une proposition de lecture .....	48
PENSER ET RÉÉCRIRE L'HISTOIRE .....	52
Malaises et attachements .....	52
L'effacement de la mémoire .....	55
Autour du patrimoine documentaire .....	58
La mémoire future .....	63
LE CHERCHEUR ET SES « QUÊTES » .....	66
L'errant ( le syndrome d'Enée) : la quête du chercheur .....	67
Les avatars du manque : la substitution impossible .....	76
LES LIEUX DE LA QUÊTE .....	78
Sur l'élément liquide .....	78
Fouilles dans le « désert » .....	90
LE JEU DU « JE » .....	98
<b>Note de l'éditeur</b> .....	107
ARCHITECTURE .....	107

## INTRODUCTION

L'œuvre d'Alain Nadaud n'est pas très connue en Italie, sinon de la part d'un public d'universitaires, porté à la lecture du contemporain. Cela tient au fait que ses romans n'ont pas encore été traduits dans notre langue et que, malgré la parenté évidente de nos deux idiomes, le lecteur italien est de moins en moins francophone. Une explication à cette lacune de la part des maisons d'édition italiennes pourrait aussi être étayée par le fait que le romancier n'ait pas eu, à ce jour, dans son propre pays une diffusion populaire : seuls deux de ses romans ont été publiés dans des éditions de poche. Des raisons commerciales éditoriales peuvent donc être à l'origine de cette privation qui frappe le lecteur italien. Privation bien malheureuse, à notre avis, puisque l'œuvre narrative de Nadaud, en dehors de toutes préférences personnelles, mérite non seulement d'être lue, mais en outre se prête beaucoup aux goûts du lecteur italien moyen, habitué par sa propre tradition aux romans d'idées. Puisque telle est l'œuvre romanesque de Nadaud.

Le but de cet essai est de présenter les romans et les récits d'Alain Nadaud à ce public, qui serait intéressé par les tendances contemporaines de la fiction française après la grande saison du Nouveau Roman et de ses épigones, jusqu'aux années 80 environ. Si une transformation de la façon d'envisager le récit a eu lieu depuis cette époque, s'il est vrai qu'un retour à l'auteur et au sujet a radicalement éloigné la narration romanesque des voies qu'elle avait entreprises, aussi bien que des théories manifestes depuis les dernières avant-gardes, et s'il est vrai, enfin, que la chute des barrières étanches entre les genres ainsi qu'à l'intérieur des structures, a donné lieu à un panorama de « fictions singulières »<sup>1</sup> qui s'épanouissent en pleine liberté. La narration de Nadaud rentre non seulement de plein pied et de

---

<sup>1</sup> B. BLANCKEMAN, *Les fictions singulières*, Paris, Pretexte éd., 2002

façon originale dans le panorama de l'écriture de ces vingt-cinq dernières années, mais elle a aussi un rôle de précurseur par rapport aux tendances qui iront en s'affirmant dans les formes narratives dans le courant de ces années.

Auteur rigoureux sous l'aspect éthique de l'écriture, Nadaud s'est toujours refusé d'entrer dans la logique des coteries commerciales. Ses premiers essais romanesques, des nouvelles publiées dans des revues, qui seront par la suite recueillies dans *La Tache aveugle, son Archéologie du Zéro* sont un écho du questionnement constant qui est à la base de son parcours d'écrivain. Son activité critique et éditoriale, d'abord sollicitée par Philippe Sollers, la création de la revue « Quai Voltaire », site où des écrivains pouvaient réfléchir sur leurs ouvrages, la parution de *Malaise dans la littérature* sont autant de témoignages d'un engagement envers une pratique, l'écriture, que Nadaud ne conçoit pas comme détachée de la vie quotidienne. Les échos de cette démarche opiniâtre sont décelables aussi dans les réflexions qui se trouvent à l'intérieur de certains de ses ouvrages, soit au niveau d'une poétique de l'écriture, soit comme un manifeste existentiel. L'écrivain – dit-il dans plusieurs passages de ses romans – est un chercheur, comme l'archéologue ou le détective : il a comme but d'élucider les énigmes et il ne vit qu'en fonction de sa création scripturale.

Sans entrer déjà dans les détails de sa réflexion sur sa poétique d'écrivain, ni dans ceux de son premier « manifeste », *Malaise dans la littérature*, qui traite du livre en tant que « produit » littéraire dans une société marchande soumise au profit éditorial, nous nous limitons à citer ce que Nadaud lui-même a dit dans une entrevue en 1993<sup>2</sup>. Derrière la prémisse soutenant qu'il manifestait son *malaise* personnel, il était contraint de constater que la littérature contemporaine n'accomplissait pas comme elle le devait quelques-unes de ses fonctions essentielles, portée comme elle était à privilégier, pour des impératifs commerciaux,

<sup>2</sup> Propos recueillis par Alex Besnainou, parus dans « Le Matricule des Anges », n.4, oct.-nov. 1993.

la légèreté du divertissement. Ces fonctions étaient, à son avis, d'une part la

*...mise en épreuve d'un être à travers son langage, destinée à trouver sa résolution dans une forme. C'est-à-dire cette façon que l'on a jusqu'aux limites de l'inavouable de questionner sa propre identité en passant à travers le « révélateur » de la fiction.*

De l'autre, la prise en charge de la discussion autour d'un réel, qui ne satisfait pas l'individu, et par rapport auquel la littérature

*...découvre sa propre insuffisance quand elle n'en est que le simple reflet, alors qu'elle a pour charge de le traverser et d'en subvertir les données.*

Cette double mission rigoureuse attribuée à ceux qui se chargent d'écrire, n'a jamais cessé, jusqu'à présent, d'être constamment poursuivie dans le travail de Nadaud.

Innovatrice dans les histoires contées, expérimentant avec virtuosité des structures composites, jouant avec l'espace et le temps, la fiction romanesque de Nadaud n'en contient pas moins un sens profond, qui est décelable par l'emploi de nombreuses clés de lecture. De l'aveu de l'écrivain lui-même<sup>3</sup>, aucun de ses livres, tout en se suffisant à lui seul, n'avait jamais répondu aux questions qu'il se posait au moment de sa création. Seul l'ensemble des textes, en s'enchaînant les uns aux autres, semble aujourd'hui satisfaire à une nécessité – à un manque, peut-être – qui a dû régir l'origine de l'écriture de Nadaud. Œuvre en voie de construction (puisque l'auteur est encore pleinement actif dans sa production), elle gagnerait sûrement à être vue selon une perspective critique future qui engloberait aussi les nouvelles, les essais et encore les dizaines d'articles que l'on doit à l'écrivain. Nous pensons toutefois que le matériau romanesque tel qu'il se trouve déjà à l'heure actuelle est amplement représentatif d'un projet éditorial et du label d'un auteur.

---

<sup>3</sup> cf. *Architexture* annexée, pp.

C'est pourquoi cet essai, qui se veut orienté vers la narration qui a déjà une certaine ampleur, se contentera d'enquêter dans une partie seulement de la production de Nadaud, les romans et les récits. Des nouvelles et du reste de l'œuvre il sera fait question, le cas échéant, dans le cours du discours critique.

Pour accompagner le lecteur qui s'approche pour la première fois de notre auteur, cet essai propose des résumés et des renseignements sur les structures qui se trouvent à l'intérieur des préambules, auxquels on peut accéder en cliquant sur les titres cités en bibliographie.

## BIOGRAPHIE

Alain Nadaud est né à Paris en 1948. Après avoir enseigné à l'étranger (Mauritanie, Irak, Inde, Nigéria, etc.), il a travaillé pendant dix ans comme conseiller littéraire chez plusieurs grands éditeurs parisiens, et a fondé et dirigé "Quai Voltaire, revue littéraire".

Il est l'auteur d'essais : *Ivre de livres* et *Malaise dans la littérature* ; de recueils de nouvelles tels que *La Tache aveugle* ou *Voyage au pays des bords du gouffre* ; et de neuf romans : *Archéologie du zéro*, *L'Envers du temps*, *Désert physique*, *L'Iconoclaste*, *La Mémoire d'Érostrate*, *Une aventure sentimentale*, *Le Livre des malédictions* (Grand Prix du roman de la Société des Gens de Lettres), *Auguste fulminant* (Prix Méditerranée 1998) et *La Fonte des glaces*.

Après avoir dirigé le Bureau du livre au Service Culturel de l'Ambassade de France en Tunisie et avoir été attaché culturel au Consulat général de France à Québec, Alain Nadaud est retourné en Tunisie, où il partage son temps entre l'écriture et la communication d'un atelier de soufflage du verre.

Début octobre 2004, Alain Nadaud a publié deux nouveaux ouvrages : un récit autobiographique, *Les Années mortes* et *Aux Portes des Enfers*, une enquête historique, géographique, mythologique et littéraire, doublée d'un journal de voyage, sur les endroits par où, dans l'Antiquité, on descendait dans les Enfers.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **Romans, récits et nouvelles**

*La Tache aveugle*, Éditeurs Français Réunis, 1980, rééd. Messidor  
1990

*Archéologie du zéro*, Denoël « l'Infini », 1984

*L'Envers du temps*, Denoël « l'Infini », 1985

*L'Armoire de bibliothèque*, éd. Grande Nature, 1985

*Voyage au pays des bords du gouffre*, Denoël « l'Infini », 1986

*Désert Physique*, Denoël, 1987

*L'Iconoclaste*, Quai Voltaire, 1989

*La Mémoire d'Érostrate*, Seuil, 1992

*Le Livre des malédictions*, Grasset, 1995

*L'Iconoclaste*, Tarabuste, 1995

*Auguste fulminant*, Grasset, 1997

*Une aventure sentimentale*, Genève, éd. Verticales, 1999

*La Fonte des glaces*, Grasset, 2000

*Les Années mortes*, Grasset, 2004

### **Théâtre**

*La Représentation*, Dumerchez, 1991

### **Essais**

*Ivre de livres*, Balland, 1989

*Malaise dans la littérature*, « Quai Voltaire », automne 1992, et  
Mayenne, Champ Vallon, 1993

### **Traduction**



Vilas Sarang, *Le Terroriste et d'autres récits*, nouvelles, Denoël, 1988

### **Enquête géographique, littéraire et historique**

*Aux portes des Enfers*, Actes Sud « Aventure », 2004

## **BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE**

La bibliographie critique sur les romans d'Alain Nadaud n'est pas très étendue. Nous signalons les meilleures contributions:

- l'article de C. PRÉVOST- J.-C. LEBRUN, *Alain Nadaud ou le pouvoir de l'imaginaire* in *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor/éd. Sociales, 1990 ;
- l'étude de G. RUBINO, *Alain Nadaud: La remontée du sens* in *Ecritures contemporaines 1 .Mémoires du récit*, textes réunis par D .Viart, Paris-Caen, Minard « Lettres modernes » 1998, pp. 47-70, qui s'arrête au *Livres des Malédictions* ;
- les pages dédiés à Nadaud par B. BLANCKEMAN, *Les Fictions singulières*, Paris, Prétexte éd., 2004, pp. 107-109 ;
- son article *Puissance du vestige*, paru sur « Prétexte » 17 à la sortie d'*Auguste Fulminant* ;
- les pages sur le romancier in D.VIART, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, pp. 265-268 et passim.

# LES HISTOIRES ET LEURS FORMES

## 1. Résumés et structures

### Les Années mortes

Il s'agit une « autobiographie » qui évoque les années de l'adolescence de l'auteur passées dans un collège. Au fil des pages, entré enfant dans les petites classes il arrive adolescent au baccalauréat, en supportant les vexations des maîtres, les misères de la vie en commun dans le bâtiment hostile, se forgeant un caractère. Ce chemin de croix du pensionnaire le porte toutefois à une grande découverte : sa vocation d'écrivain, le chemin de sa libération intérieure.

Ce livre ne porte pas d'indication de genre. Sur la IV<sup>e</sup> de couverture il est présenté comme un « récit autobiographique ». Pourtant sa structure composite n'a aucune analogie avec l'autobiographie canonique, simple récit des événements du passé. Ici, l'épigraphe liminaire, tirée de *Contre Saint-Beuve* de Proust, évoque le procédé narratif sur lequel se base la structure du livre :

*En réalité, comme il arrive pour les âmes des trépassés dans certaines légendes populaires, chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se cache en quelque objet matériel. Elle y reste captive, à jamais captive, à moins que nous rencontrions l'objet. A travers lui nous la reconnaissons, nous l'appelons, et elle est délivrée.*

S'appuyant à cette citation, le livre est divisé en récits de huit « jours », précédés chacun d'un « inventaire », une valise, un porte-plume, une blouse grise, une boîte en fer, une paire de chaussons, un porte-monnaie, un costume bleu marine et un cartable en cuir. L'épilogue est concentré dans une courte parenthèse en italiques qui clôture le livre.

## Archéologie du zéro

Un professeur français enseignant à l'université d'Alexandrie en Egypte vient à faire une découverte sensationnelle : l'existence d'une nécropole où il trouve une urne qui contient des documents très anciens concernant l'histoire des "Adorateurs du Zéro". Les ayant mis en ordre, il y découvre une vie de Pythagore et l'histoire, au long des siècles, de ses disciples, – les néo-pythagoriciens –, jusqu'à leur extinction au VIIe siècle en Alexandrie, de l'œuvre des moines chrétiens qui les voyaient comme des païens dangereux, opposés à la Foi.

*Archéologie du zéro* a comme sous-titre la définition de *roman* et son péri-texte se limite à la IVe de couverture où sont donnés un résumé de l'histoire et des indications sur l'auteur. Une citation tirée de Théocritias d'Apamée : "*Le zéro touche à l'Être car c'est justement l'absence*" suivie d'une deuxième, tirée de Barthes: "*Comment le négatif peut-il produire un signe, le néant se signifier?*" sont mises en exergue. Suit une page liminaire qui nous montre les dix chiffres au cours des siècles, depuis la graphie indienne, jusqu'à la graphie carolingienne.

L'incipit commence en une *Introduction* qui ouvre la narration, où il est question de l'histoire de la découverte du passage souterrain dans la maison d'un professeur égyptien, ami du narrateur, qui porte les deux chercheurs jusque dans la dernière salle d'une nécropole cachée où seront retrouvés des manuscrits, conservés dans un rouleau étanche, enfouis dans l'urne miraculeusement sauvée. La salle porte les signes d'une destruction sauvage. À partir de là commence l'histoire, documentée par la publication des manuscrits, rangés par ordre chronologique par les soins des deux savants. Chaque *document*, numéroté, est précédé par un commentaire en italique, donnant des références sur sa provenance hypothétique. Dans le cours de la publication, une mésentente sépare les deux chercheurs et le soin de la

publication des documents semble retomber sur le seul narrateur. Les documents une fois transcrits, l'auteur se garde de commenter ses découvertes. Pourtant, c'est le dernier document qui donne la clé de lecture de toute l'œuvre. Ce rôle est réservé au témoignage du dernier survivant de la secte des Adorateurs du Zéro, qui, juste avant sa mort, réussit à le cacher dans l'urne.

### Auguste fulminant

À la demande d'un certain René Teucère, archéologue résidant à Rome au début du récit, le narrateur, un modeste journaliste, est envoyé en Tunisie par son rédacteur en chef pour réaliser un reportage sur un musée nouvellement aménagé à Pleggah qui semblerait avoir subi un incendie suspect. Selon Teucère, dans cette histoire, il y aurait complicité de l'attaché culturel à Tunis, Gilles Virandes. De plus, Teucère demande au journaliste de lui rapporter un certain manuscrit qu'il dit lui avoir été volé avant son départ pour Rome. Nanti de ces renseignements, le narrateur part pour sa destination. Dans le dédale des didascalies qui expliquent les différentes salles du musée, par la connaissance d'une correspondance inédite entre les premiers éditeurs de l'Énéide, Varius Rufus et Plotius Tucça, par les enregistrements effectués par Virandes et dans ses déboires personnels, le narrateur prend part à un jeu mortel mené par les deux français, à cause d'un lien qui unit mystérieusement l'histoire de la publication du poème latin, l'incendie du musée, et la mort d'une archéologue, Anne Sidonis. Finalement, René Teucère rentré en Europe et l'attaché culturel mort dans sa résidence en Grèce, le narrateur, sans savoir pour quelle raison, se trouve être envoyé par sa rédaction en Roumanie, à l'endroit même qui avait hébergé Ovide lors de son exil.

Le livre est présenté comme un *roman* et porte, en IVE de couverture, une courte note où il est surtout question du voyage hypothétique de Virgile à Carthage et de sa mort suspecte. Un

commentaire final oriente le lecteur vers le sens du texte comme étant une méditation sur les rapports entre l'art et le pouvoir. Deux citations en épigraphe : l'une tirée des *Confessions* de Saint-Augustin : « *Car si je leur demandais : – Est-ce vrai ce que dit le poète, qu'Énée soit venu jadis à Carthage ? les moins doctes répondraient qu'ils l'ignorent, et les plus doctes que ce n'est pas vrai.* » ; l'autre est de Pierre Grimal dans *Virgile ou la seconde naissance de Rome* : « *Ce que nous croyons savoir de la vie de Virgile est le résultat d'une reconstruction, semblable à celle que tentent les archéologues mis en présence de fragments ou de vestiges lacunaires* ».

Un *Premier avertissement* ouvre le roman et un *Dernier avertissement* le clôture, tous deux attribuables au narrateur. Entre ceux-ci, les deux *Parties* du roman, pour un ensemble de huit chapitres, qui démarrent de chacune des huit « vitrines » du Musée de Pleggah. Chaque chapitre s'ouvre avec la description de la salle hypothétique où l'on se trouve, suivie d'une lettre et de sa réponse entre Rufus et Tucca, et d'un *Entretien* enregistré.

## Désert Physique

Le narrateur, un archéologue, arrive en Iraq pour poursuivre des fouilles dans la région du Bas-Samrud à Tello-Bahrain près de Bassora, avec son collègue Sébastien Derain, à la recherche des traces de la plus vieille civilisation du lieu, les Barchaï. Puisqu'une guerre est annoncée d'un jour à l'autre, l'expédition se prépare avec mille difficultés et les autorités exigent qu'elle soit accompagnée par un inspecteur local. La troupe arrive enfin sur les lieux : un jeune chercheur, un cuisinier, les deux archéologues et l'inspecteur s'installent, embauchent des ouvriers et les fouilles commencent. Le narrateur, quant à lui, est persuadé qu'on est sur le lieu de la plus ancienne bibliothèque, la mythique bibliothèque de l'empire barchaï, où serait conservée la naissance de l'écriture. Plusieurs indices le confortent dans cette idée, mais chaque tentative de

fouilles dans cette direction est pourtant contrariée aussi bien de la part du collègue archéologue que de l'inspecteur. Une fête religieuse interrompt les travaux : les deux français sont invités par les ouvriers à profiter de cette trêve pour visiter la région des marécages, dans le delta du fleuve. Pendant ce séjour, au cours d'une traversée, la barque où le narrateur se trouve avec son hôte Rachid et sa sœur Leïla chavire et le jeune archéologue sauve la jeune fille de la noyade au risque de sa propre vie. Mais la famille ne lui en sait pas gré, puisque le fait a déshonoré la jeune fille qui s'est trouvée nue dans les bras de l'occidental. Rentré au campement, le narrateur est alerté, une nuit, par une voix qui l'appelle : c'est Leïla qui est venue le chercher. Ils vivent ensemble une courte aventure amoureuse, mais la chose vient à être connue et la jeune fille doit partir chez son oncle pour ne pas être bannie de sa famille. Pendant son voyage, son frère Rachid l'égorge pour effacer la honte dont la famille a été tachée. De plus, une expédition d'hommes armés assaille le campement et blesse à mort Sébastien Derain à la place du narrateur. Le malheureux va mourir de tétanos à la suite de sa blessure. Le narrateur continue seul les fouilles et découvre par hasard les traces d'une population encore plus ancienne que celle des Barchaïs : celles d'une civilisation matriarcale probablement soumise par les derniers arrivants. Le narrateur détruit ces restes dans un accès de fureur. Plusieurs événements rendent de plus en plus difficile la vie du narrateur, qui est aussi surveillé par la police, jusqu'au moment où les pluies de décembre annoncent la fin obligatoire des travaux. Sur ces entrefaites, la guerre a éclaté, des soldats arrivent aux ordres d'un officier qui réquisitionnent le campement à la grande satisfaction de l'inspecteur local, qui avait toujours manifesté son déplaisir de voir des archéologues sur ces lieux. Mais le tout dernier jour, dans une plaine voisine qui n'avait jamais été considérée comme un lieu digne de recherche, le narrateur découvre des tablettes gravées délavées par la pluie torrentielle qui lui prouvent l'existence de la bibliothèque ensevelie. Il soupçonne l'inspecteur de l'avoir détourné volontairement de cette

découverte, il arrive même au seuil du crime, mais il est arrêté à temps par l'officier. Il comprend qu'il n'a d'autre ressource que de quitter les lieux, sachant que le travail de recherche, les fouilles et ce qui a été découvert seront ruinés par les désastres de la guerre. Pendant qu'il se sauve, il échappe miraculeusement à la mort en se jetant *in extremis* hors de sa Land Rover, visée par un projectile qui la fait sauter en l'air.

*Désert Physique, roman*, inaugure une nouvelle expérimentation narrative : une histoire narrée à partir d'une sorte de journal, ou de notes, tenu par le narrateur anonyme. Une citation des *Chants de Maldoror* de Lautréamont se trouve en épigraphe, « *Non... ne conduisons pas plus profondément la meute hagarde des pioches et des fouilles...* ». Ce journal est mis à jour de temps à autre, selon le temps dont le narrateur dispose. Il commence à la descente d'avion dans la capitale du pays où il doit effectuer des fouilles, le *4 septembre* d'une année non définie. Il se termine le *16 décembre* de la même année, quand le narrateur est obligé de quitter les lieux. Par la citation des lieux Tallo et Bassor, l'histoire se passerait en Irak. Le journal est divisé en sept parties, dont la fonction échappe au lecteur, pour l'instant, puisqu'elles ne correspondent à aucune division rationnelle de la narration.

Il s'agit d'une structure simple, assez banale, dirait-on, et la narration elle-même est assez déséquilibrée, les annotations des préparatifs pour les permis, le voyage, l'installation du chantier, etc., prenant une place trop vaste par rapport à l'histoire. Il est vrai qu'au début du journal le narrateur déclare vouloir tenir un journal technique du déroulement des travaux de fouilles. De même que dans les ouvrages précédents, le roman présente un intérêt remarquable sur le plan de la description.

## L'Envers du temps

Julius Marcellus, un officier romain en Gaule, chargé de convoier à Rome des chariots pleins de manuscrits "anciens" trouvés dans le pays afin de les sauver de leur destruction, se rend compte que le cours du temps a subi quelque anomalie. En effet, au fil de l'histoire nous le voyons vivre à rebours dans le temps. Saisi par des gaulois en révolte, il est conduit chez le chef des druides qui lui fait part de son malaise - partagé du reste par Julius -, lui venant de la prise de conscience d'une époque révolue, où les "ancêtres" s'étaient crus des dieux et avaient bouleversé le cours de la nature. Poussé à en savoir plus, Julius, qui a renoué avec ses origines gauloises et qui est devenu druide, se plonge dans la lecture des manuscrits, dont certains sont indéchiffrables, écrits sur des feuilles inhabituelles en caractères menus et pareils, ornés, certains, de dessins d'objets jamais vus. Suffisamment érudit dans ces domaines, Julius repart pour Rome avec ses manuscrits pour chercher une réponse aux questions qui le harcèlent et qu'il partage avec le vieux druide, à la recherche de l'origine du temps et des choses. Arrivé à Rome, il est pris et enfermé dans un cachot qu'il partage avec un certain Simon, dit Pierre, qui le renseigne sur une nouvelle qui vient de Jérusalem : la présence et l'enseignement d'un homme qui se dit le fils de Dieu. Les deux prisonniers réussissent à s'évader, Pierre part pour la Palestine et Julius, ayant fait un détour pour ramener ses précieux manuscrits en Gaule, part lui aussi pour la Palestine, curieux de savoir si la réponse à son désarroi lui sera enfin donnée. Arrivé dans en Terre Sainte, il trouve une femme qui le suit jusqu'à chez lui, avec laquelle il a une intense relation d'amour. Il croit que la réponse lui sera donnée par cette rencontre, mais il n'en est rien. Entre-temps, trois hommes sont crucifiés : celui qui est cloué à la croix du milieu semble être le Christ dont Julius a entendu parler. La crucifixion terminée, un petit groupe d'hommes, des étrangers comme lui, commentent l'événement et tâchent de comprendre de quoi il s'agit, si il y a supercherie, ou si vraiment l'homme crucifié est le fils de Dieu. Certains, comme un Scythe qui s'en va donner la bonne nouvelle dans son pays, trouvent la foi.



Julius Marcellus, quant à lui, ne trouve pas de réponse à ses questions, tout en comprenant que le temps va désormais reprendre son cours naturel; seul et désespéré, il marche dans la rue, sa hache à deux tranchants liée à son poignet, en pensant au moment où il va l'appuyer sur sa gorge.

Dans *L'Envers du temps*, défini comme un *roman*, la IVe de couverture donne un petit résumé où paraît une définition de l'œuvre comme "roman d'aventures métaphysique". Suit une biographie de l'auteur. En épigraphe, on trouve deux citations : une de Jorge Louis Borges: « *Une de ces ténèbres, parmi les plus obscures, est celle qui nous empêche de préciser la direction du temps. La croyance commune veut qu'il s'écoule du passé vers l'avenir, mais la croyance contraire n'est pas illogique. ( Histoire de l'Éternité)* », l'autre de Cioran : « *Je me traîne en arrière, je rétrograde de plus en plus vers je ne sais quel commencement, je passe d'origine en origine. Un jour, peut-être, réussirai-je à atteindre l'origine même, pour m'y reposer, ou m'y effondrer. (De l'inconvénient d'être né)* ».

La structure est simple : il s'agit de neuf chapitres numérotés en chiffres romains, de longueurs différentes, sans index. L'incipit est double : le premier chapitre, très court, est une sorte de préface concernant la qualité de l'écriture qui conte l'aventure personnelle du narrateur, dont on ne connaît aucun développement. Il est aussi question de son statut d'écrivain. La dernière phrase, mystérieuse, semble se référer à une circonstance ignorée, où le goût et l'usage même de l'écriture auraient été abolis. Le véritable incipit, où l'histoire commence, prend place au deuxième chapitre.

## La Fonte des glaces

À la mort de sa grand-mère Catherine Thureau, son petit-fils trouve une lettre dans laquelle la vieille dame le prie de se rendre en Russie afin d'enquêter sur les vraies causes de la disparition de son mari,

Xavier Thureau, dans les années 1937. Connaissant la langue et le pays, confiant dans la transparence promise par la Perestroïka, le narrateur prend en charge cette mission et commence ses recherches. Les documents des interrogatoires de police conservés à la Loubianka, les lettres et les conversations qu'il échange avec des personnes ayant connu son grand-père l'introduisent dans un monde de soupçons, de mensonges et de contradictions dans lequel il ne réussira pas à se démêler. Xavier Thureau était-il seulement un fonctionnaire d'ambassade, ou un espion au service de son pays, ou encore un agent double? L'histoire d'amour qu'il a eue avec l'artiste Evguenia Alexandrovna, fille d'un haut fonctionnaire du K.G.B. tombé à son tour en disgrâce, était-elle véritable ou bien agencée par les services secrets? Evguenia l'a-t-elle finalement sauvé ou a-t-il fini par être déporté et par mourir en Sibérie? Autant de questions qui restent sans réponses.

Dans l'édition « Livre de poche » de 2000, une insertion dans la page de garde donne une biographie de l'auteur, pendant que la IVe de couverture anticipe certaines attractions du texte avec un commentaire final où il est dit qu'Alain Nadaud « fait à nouveau vaciller l'histoire déjà fort incertaine de notre siècle ».

Mis à part l'avant-propos, le premier chapitre, *À la Loubianka*, et l'épilogue, où le narrateur prend la parole, le récit est présentée au lecteur à partir de documents qui se suivent dans les cinq parties du livre. Ces documents sont des protocoles d'interrogations et autres, qui sont censés être en partie conservés dans les archives du fameux édifice de la Loubianka, des articles de journaux et enfin des lettres du passé ou des témoignages écrits envoyés au narrateur. L'épilogue ferme le cercle de la narration avec le retour du narrateur à Dieppe dans la demeure de sa grand-mère, d'où il était parti pour commencer son enquête sur la mort de son grand-père.

Une citation tirée du procès à Boukharine de 1937 ouvre le roman :

*Qu'y a-t-il de vrai, qu'y a-t-il de faux ? Peut-être tout est-il vrai ou tout est-il faux, ou bien y a-t-il une moitié de vérité ! [...]  
Quelle proportion, quel poids de vérité y a-t-il ?*

## L'Iconoclaste

L'*icône* est thème et personnage central du roman, objet de culte ou d'exécration, selon les empereurs qui se succédèrent pendant la période des luttes iconoclastes. Le narrateur anonyme trouve dans une mansarde un exemplaire d'un texte inédit, écrit par Karl Baedeker, auteur d'un guide fameux de la ville de Constantinople. Ces notes seraient un itinéraire de visite de la ville, à partir des ruines des bâtiments qui furent les hauts lieux des empereurs de Byzance. Cet itinéraire est enrichi par des documents, chroniques, lettres et témoignages divers, qui racontent et commentent les étapes de la lutte entre iconoclastes et iconophiles aux VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles.

L'*Iconoclaste* porte sur la page de couverture, l'indication du genre : *roman* ; à l'intérieur, sur le frontispice, un sous-titre, *La querelle des Images. Byzance 725-843*, précise de quoi il sera question dans le roman. Les II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> de couverture donnent des clefs de lecture importantes qui invitent le lecteur à accueillir un pacte narratif précis. Enfin l'*Avertissement* liminaire est précédé d'une citation tirée de René Daumal dans *Le Mont Analogue*, « *Un couteau n'est ni vrai ni faux, mais celui qui l'empoigne par la lame est dans l'erreur* ».

Le roman s'ouvre avec des complications ultérieures par rapport à la structure des premiers romans de Nadaud, ce qui ne fait qu'accroître le plaisir de la découverte progressive. L'auteur de l'*Avertissement* liminaire – qui aime se dire « éditeur » – explique comment il a mis la main sur certains papiers manuscrits inédits rédigés par le fameux Karl Baedeker, enfouis dans de vieilles malles dans une chambre de débarras. Il décrit sommairement les textes des dix-huit promenades à Constantinople et en Anatolie, proposées par l'auteur des fameux guides touristiques du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que les documents annexes et

les commentaires à ceux-ci faits par ce même Baedeker. Dans la *Préface* qui suit, attribuée à Baedeker, un deuxième pacte avec le lecteur est institué : l'auteur présumé déclare que son ouvrage est le fruit de ses observations personnelles sur la période historique qui constitue le thème des promenades, mais il avoue aussi qu'il a eu recours à son imagination là où le document lui a fait défaut. La structure du livre est maintenant établie : chaque promenade qui décrit un haut lieu digne d'être visité est suivie de documents liés à l'histoire de ce site, suivis, à leur tour, d'un commentaire du voyageur allemand. La visite des lieux est de nature thématique, le guide s'arrêtant aux vestiges des sites byzantins témoins des luttes iconoclastes qui ensanglantèrent l'empire byzantin entre le VII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècles.

À cette déconstruction de la forme traditionnelle fait pendant, du moins en apparence, une structure rigidement agencée, puisque chacune des dix-huit promenades est systématiquement suivie de son annexe et du commentaire de l'auteur présumé du guide touristique-culturel. En apparence, ai-je dit, car le livre n'aboutit pas ! L'éditeur, – où le « traducteur », ainsi qu'il préfère se faire appeler – prend soin d'informer le lecteur que le commentaire numéro dix-huit reste en suspens et qu'il n'y aura pas de fin, puisque la date mise en marge correspond à la date même de la mort de Karl Baedeker. Le cercle formel de cette structure, si obstinément répétitive, reste donc ouvert. À moins que l'annexe dernière, qui consiste dans le plaidoyer d'un des plus acharnés iconoclastes, ne soit pas placée là seulement par hasard.

Avant le début du texte, une page de repères historiques donne la liste chronologique des événements qui se succédèrent entre 692-717, ( depuis la première période iconoclaste, commencée sous Léon l'Isaurien) et 842-856 ( la restauration définitive du culte des icônes sous l'impératrice Théodora. Dans le temps qui s'écoule entre ces deux dates, se place la première période iconoclaste, un intermède iconophile, une deuxième période iconoclaste, jusque au retour, enfin, à l'orthodoxie. Là aussi, le lecteur doit envisager le texte qui va

suivre dans une optique temporelle cyclique de renversements et de reconstructions, de prises de positions théologiques et politiques qui se suivent et qui s'opposent l'une à l'autre (le texte instruira par la suite le lecteur sur les tenants et les aboutissants de l'histoire).

Une ultime réflexion nous conduit à nous interroger sur le titre : pourquoi *l'icônoclaste* ? Même si l'on s'en tient à la seule lecture de ce tableau historique, il s'agirait plutôt d'icônoclastes au pluriel, vu le nombre d'empereurs et de prélats qui soutinrent la destruction des images. Le sens profond du titre ne sera dévoilé qu'au moment de l'interprétation de la dernière annexe du roman.

### Le Livre des malédictions

Le narrateur, un détective, est engagé par un certain Alexandre Krupsky pour qu'il suive sa femme : une simple filature, en apparence. À partir de là, il se verra mêlé à une histoire qui devient de plus en plus compliquée. Il se présente à l'Institut de Paléographie où travaille Olga Krupsky, l'assistante de David Tracher, un paléographe qui voyage on ne sait où au Proche-Orient, probablement à Jérusalem ou dans les alentours, à la recherche des premières Tables de la Loi dont il pense retrouver les restes au pieds du Sinaï. Le lecteur est renseigné sur les recherches de Tracher par la lecture d'un journal que le savant tient au fil des jours. Les choses se compliquent à cause d'un manuscrit que Tracher achète aux Bédouins des lieux, qui provient des fouilles de Qumran, dont le titre, *Le Livre des Malédictions*, fait penser qu'il s'agit d'un texte venant de la secte des Essènes, commentateurs hérétiques de la Bible. Tracher le rapporte en France clandestinement, aux dires d'Olga, et retourne à Jérusalem pour continuer ses recherches, convaincu, cette fois-ci, que les fragments des Tables de la Loi auraient une valeur inouïe comme étant de la main même de Dieu. Entre-temps éclate la guerre des six jours. Poursuivant sa mission visionnaire, Tracher, qui a encore découvert d'autres manuscrits et qui se convainc

que Dieu existe parce qu'existe l'écriture donnée par lui, ira se perdre dans le désert du Qumran. Le détective-narrateur, quant à lui, après maintes aventures qui lui arrivent par ordre du Mossad, de Krupsky ou d'Olga elle-même, part à la recherche de Tracher. Il s'engage sur les mêmes routes que Tracher, en compagnie d'un diplomate hollandais, qui se dit ami de Tracher, mais qui se révélera finalement peu fiable. Pris dans le vertige de la vision de Tracher, le narrateur finira par sombrer, lui aussi, dans un délire final.

*Le Livre des malédictions*, un roman, s'articule selon une structure complexe. La IVe de couverture annonce au lecteur, après un aperçu du sujet du texte, qu'il va se trouver devant une « aventure métaphysique », un « polar érudit ». Après l'incipit, le détective qui est chargé de la mission de retrouver le paléontologue David Tracher ne sait par où commencer:

*Une unique certitude s'imposait à moi : il fallait que je me laisse porter par les événements ; d'un indice à l'autre, si je savais rester vigilant, les choses à force finiraient par s'éclaircir. [...] ( p.13)*

En fait, en ce qui concerne le sens, cette remarque vaut aussi pour le lecteur qui est engagé à suivre le fil des événements, en dehors du récit fait par le narrateur, en consultant des *documents*, en lisant le journal de Tracher et ses lettres, des publicités et des chroniques sur des pages de journaux.

### La Mémoire d'Érostrate

Le poète Sextus Publius Galba se voit offrir une galère par l'empereur Gallien afin de repérer les traces de celui qui mit le feu au temple d'Artémis à Éphèse. Il s'embarque sur les côtes du Latium pour arriver jusqu'aux rivages de l'Anatolie, piloté par le capitaine Marcus Nerva. Le voyage par mer est plein de péripéties : ils combattent des pirates, esquivent des tempêtes, fuient la peste en Grèce et débarquent

finalement à Éphèse tombée entre les mains des Goths. Le but du voyage est de visiter les lieux où le crime d'Érostrate fut commis, et, en bravant l'interdiction qui fut faite par les Éphésiens d'en nommer à jamais l'auteur, d'écrire un poème sur l'incendiaire. Cet ouvrage rendrait la renommée au héros qu'on ne doit pas nommer, ainsi qu'à son auteur, et, indirectement, au mécène, l'empereur Gallien. Le poète profite de cette traversée, dont il décrit les péripéties dans une sorte de journal de bord, pour réfléchir sur ce qui pousse l'homme à chercher l'immortalité par l'action ou par l'œuvre. Débarqué à Éphèse, Sextus Galba est pris par les Goths qui infestent les lieux et libéré par l'intervention d'Orphréia, une jeune Sarmate qui était esclave à bord de la galère. Divagant dans la campagne, fourbu des coups reçus, il revoit Orphréia nue, armée d'un arc et suivie de ses chiens. Il fait appel à elle pour qu'elle vienne à son secours, mais la jeune femme (ou est-ce Artémis en personne ?), se tourne vers lui, et, pleine de dédain, le vise et lui décoche une flèche en pleine poitrine.

*La Mémoire d'Érostrate*, sans indication de genre en couverture, se présente comme *roman* sur la page de titre. En IVe de couverture, on trouve une photo de l'auteur, une bio-bibliographie très sommaire, et un court résumé du texte ; en épigraphe, une phrase de Mallarmé "*Tout homme est enfermé dans le cercle d'un mot: son nom*".

Le texte est divisé en cinq Livres (de *Liber Primus* à *Liber quintus*) qui se divisent à leur tour en *Chants*, structurés de sorte que les descriptions (*descriptio*) alternent avec les méditations (*meditatio*) du narrateur, à leur tour suivies de scholies et de compilations historiques (*scholies, compilatio*) qu'on ne sait à qui attribuer, sinon à un chercheur anonyme. Les descriptions concernent les événements de la navigation ; les méditations tournent autour du but du voyage (et du sens du livre) : à savoir, quel est le sentiment qui pousse l'homme à vouloir pérenniser son nom. Les scholies commentent les faits historiques liés aux temps du voyage tandis que les compilations rapportent les documents

historiques qui parlent de l'incendie du temple d'Éphèse et nomment (ou passent sous silence) son incendiaire, Érostrate.

### Une aventure sentimentale

L'épistolier-narrateur arrive, jeune homme, à Paris, dans les années de la Fronde. Fils d'un hobereau de province, capitaine de soudards nanti de peu de fortune au service des seigneurs, l'enfant avait été placé chez un parent, le comte de Blaye afin de tenir compagnie à son fils. Il grandit donc dans la demeure hospitalière du comte, éduqué sous la férule de l'abbé de Saint-Igny, précepteur des deux enfants. Et c'est là qu'un jour d'automne sa vocation d'écrivain lui est dévoilée. À la mort de son petit ami, l'adolescent est mis au séminaire et mène l'existence des jeunes gentilshommes privés de fortune. Il parfait ses études et il arrive à Paris d'abord, où il prend part aux troubles de la Fronde, sans trop en comprendre les vrais enjeux, mais en y soutenant l'esprit libertaire. Blessé au bras dans une émeute, il renonce à se donner à une « cause » dont il commence à percevoir les mécanismes troubles. Il vend ses livres pour partir en Orient, aux Indes d'abord et puis au Proche-Orient, peut-être jusqu'à Constantinople. Pendant tout ce temps, une seule passion l'anime, l'amour qu'il a voué à l'être qui lui est apparu depuis son enfance, l'écriture, sous l'aspect d'une maîtresse exigeante qui l'a envoûté pour toujours.

*Une aventure sentimentale* se développe comme une longue épître adressée à une certaine comtesse, Madame de la Chausseray. Sur le frontispice, apparaît l'indication du genre, *roman* ; sur la IV<sup>e</sup> de couverture, un commentaire au texte et une bio-bibliographie sommaire de l'auteur. Le texte est divisé en onze parties, sans index, procédé déjà inusuel dans une épître ; la deuxième anomalie est le manque de formules de congé et de la signature. Deux citations en épigraphe, l'une tirée du Francion de Charles Sorel :



*il jura qu'il ne caresserait jamais d'autres filles que les Muses,  
qui pourtant nous déçoivent ordinairement, comme étant de ce  
sexe trompeur ,*

l'autre de Jorge Borges, tirée de la *Préface* aux œuvres complètes  
éditées dans la Pléiade : *«car pour moi elle reste secrète et  
changeante.»*

## **2. Variations sur les formes et stratégies narratives**

Ingénieux Saknussem !  
(J.Verne, *Voyage au centre de la terre*)

Une caractéristique de l'œuvre d'Alain Nadaud est la variété des structures romanesques. D'un texte à l'autre les procédés d'enchaînement de la narration changent, se compliquent ou se simplifient, font recours à des stratégies composites, à de nouveaux emplois des genres traditionnels, du polar à l'épître, du journal au document, de l'autobiographie à l'itinéraire touristique. L'impression qui flotte à la surface des textes est que l'auteur, comme ses ancêtres les romanciers du dix-huitième siècle, se fait un point d'honneur de documenter ses récits, références à la main, depuis la production de témoignages écrits jusqu'aux repères archéologiques, aux chroniques du passé, etc. Le but semble de rassurer le lecteur sur la véracité de la narration, de lui présenter des pièces à l'appui du bien fondé de ses histoires, d'aller au-delà de la « vraisemblance » pour atteindre la « vérité ». Dans les romans qui font usage de documents historiques vraisemblables, Nadaud convie le lecteur à déchiffrer son texte, en lui donnant un rôle constamment actif. Bien entendu, le lecteur moderne, aussi peu que le lecteur du dix-huitième siècle, n'est dupe, ni du procédé ni de la véracité de ses histoires, d'autant plus – et on reviendra sur le concept de *vérité* dans le cours des pages qui vont suivre – que l'auteur se plaît à embrouiller son jeu narratif au point d'enchevêtrer les références elles-mêmes, de les opposer les unes aux autres, d'engager son lecteur à chercher le fil de l'écheveau et à arriver, s'il le peut, au nœud de la question. Nadaud expérimente presque tous les genres traditionnels du roman. Mais ce qui est le plus important, c'est que, surtout dans ses premiers ouvrages, il se plaît à insérer des documents de nature composite dans les pages de la narration ou qui font narration eux-mêmes. Le jeu du stratège est alors d'embrouiller les genre, d'effectuer des collages de matériaux divers, pages d'annales historiques, de chroniques, annotations, bref tout ce qui contribue à briser les structures traditionnelles en créant

des genres composites nouveaux. Stratégie qui rentre de plein pied dans l'esthétique des années 60 et dont l'« iconoclaste » se fait le porte-parole dans le roman homonyme. En plus, ce jeu de mécanismes composites fait qu'aucune fiabilité n'est plus donnée à l'histoire, car, à la fin, il s'agit de ne pas se laisser prendre au leurre de la mimésis.

Un des stratagèmes structuraux rentre dans une technique que l'on pourrait nommer « procédé des romans des professeurs ». Elle rentre, à diverses interprétations près, dans un cliché souvent employé par les auteurs de la fin du siècle dernier: nous le retrouvons, à quelques modifications près, dans le roman de Pascal Quignard, *Les Tablettes de buis d'Apronaenia Avitia*, et encore dans les "vies" des peintres ou des musiciens du même auteur, de celles de Pierre Michon, *Rimbaud le fils* ou *L'Empereur d'Occident*, etc. Ce sont des structures qui rappellent la recherche universitaire, l'élaboration d'un texte critique à partir de documents d'archives ou de témoignages. Elles semblent rapprocher le roman d'une recherche véritable, menée par un chercheur universitaire qui aurait eu la chance de faire ces découvertes et elle voudrait garantir au lecteur un label d'authenticité. Cette démarche garde donc son origine scolastique, mais elle en subvertit en même temps les références et les résultats, puisque les donnés du départ sont, souvent, ou imaginaires ou intentionnellement manipulées.

*Archéologie du zéro* et *L'Iconoclaste* s'inscrivent dans le processus de destruction des structures du roman, dont il a été question dans notre introduction, par le biais de cette technique. Leur pacte narratif rentre dans un schéma commun aux deux ouvrages : une introduction explique comment l'écrivain est arrivé à connaître les faits qu'il s'apprête à décrire. Il s'agit de documents trouvés accidentellement, dans des circonstances rocambolesques, comme dans le premier roman, ou par un simple hasard, comme dans le second.

Les citations liminaires des deux textes rentrent toutes trois dans le champs sémantique de l'interrogation et du doute. Ce Théocritas d'Apamée, aussi bien que Roland Barthes s'interrogent sur la valeur du zéro, le néant,

l'inverse de l'être, dans le premier roman, et René Daumal met en garde le lecteur, dans le deuxième, sur l'emploi correct de la « destruction ».

*L' Envers du temps* se pose comme des mémoires où le narrateur ferait le récit à la première personne des événements qui ont marqué sa vie. Le déroulement chronologique traditionnel de ce genre narratif semble donc respecté, à une difformité près et non des moindres : le temps s'écoule à l'envers, l'Histoire a renversé son cours, le narrateur régresse vers sa jeunesse ! Le lecteur, qui a accepté un pacte de lecture chronologique, au fur et à mesure qu'il procède dans le texte se rend compte qu'il doit se soumettre à un contrat différent, puisque la chronologie n'est pas celle à laquelle il s'attendait. L'impression de vertige qui s'ensuit peut le fasciner autant que l'irriter : cela dépend des habitudes de lecture qu'il s'est forgées.

*Désert Physique* est proche du roman précédent par la présence du narrateur, héros protagoniste ; la stratégie romanesque se sert ici du genre du « journal », qui, bien que tenu de façon occasionnelle par le narrateur, constitue l'ensemble des pages documentaires . Le déroulement chronologique des faits annotés aide ici le lecteur à accepter un pacte narratif qui ne lui est pas inconnu.

Avec *La Mémoire d'Érostrate*, l'auteur commence à se plaire à créer des complications qui alternent narration et commentaire. Ici, c'est le poète, narrateur lui-même, qui se livre à des méditations de nature existentielle, tandis qu'un scribe anonyme analyse les documents historiques. Dans les intervalles, ce même narrateur, héros du roman, décrit la navigation qu'il est en train de faire et les aventures souvent dramatiques qui arrivent à la troupe embarquée sous le commandement du capitaine.

Les structures se compliquent de plus en plus dans les romans suivants, avec la complicité d'un genre porté par sa nature même à l'énigme et au déroutement du lecteur : le polar. Les personnages sont des enquêteurs occasionnels, chercheurs dilettantes , des archéologues, des paléographes. Parmi ceux-ci, il y a aussi de véritables personnages de romans policiers, qui s'identifient, pour la plupart avec le narrateur, c'est le

cas du détective du *Livre des Malédiction*s, du journaliste-détective d'*Auguste fulminant*, du petit-fils de Thureau , parti à la découverte de la fin mystérieuse de son grand-père dans *La Fonte des glaces*. Dans ces romans, le pacte narratif convie le lecteur à se fier au récit du narrateur.

Si on y ajoute le terme d'« érudit » qui semble convenir aux présentations proposées en IV<sup>e</sup> de couverture, *Le Livre des malédictions* aussi bien qu'*Auguste fulminant* font un excellent emploi des structures du roman policier. Néanmoins, à cette reprise du genre il manque l'essentiel, à savoir le dénouement de l'énigme, la remise en ordre du désordre, éventuellement la découverte des « coupables ». Le détective-narrateur du *Livre des Malédiction*s le sait assez bien, lui qui parle de son enquête comme d'une démarche dont on ne voit pas la conclusion. Tout comme la démarche du ... romancier qui ne sait pas où (et si) il va finir par arriver :

*J'étais de fait semblable à ces romanciers qui n'ajoutent page après page, et même ligne après ligne, qu'en tirant le fil ténu et presque imperceptible de l'écriture, attachés qu'ils sont à déchiffrer, dans la masse obscure des choses à naître, le sens qui se délivre à eux, fil qui se casse sitôt qu'on s'en écarte, le plus souvent par manque d'attention. Et une fois rompu, on sait ce qu'il faut de jours pour en retrouver les deux extrémités à renouer ( L.M., pp. 13-14).*

En dehors du récit fait par le narrateur, en ce qui concerne le sens, le lecteur doit se documenter lui-même en lisant le journal et les lettres de Tracher, (le paléologue parti en Israël), les publicités et les chroniques sur des pages de journaux. C'est par l'entrelacement de ces parties que l'histoire s'éclaircit (ou s'emmêle), que le dénouement, ou le manque de dénouement, paraît finalement vraisemblable.

Avec *Auguste fulminant* Nadaud expérimente toutes les ficelles du polar, au contemporain comme au passé. Il se plaît encore plus à embrouiller les genres : le crime, le détective, le suspense et l'attente de la découverte propres au polar, le document historique témoignant la véridicité de l'évènement du passé propre au roman historique, les enregistrements, la superposition d'intrigues ( le voyage et les amours

d'Énée et ceux du muséologue René Teucère), procédé commun au roman contemporain. La définition du livre comme un *roman*, en IVe de couverture, et comme une méditation sur les rapports entre l'art et le pouvoir, se chargent d'orienter le lecteur vers le sens de l'œuvre. En nuisant ainsi au plaisir de la lecture, - à notre avis - mais cela est inévitable, quand l'on est contraint de condenser un texte dans les quelques lignes d'une page de couverture, pour des raisons éditoriales. Les citations en épigraphe, l'une tirée des *Confessions* de Saint-Augustin l'autre de Pierre Grimal dans *Virgile ou la seconde naissance de Rome*, (toutes deux concernant la vraisemblance dans la reconstruction d'une vie de Virgile) touchent au point central de toute enquête : où est la vérité des choses?

Dans l'édition « Livre de poche » de 2000, *La Fonte des glaces*, la IVe de couverture anticipe certains attraits du texte avec un commentaire final où il est dit que l'auteur « fait à nouveau vaciller l'histoire déjà fort incertaine de notre siècle ». Ici aussi le lecteur doit se débrouiller tout seul dans la masse de documents qui se suivent dans les cinq parties du livre. Ces documents, protocoles d'interrogatoires et autres, sont censés être en partie conservés dans les archives du fameux édifice de la Loubianka, où se déroulaient les faux procès faits à ceux que le régime stalinien jugeait comme « ennemis du peuple ». Des articles de journaux, des lettres venant du passé ou des témoignages écrits envoyés au narrateur enrichissent le dossier soumis au lecteur. À part le premier chapitre et l'épilogue qui ferme le cercle de la narration, le narrateur ne se montre que dans son rôle de « détective ». Son retour à Dieppe, dans la demeure de sa grand-mère d'où il était parti pour commencer son enquête sur la mort de son grand-père en Russie, est la fin d'une recherche vouée à l'échec, comme l'annonçait déjà la citation tirée du procès de Boukharine en 1937 qui ouvre le roman :

*Qu'y a-t-il de vrai, qu'y a-t-il de faux ? Peut-être tout est-il vrai ou tout est-il faux, ou bien y a-t-il une moitié de vérité ! [...] Quelle proportion, quel poids de vérité y a-t-il ?*

Tout autre est la stratégie romanesque dans *Une aventure sentimentale* qui se développe comme une longue épître adressée à une certaine Madame de la Chausseray. L'indication du genre, *roman*, sur la couverture est justifiée par des anomalies par rapport à l'épître romanesque telle qu'on la connaît au XVII<sup>e</sup> siècle : en fait le texte est divisé en onze parties, sans index, un procédé qui est déjà inhabituel pour une épître ; la deuxième anomalie est l'absence de formule de congé et de signature. Les deux citations en épigraphe, l'une tirée du Francion de Charles Sorel :

*... il jura qu'il ne caresserait jamais d'autres filles que les Muses, qui pourtant nous déçoivent ordinairement, comme étant de ce sexe trompeur*

l'autre de Jorge Borges, tirée de la *Préface* aux œuvres complètes publiées dans la Pléiade : « ... car pour moi elle reste secrète et changeante » se réfèrent à l'attraction exercée par l'écriture sur ses usagers professionnels.

Le dernier récit d'Alain Nadaud *Les Années mortes*, ne porte pas d'indication de genre. Sur la IV<sup>e</sup> de couverture il est présenté comme un « récit autobiographique ». L'écrivain passe, ici, à une forme autobiographique, genre expérimenté dans le récit épistolaire précédent. Sa structure composite n'a pourtant aucune analogie avec l'autobiographie canonique, simple récit des événements du passé évoqués par l'auteur. L'épigraphe liminaire tirée de Proust évoque un procédé d'écriture qui se rattache à une découverte de l'origine de la mémoire, qui a marqué l'écriture du siècle passé,

*En réalité, comme il arrive pour les âmes des trépassés dans certaines légendes populaires, chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se cache en quelque objet matériel. Elle y reste captive, à jamais captive, à moins que nous rencontrions l'objet. A travers lui nous la reconnaissons, nous l'appelons, et elle est délivrée (Contre Sainte-Beuve).*

Divisé en huit « jours », chaque souvenir est précédé d'un « inventaire » : une valise, un porte-plume, une blouse grise, une boîte en

fer, une paire de chaussons, un porte-monnaie, un costume bleu marine et un cartable en cuir. Chacun de ces objets, que l'on suppose contemplés ou pris en main, fonctionne comme la « madeleine » proustienne. L'épilogue est concentré dans une courte parenthèse en italiques qui ouvre un aperçu vers les années à venir.

Cette virtuosité dans l'emploi du composite, dans les mélanges les plus hardis des genres n'est pas un des moindres attraits des romans de Nadaud. Il serait facile de classer ces procédés à l'intérieur des techniques artistiques qui se rattachent à la post-modernité. Mais, à notre avis, ces structures vont au-delà d'une banale adhésion à une déstructuration générique dans l'art, au profit d'un ré-assemblage occasionnel. Les structures romanesques de Nadaud font partie du sens même de son œuvre et représentent les aspects divers et contrastants de la réalité qui entoure l'homme contemporain, et avec laquelle il doit se mesurer. Elles sont aussi la métaphore de l'errance du chercheur (le personnage, l'écrivain, le lecteur) à l'intérieur de cette réalité complexe et fuyante. C'est aussi le risque qu'ils courent, les uns et les autres, de s'y perdre.



## À L' INTERIEUR DE L'ŒUVRE

### EN GUISE D'INTRODUCTION

Depuis son premier recueil de nouvelles, *La Tache aveugle*, jusqu'à son dernier ouvrage romanesque, *Les Années mortes*, Nadaud tourne autour d'un seul questionnement : qu'est-ce que l'écriture ? Question apparemment banale, si on la pose de façon naïve, extrêmement complexe si on cherche dans ses profondeurs. C'est ce défi qu'a accepté l'écrivain, en se vouant à une descente aux abîmes, une réflexion en amenant une autre, jusqu'à s'approcher, peut-être, du point de la découverte, jusqu'à atteindre cette « tache aveugle », le point cherché dans le cours de la *tâche* entreprise, l'écriture elle-même qui s'interroge. Dépasser ce point serait faire de la lumière dans la « scène primitive d'où sourdent les mots », point d'aveuglement où il n'est plus possible de distinguer « les couleurs et le sens » (*Archit.*) .

Dans *L'Envers du temps*, où l'incipit est double, le premier chapitre, très court, est une sorte de préface concernant la qualité de l'écriture que le héros-narrateur va inventer pour narrer son aventure personnelle, dont il ne connaît aucunement le développement. Il est aussi question de son statut d'écrivain. L'épigraphe de Cioran nous aide à cerner le sentiment angoissant qui harcèle l'écrivain, dont celui que ressent son personnage n'est que le reflet :

*Je me traîne en arrière, je rétrograde de plus en plus vers je ne sais quel commencement, je passe d'origine en origine. Un jour, peut-être, réussirai-je à atteindre l'origine même, pour m'y reposer, ou m'y effondrer. (De l'inconvénient d'être né).*

*La Tache aveugle* peut être lu comme un premier ouvrage qui porte en lui le noyau de la plupart des questions que le romancier ira se

posant dans le cours de son œuvre à venir. Nadaud déclare (*Archit*) que les deux années qu'il a passées en Irak ont excité la nécessité d'écrire de la manière la plus aiguë. Les nouvelles de ce recueil, dont certaines parurent dans des revues<sup>4</sup>, tournent autour d'une interrogation qui harcèle l'écrivain à cette époque à propos de l'origine de la pulsion que l'homme a éprouvé à tracer des lettres, et surtout, à propos du pouvoir que le signe porte en lui-même.

De plus, *L'Avertissement* au lecteur qui ouvre le recueil est déjà un lieu privilégié pour entrer en contact avec le sentiment de l'auteur, au moment de la publication de ce livre. Son double, un certain André Locust, a été chargé de rédiger un avant-propos au recueil de nouvelles de l'« auteur », que l'éditeur est en train de publier. Pendant qu'il l'attend à la terrasse d'un café pour avoir un entretien avec lui, il jette ces notes sur le papier. L'« auteur » ne viendra pas au rendez-vous : les observations de Locust sur lui deviennent, par ce fait, de plus en plus venimeuses, au point que l'éditeur se trouve en devoir d'ajouter une *Mise au point* où il s'excuse auprès du lecteur et où il explique qu'il a inséré le texte de Locust à la suite des insistances de l'auteur.

Cet *Avertissement* est précieux pour entrer dans le rapport que Nadaud entretient avec son écriture au début de sa carrière d'écrivain. Ce qui nous frappe ce sont surtout les distances qu'il prend par rapport à elle et les précautions dont il s'entoure, proposées dans une forme que l'ironie amortit. Le point d'arrivée des réflexions qui, en partant de là iront en s'aiguissant vers des analyses de plus en plus pointues dans les œuvres qui vont suivre, aboutiront finalement à ce texte critique précieux qu'est *Architexture*. Du moins, jusqu'à présent... ! En fait, avec le recul que le temps écoulé permet déjà de prendre, on dirait qu'il y a une sorte de questionnement dans le texte de « l'auteur » inséré dans *L'Avertissement* de Locust, auquel répondrait aujourd'hui *Architexture* :

---

<sup>4</sup> Dans « *Europe* » et dans « *Minuit* ».

*La tache aveugle n'est donc rien d'autre que ce point particulier, inexpugnable, intérieur à l'écriture et en quelque sorte inséparable de sa matérialité, d'où l'on peut, étrangement il est vrai, et sans être tout à fait soi-même, contempler sa propre mort, et encore, bien au-delà l'essence même de cette contemplation. Immortalité retrouvée qui [...] ne serait plus (que) la répétition, éperdue et cyclique, d'un invariable procès d'écrire. ( L.T.A, p. 15)*

Mais passons au recueil lui-même : les quinze nouvelles dont il se compose font déjà penser à une poétique de la pratique de l'écriture. Les thèmes tournent autour du statut de l'écrivain, sur la présence du « je » dans l'écriture, enfin sur l'essence même de l'écriture : qu'est-ce que l'écriture pour l'écrivain ? Au fil des nouvelles la forme romanesque se charge de transmettre des réflexions théoriques, mais aussi certains sentiments pour le fait de l'écriture sous ses divers aspects.

Ainsi, dans *Le Chat*, se trace le sentiment du refus de l'écriture, de l'abandon. L'image du chat mort parmi les papiers abandonnés, sa puanteur et celle des papiers laissés pourrir en liasses sera reprise aussi dans la préface de *L'Iconoclaste*. Le soulagement de ne plus devoir tracer des signes d'écriture, la satisfaction sauvage de voir le savoir du passé se perdre à jamais réjouit *Le Calligraphe*, tandis que *Voleur de temps* voit l'écriture comme un crime contre la vie vécue. Voisin du thème de cette dernière nouvelle, le rapport entre le travail qui sert pour vivre, l'exercice de l'écriture et le temps de l'ennui qui enrichit la création sont prolongées dans *Apologie de l'ennui*. Des réflexions sur l'essence de l'écriture, ses méfaits et ses vertus se développent dans *Sarah* : l'écriture qui pousse à la mort, à l'ensevelissement dans un tunnel sans lumière. Et encore dans *J'veux pas qu'on m'aime* (c'est la phrase qui vient et revient à l'écrivain qui a fini d'écrire son texte et descend joyeux dans la rue), les doutes sur la validité de son écrit augmentent au fur et à mesure que la journée s'écoule. Rentré chez lui, il prend conscience qu'aucun texte n'existe ; et, devant le manque de

contenu pour nourrir l'écriture qui monte comme une poussée intérieure irrésistible, devant l'« insaisissable affrontement, dans l'irréalité, entre le rien à dire et l'indéniable nécessité d'écrire » naît sa panique. *L'Agitateur*, quant à lui, est frappé par une hallucination qui le porte à voir partout l'écriture, comme une réalité subversive.

D'autres nouvelles traitent encore de questions concernant la pratique et l'éthique de l'écriture. L'écriture comme palimpseste, comme larcin au bien d'autrui ; le problème de l'authenticité de la narration (*Entretien avec Samuel Astonguet*) ; le danger venant du mauvais usage de la connaissance littéraire (*L'Hérésie d'Aloysius*). Ce ne sont que quelques-uns des thèmes des nouvelles du recueil.

Le questionnement sur l'autobiographie est à peine ébauché dans *La Tache aveugle* ; seul *Le Journal d'Ivan Viatchevik* approche avec gaucherie cette problématique qui ne paraît pas encore explorée, puisque, dans cette nouvelle, l'écriture autobiographique est vue comme se faisant de plus en plus illisible et incompréhensible. Ce seront à d'autres ouvrages, plus tardifs, de creuser plus à fond dans ce thème. C'est aussi ailleurs que l'on trouvera le "jeu" du "je" écrivain : dans *La Mémoire d'Érostrate*, par exemple où dans le cours de chaque *meditatio*, au fur et à mesure qu'avance la description du voyage, le poète réfléchit longuement sur la valeur et la qualité de l'œuvre littéraire (pp.92-93) ainsi que sur la poétique de l'écriture (pp.112, 124).

La recherche des premières traces de l'écriture qu'un archéologue et un épigraphiste mènent dans *Désert physique* et dans *Le Livre des Malédiction*s témoigne d'une pulsion irrépressible pour la recherche des origines, mais aussi des risques de la pratique d'une écriture déviée de son but ultime, thème ébauché déjà dans *Lettre du Kurdistan (L.T.A.)*. Dans le dernier roman cité surtout, une malédiction menace l'écrivain qui ne se limiterait pas à écrire pour glorifier Dieu, mais qui penserait à se substituer à lui en tant que créateur.

Ces questionnements multiples, dont les données de base iront en s'affinant et en s'enrichissant dans l'espace fictionnel plus ample du roman, trouvent aussi à se confronter avec l'environnement culturel dans lequel Nadaud a commencé sa carrière d'écrivain. Ce sont surtout les instances culturelles des années après 68, les débats politiques et philosophiques, etc. Mais c'est aussi l'effort de l'écrivain devant donner, comme chaque artiste, son œuvre au public, et forcé, par ce fait, de se mesurer avec l'aspect marchand de l'édition.

## **L'ENVIRONNEMENT CULTUREL**

### **Déconstruire et reconstruire**

*En un même ouvrage, on disposera d'une sorte de guide touristique, d'un traité de théologie, d'un dossier à caractère historique, d'un manuel d'esthétique, d'une monographie sur les icônes.*

*L'Iconoclaste* est ainsi présenté sur la III<sup>e</sup> de couverture. Né en tant qu'extension d'une pensée ébauchée dans la nouvelle *L'Iconoclaste*, parue dans le recueil *Voyage au pays des bords du gouffre*, ce livre est aussi fascinant que difficile à classer dans le genre du roman, même si l'indication spécifique à la page de titre et les suggestions de lecture invitent le lecteur à entrer dans le domaine de l'imaginaire, dans le « roman d'aventures ».

*Plus encore il s'agit d'un véritable roman d'aventures, dont l'image serait à la fois le personnage principal et l'enjeu. ( ibidem)*

La phrase qui suit nous intéresse tout particulièrement encore, là où il est dit que : *À mots couverts, ce livre se présente aussi comme l'écho lointain des débats, qui, sur un même sujet, ne cessent d'agiter notre temps ( ibidem).*

Dans une conférence qu'il tint à Gênes en décembre 2001, Alain Nadaud réfléchissait sur ceux de ses ouvrages qui avaient gardé des traces de mai 68. *L'Iconoclaste*, après *L'Archéologie du zéro*, participait, selon son auteur, du climat culturel et artistique de ces années, fortement lié aux idéologies politiques, voué à la destruction de mythes et d'usages sociaux considérés, désormais, comme dépassés sinon comme nuisibles, voire dangereux, pour le futur de la collectivité humaine. Ces débats mettaient en cause le problème de la

représentation du réel par le moyen de l'image, aussi bien dans l'usage et l'abus médiatique de l'image que de la représentation artistique de la réalité. La réflexion de Nadaud touchait aussi, en ce qui le concernait personnellement, à la crise qui bouleversait la littérature, et surtout le roman français, qui depuis les années soixante déjà avait été secouée par la déconstruction formelle du Nouveau Roman ainsi que par l'essor théorique des multiples sciences humaines – du structuralisme à la sociologie, à la psychanalyse, au marxisme, etc. – qui tendaient à envahir la fiction romanesque, jusqu'alors vivant dans ses propres limites, communément établies par les auteurs et les lecteurs.

Une réflexion préalable sur la valeur du signe avait déjà été amorcée dans *Archéologie du zéro*. Des clés parsèment le texte : si l'on se rattache à l'interprétation plus évidente, il s'agit d'y voir le rapport entre le signe et l'existence de Dieu. Ici le signe est le « nombre », le plus abstrait des signes ; dans *L'Iconoclaste*, Nadaud mettra en jeu le symbole *versus* la représentation, l'icône. Dans ses multiples combinaisons, le chiffre représente, selon les pythagoriciens, la divinité. Confrontée aux religions monothéistes qui dominèrent la méditerranée au Moyen-âge, cette croyance est vue d'un mauvais œil aussi bien par les chrétiens, moines obtus et fanatiques, que par les arabes qui démontent la croyance des pythagoriciens par l'introduction dans leur système mathématique du zéro, signe du nul, du rien, de l'absence : signe du vide. Le zéro, emblème du vide, porte en soi un grand pouvoir de contestation, selon Nadaud, « par sa capacité de corroder à l'intérieur les systèmes idéologiques totalitaires ». Dans le document n. 21, le chroniqueur arabe qui avait accompagné les troupes à la conquête d'Alexandrie en 641, fait le compte-rendu de la dispute entre les pythagoriciens et le mathématicien Abdul Ali Ashar qui leur dévoila l'existence du zéro, révélation qui ébranla leur certitudes et coûta la vie au savant qui avait osé démontrer qu'

« ...à vouloir prouver par les neuf premiers nombres l'existence de Dieu (il leur revenait) par conséquent, en y intégrant le zéro, d'y ajouter un attribut supplémentaire – l'absence –, et à (se) persuader du même coup de sa non-existence » ( p. 214).

Nous pouvons profiter des réflexions que Nadaud a faites dans la conférence citée, pour remonter au climat des idées ainsi qu'au thème principal des études de cette époque : la discussion sur le sens du "signe", à partir de la relecture des catégories de Saussure diffusées dans les cours universitaires et de son extension à tous les domaines de la communication. La clé de lecture que l'entretien de Nadaud nous proposait ouvre donc des aperçus critiques qui ne peuvent que tourner à l'avantage d'une connaissance plus profonde de *L'Iconoclaste* et elle ajoute des éléments d'intérêt supplémentaire à un ouvrage qui n'en manque certainement pas, même dans une lecture naïve. Une interprétation possible amène donc à considérer ce « roman » comme un écho des débats qui s'entrecroisèrent dans ces années-là, concernant la philosophie et la politique de l'art en général, touchant aussi bien à l'écriture littéraire qu'aux autres branches de la création artistique. Roman, donc, selon les vœux de l'auteur, produit littéraire dont la structure complexe n'est pas le moindre attrait ; mais, surtout un lieu de débats profonds dans la ligne d'une déconstruction et d'une reconstruction successive.

Une question préliminaire nous conduit à réfléchir sur le titre : qui est « l'iconoclaste » ? A la lecture du texte, et selon nos réminiscences de l'histoire byzantine de l'époque, il s'agirait plutôt d'iconoclastes au pluriel, vu le nombre d'empereurs et de prélats qui soutinrent la nécessité de détruire les images du culte pour s'en tenir seulement au symbole. L'analyse du sens profond du roman pourra peut-être nous secourir dans notre perplexité.



Une page de repères historiques, placée avant le début de la première promenade, donne la liste chronologique des événements qui se succèdent entre 692-717, à l'orée de la première période iconoclaste, sous Léon l'Isaurien, et 842-856, les années de la restauration définitive du culte des icônes sous l'impératrice Théodora. Une première période iconoclaste prend place dans le laps de temps qui s'écoule entre ces deux dates avec un intermède iconophile, suit une deuxième période iconoclaste, jusqu'au retour, enfin, à l'orthodoxie. Là aussi, le lecteur se trouve à envisager le texte qui va suivre, dans une optique temporelle cyclique, de renversements et de reconstructions, de prises de positions théologiques et politiques qui se suivent et qui s'opposent l'une à l'autre (le texte instruira par la suite le lecteur sur les tenants et les aboutissants de l'histoire). L'opposition idéologique qui guide la main de l'iconoclastie ainsi que celle de la restauration, aussi violentes et cruelles l'une que l'autre, trouve son écho dans la phrase de Daumal mise en épigraphe:

*Un couteau n'est ni vrai ni faux, mais celui qui l'empoigne par la lame est dans l'erreur.*

## **Détruire pour reconstruire**

Un ouvrage qui tient de la vérité historique et, en même temps, se laisse aller à l'interprétation imaginaire se prête bien à une déconstruction formelle : la valeur métaphorique de la structure des romans de Nadaud a déjà été mise en relief dans les paragraphes précédents. Dans *L'Iconoclaste*, vérité et imagination se fondent l'une dans l'autre dans un discours qui ressort et de la chronique historique et de la réflexion philosophique.

*Même si le fondement historique de cet ouvrage peut être à tout moment vérifié, et donc si rien n'est vraiment faux, nul ne*

*peut non plus affirmer que ce qui est vrai le soit d'un bout à l'autre*  
( p .42).

Ce débat sur le rapport entre la vérité historique et le produit de l'imagination se déroule constamment – comme on le verra encore dans les pages qui suivent – dans l'œuvre de Nadaud. La part qui revient à la relation de faits véritables et celle qui découle de l'imagination est le sujet de réflexions réitérées, à l'intérieur de la *Préface* où il est surtout question du pacte narratif. La découverte éventuelle de nouveaux documents changerait la perspective du voyageur, admet Karl Baedeker, mais il affirme aussi qu'il s'en tient à ses opinions et au produit de son imagination pour les évocations légendaires et historiques. Et il s'attend surtout, bien que sans trop s'en soucier, aux critiques et aux injonctions de la part de messieurs les professeurs de l'Université, ou des membres du clergé des cultes orthodoxe ou romain. On comprend déjà, dans cette prise de position du présumé auteur de la *Préface*, l'analogie que suggère cet ouvrage avec les discussions et les actions politiques qui se déroulèrent à partir de 68. On pense aux jugements que la chronique, les journaux et télévision, la justice, l'opinion publique, etc. donnèrent sur ceux qui furent les protagonistes de la pensée et de l'action déconstructive qui s'organisa dans le cours de ces années, auxquelles on se référerait – et l'on se réfère encore aujourd'hui – selon les points de vue, comme aux années de délivrance ou aux années de plomb.

### **Le "personnage" icône comme image idéologique: sa destruction.**

La première promenade est suivie d'un document extrait de la "Vie de Léon III, l'Isaurien", promoteur de la première poussée iconoclaste, rédigé par son historiographe Hilarion et adressé à son successeur Léon V l'Arménien, auteur de la deuxième campagne iconoclaste. Ce texte, chronologiquement postérieur au déroulement linéaire des événements,

raconte les antécédents qui portèrent au début de l'action destructive mise en œuvre par l'empereur ; action inouïe par sa violence et vue comme impie par le peuple byzantin qui adorait l'image du Christ trônant, une mosaïque placée sur la porte Chalcée, à Constantinople au temps de Justinien II.

Lors du terrible siège des Arabes en 717, la population avait porté en procession une icône du Christ pour qu'elle protège le côté des remparts qui était le plus menacé par les assaillants. On place l'icône sur le mur, mais, secouée par les coups de bélier qui ébranlaient la porte, elle se décroche et finit aux pieds du mur de l'enceinte. Poussés par la peur du sacrilège, plutôt que retenus par la sagesse de la raison, les assiégés – les moines bénissant, les femmes hurlant à genoux – ouvrent la porte pour récupérer l'image, permettant ainsi à l'ennemi de déferler dans l'enceinte. Ce ne fut que par la vaillance de l'empereur que la ville fut sauvée. L'icône fut perdue dans la bataille.

Le fanatisme, l'irrationalité, l'idolâtrie vouées aux images poussèrent alors Léon III – selon son historiographe – à adopter des mesures contre le culte des images, mesures qui débutèrent par la destruction violente de la mosaïque placée sur la porte Chalcée.

La scène de l'attentat contre l'image du Christ pantocrator est plusieurs fois citée aussi bien dans les pages du guide, que dans les documents ou les commentaires, comme si cet acte avait une fonction emblématique (de fait, selon toute probabilité, elle eut vraiment cette fonction dans l'histoire de l'iconoclastie). Dans une première scène, le spathaire Jovinius " l'œil torve et la bouche amère" (p. 78) sort, inquiet de l'action qu'il s'apprête à entreprendre par ordre de l'empereur. Armé d'une hache et d'une échelle, il s'avance dans la neige parmi la foule atterrée, entouré des scholes de la garde et gravit les échelons... Au moment où il se prépare à donner le premier coup à l'image, une femme se précipite sur lui en l'implorant de s'arrêter et de penser au salut de son âme ; mais le spathaire, du haut de l'échelle, proclame que cet acte

lui a été ordonné par l'empereur, indigné par la superstition à laquelle se livrent ses sujets, adonnés à l'idolâtrie, qui ont délaissé la vraie croyance dans la nature du Christ. Et pour leur prouver que l'image n'a rien de miraculeux et qu'elle n'est que matière inerte, il gravit les dernières marches, lève sa hache et l'abat en pleine face sur le portrait du Seigneur. Frémissement d'horreur dans la foule, femmes qui crient et prient à genoux. Jovinius frappe un deuxième et un troisième coup, l'image est défigurée et les carreaux de mosaïques tombent à terre. Cet éboulement investit le spathaire lui-même, qui lâche prise et tombe avec son échelle. À ce moment-là, la foule « ... *d'un seul élan, se rua sur l'homme à terre et, dans sa furie, l'assaillit de coups, lui piétina la figure, lui arracha la barbe et le déchiqueta sur place* » (p. 80).

Cette scène de violence est emblématique de la violence mise en œuvre dans le cours des années suivantes, peinte au fil des pages du roman, dans la lutte entre les factions rivales qui n'épargnèrent pas, ni l'une ni l'autre, les actions de cruauté sur les vaincus du moment. On comprend mieux alors, dans l'épigraphe mise au début du livre, le sens du couteau tenu par la lame. On comprend aussi le sens métaphorique de l'affirmation suivante,

*Certains ont déduit qu'il aura fallu que le Christ fut mort sur la croix et que, pareillement, des icônes de lui eussent été piétinées et détruites pour qu'advienne l'œuvre de rédemption, d'une part régénérescence de l'âme humaine sur le plan spirituel, de l'autre véritable naissance de l'art chrétien en occident. ( p.11)*

La nécessité de la mort métaphorique, la déconstruction, pour le renouvellement : c'est aussi le projet idéal de la « cause » soutenue autour des années du '68. Mais on arrive aussi à comprendre, dans l'histoire de la découverte des manuscrits faite par l'auteur, ce détail où il est question de l'odeur nauséabonde qui venait de la chambre où se trouvaient les papiers. Dans le réduit, un cadavre de chat avait laissé longtemps une puanteur dont la pièce entière ainsi que les manuscrits

avaient été imprégnés. Ces papiers, donc les documents qu'il publie, laisseront pour longtemps au transcripteur une sensation de malaise qu'il associe à la découverte de la charogne:

*Aujourd'hui encore, je crois la retrouver, presque furtivement, au détour de ces pages. [...] Et en bien de passages, celle-ci n'aura pas été sans m'évoquer certaines scènes de supplices qu'on y lira ..( p.12)*

Si on lit dans le texte une métaphore des années qui suivirent les grands espoirs de la mouvance de 68, l'on comprend pourquoi le rapport qu'entretient l'auteur avec son texte n'est pas exempt de malaise. Il est encore plus explicite quand il déclare que Baedeker accumula des masses de documents et que, sans établir une ligne de partage décisive entre vérité et légende, il se laissa aller à son écriture. Le « traducteur » tâche de comprendre comment se mit à travailler l'auteur du guide : il se demande s'il avait eu l'intention de faire un tri par la suite, ou bien si, "pris par sa lubie soudaine ( p.11)", il avait laissé de côté sa rigueur scientifique pour se laisser aller au vertige de l'écriture. L'auteur en déduit que la pulsion à faire lumière sur les monceaux de mensonges et de racontars qui s'étaient accumulés sur son matériau fut plus forte, pour Baedeker, que son sens de la méthode historique. Comment donc ne pas l'absoudre s'il s'était trouvé devant une

*...avalanche de racontars, aussi diffamatoires que fantaisistes, dont on chercha, après le rétablissement du culte des images, à salir la mémoire des empereurs iconoclastes. [...] Chacun sait pourtant que l'époque abonde en personnages abjects, en actes cruels et ignominieux ( p.12)*

Comment ne pas penser, encore une fois, à la diffusion de renseignements télédiffusés, de commentaires de presse, de documents de police et de justice qui interprétèrent, chacun à leur gré et dans le but d'orienter l'opinion publique selon la direction des auteurs

médiatiques et des autorités établies ? Le Grammairien déclare dans son plaidoyer, à la fin de la dernière annexe :

*L'image est trompeuse, et par là satanique, en ce qu'elle rapproche illusoirement le désir de son objet; mais tout en l'éloignant sans pitié [...] Nous avons démasqué ses ruses, en comprenant qu'elle est par essence déceptive ( p. 424).*

### **L'icône comme œuvre d'art: sa destruction et sa renaissance. Symbole vs. image**

Cette affirmation du Grammairien concernant le leurre de l'image pourrait aussi bien être appliquée à la lettre à l'essence de l'œuvre d'art. Lors de la *disputatio* pendant le Concile Quinixeste, dont la IIe annexe relate le procès-verbal, iconophiles et iconoclastes se dressèrent les uns contre les autres sur la question concernant l'image et le symbole, qu'ils voyaient comme opposés entre eux. Le symbole seul était l'essence de la foi selon les "destructeurs", tandis que l'image était en elle-même la représentation du réel selon les orthodoxes. Le symbole était une "nourriture pauvre" pour ces derniers, car elle ne procédait que par allusions. De plus ils accusaient les "destructeurs" de n'accorder aucune valeur au "monde terrestre" et de ne se rapporter qu'au "langage", qui renvoyait à la "chose signifiée" (pp. 59-60). Ceux-ci, de leur côté soutenaient que l'art de la peinture était "perfide et à double tranchant" (p. 63) car, si elle pouvait avoir la bonne intention de servir à l'édification du fidèle, elle le portait aussi à s'abandonner à la lubricité de ses sens.

Dans le commentaire qui suit cette annexe, le présumé Baedeker s'étonne de l'acharnement que les iconoclastes portèrent contre ces icônes qui, en fait, n'avaient pas pour but de peindre la réalité ou d'émouvoir, puisqu'elles continuaient la tradition de l'image funéraire

des martyres et des saints qui s'était développée dans les catacombes. Il suggère, suivant les divers documents qu'il est censé consulter, que les iconoclastes réagirent à l'idolâtrie qui s'était instaurée envers l'objet lui-même, l'icône, artefact de bois et de couleurs, auquel le fidèle attribuait des vertus miraculeuses, portant une valeur incommensurable.

Dans les passages du textes où il est plus spécifiquement question de l'œuvre d'art, il n'est pas hasardeux de retrouver une réflexion critique sur les débats autour de l'art qui avaient enflammé les années de la révolte de 68. On pense, par exemple, à l'attitude extrémiste des situationnistes à l'égard de l'objet d'art, de sa configuration traditionnelle, de ses formes externes et internes, par exemple, qu'ils voyaient comme l'avatar ultime d'un capitalisme exacerbé. On y retrouve leur refus des genres traditionnels, leur penchant vers la multiplicité de l'expression artistique, en dehors de canons et de liens de toute sorte, vers la liberté de formes plus variées, depuis le simple mouvement du corps aux formes et objets librement assemblés, aux happenings improvisés, expressions symboliques plutôt que mimétiques. Et en même temps on y décèle le passage de ces concepts à leur formulation philosophique soutenue par Baudrillard, dans son idée du spectacle, par exemple comme expression des masses. Il n'est même pas risqué de retrouver, dans la violence du comportement des iconoclastes byzantins historiques, les comportements radicaux et les intolérances de l'époque.

*Un abîme les séparait l'un de l'autre (il s'agit ici d'Arius, auquel on attribuait l'origine des idées des partisans de la destruction, et d' Athanase d'Alexandrie, son antagoniste), semblable à celui qui opposait le créé et l'incrété, et faisait qu'il n'y avait entre eux aucune commune mesure ni ressemblance ( p.130).*

La dispute des théologiens sur l'essence de l'image, que le roman décrit, concernait son rapport avec la réalité. L'annexe VIe, la lettre de

l'évêque de Trébizonde (pp. 138-146) en est le texte central : de nombreux passages concernent la fausseté de l'art, le rapport entre l'objet et l'abstraction, l'œuvre d'art et sa valeur commerciale ainsi que l'artiste et son penchant au lucre.

Le point crucial de la dispute était le fait que la peinture ne captait que le reflet de la réalité. Pour les iconoclastes byzantins, le portrait du Christ, qui était à son tour le reflet de Dieu, portait l'illusion "à la puissance seconde, multipliait d'autant les invraisemblances". Le même sentiment de tromperie que la peinture traditionnelle véhiculait depuis des siècles, malgré les différents thèmes que les toiles exhibaient, était aussi le sujet de la dispute autour de l'art en général, depuis les années 60. Disparue la prétention qu'avait eu l'art à offrir la vérité, celui-ci était sommé de passer la main à l'expression symbolique de la vérité, telle que dorénavant chaque artiste choisirait d'exhiber, dans les formes aussi multiples qu'il le voudrait.

## **Une proposition de lecture**

*Qui vous a permis de jeter le trouble dans les esprits, en adoptant des positions sacrilèges, contraires à l'œuvre du salut ? ( p.39)*

Venons enfin à la dernière promenade et au dernier document : le plaidoyer de Jean le Grammairien. Ce n'est pas un hasard si le personnage porte ce sobriquet : le patriarche était un homme de lettres qui s'adonnait aux études de la grammaire ; il fut le précepteur de Théophile et soutint la lutte iconoclaste de la deuxième période sous cet empereur. Torturé et emprisonné dans un monastère des îles des Princes lors de la restauration des icônes effectuée par la régente Théodora, la rumeur populaire l'accusa de nécromancie et de pratiques démoniaques. L'hagiographie orthodoxe a béatifié Théodora pour sa



piété et a voué à l'exécration le patriarche Jean, pourtant apprécié par sa culture par les historiens: on le considère comme un homme éclairé, un esprit supérieur mais surtout très gênant pour ses fortes convictions et pour sa tenace résistance.

Tâchons de comprendre pourquoi le livre se termine par cette annexe, où Jean le Grammairien – d'après son sobriquet, l'homme qui réfléchit sur l'écriture – défend l'iconoclastie qu'il a soutenue et dénonce les violences qu'il a subies à la suite de la restauration des images:

*... reclus dans un des monastères des îles Papadanisia, je médite et j'écris [...] veut-tu connaître le fond de ma pensée et, quoi qu'il t'en coûte, la nature des conclusions auxquelles j'ai abouti après avoir passé en revue notre action pendant toutes ces années ? ( p. 422)*

La première réflexion le porte à se demander la raison de l'acharnement contre l'image: si elle venait d'une détermination, peut-être hypocrite, à préserver la pureté d'une foi qu'on pensait menacée par l'idolâtrie ou parce que lui-même se détachait de cette foi, et penchait vers l'athéisme sinon vers l'impiété. Il n'est pas difficile de rapporter cette question aux doutes qui lacérèrent l'idéologie de la gauche, au début des années 68, et qui minèrent les bases de l'application des doctrines marxistes, telles qu'elles étaient pratiquées par l'orthodoxie des partis communistes. La deuxième question qui tourmente le Grammairien concerne

*... la fureur,[...]. la démesure dont nous avons souvent fait preuve dans cette lutte, [...] notre acharnement à ne poursuivre que des ombres. Je me demande si cette volonté que nous avons manifesté à détruire ce qui n'était somme toute que des objets faits de bois précieux, d'un peu de peinture, et donc de trois fois rien, ne procéderait pas de la constatation suivante: l'image, quelle qu'elle soit, et quelle que puisse être l'habileté de l'artiste,*

*ne sera jamais suffisamment exacte et fidèle pour devenir enfin réelle, prendre souffle et accéder à la vie ( 423).*

Pourtant "femmes et moines", poursuit le Grammairien, étaient prêts à mourir pour ces images, leur réservant un amour semblable au désir envers le ou la bien-aimée. D'où l'impression de la connivence entre le désir et l'objet, qui portait à l'idée erronée que l'image pouvait se substituer à la réalité: ainsi que l'image du Christ ne peut que "préfigurer la vie future" ( p. 424) et le portrait de la bien-aimée ne peut que donner un "acompte sur les plaisirs de la possession (*ibidem*)". L'image ne peut être que trompeuse, mais pourtant elle renaît après sa destruction ; y aurait-il un moyen de s'en défendre? Jean le Grammairien, quant à lui, a trouvé sa propre voie de salut:

*Quant à moi, il semble qu'à travers tout ça j'aie choisi plutôt le blanc que le leurre, l'absence de préférence à ce vide sans fond sur lequel se découvrent construites nos existences. Les perfidies de l'image sont telles qu'elles auraient pu me laisser sans voix. Elle ne m'ont pour l'instant offert d'autre issue que celle de t'écrire pour les dénoncer, puisque c'est par ces lignes que l'ai acquis la possibilité de me connaître pour ce que je suis (p. 425)*

Ce sont les derniers mots des annexes dans le dernier des itinéraires, et c'est aussi le dernier commentaire que Baedeker s'appropriait à faire à la lettre du Grammairien. Pourtant, malgré cette bonne intention, il n'y aura pas de commentaire final. En fait, il n'y aura aucun dernier mot, sinon la note du traducteur qui informe le lecteur de la mort de l'auteur du guide.

Désormais, donc, si le voyageur veut continuer son exploration, il devra se fier à ses propres forces ; nul ne sera plus là pour lui indiquer les itinéraires, l'informer sur le coût des expéditions et des pourboires à donner, l'orienter sur le sens qu'il devra donner à son voyage. Le guide est mort, chacun cherchera sa voie tout seul.

L'icône et les symboles dans *L'Iconoclaste*: signes d'un rapport avec le divin, de même que dans *l'Archéologie du zéro* le signe du nombre. Signe du vide ou porteur de signification?

Personnage et thème de ces romans, le signe fait un saut de qualité dans ce roman en particulier, comme dans *Archéologie du Zéro*, pour rejoindre une catégorie philosophique. Sa "signification" acquiert tour à tour des valences différentes, de plus en plus fortes au fur et à mesure que le signe ira coïncider avec le signe par excellence, le signe graphique dans les autres romans. Mais déjà ici, Jean le Grammairien aura trouvé le sens qu'il s'approprie personnellement à lui donner, par sa prise de conscience du vide dont il se sent imprégné et qu'il va combattre en s'appuyant sur son écriture. L'écriture ne sera-t-elle pas le thème principal des ouvrages à venir d'Alain Nadaud? Et, dans un panorama plus vaste de la production littéraire, elle sera d'une façon ou d'une autre, le moyen et le but ultime de la reconstruction, la dernière planche de salut de plusieurs auteurs de l'extrême contemporain.

## **PENSER ET RÉÉCRIRE L'HISTOIRE**

### **Malaises et attachements**

Dans *L'Iconoclaste*, l'icône est aussi critiquée par ses détracteurs pour l'aspect marchand qu'elle a acquis au cours des ans. Devenue un objet d'échange et de profit, elle a manqué à sa fonction principale, celle de représenter la spiritualité et le divin. Ramené dans la vie quotidienne d'un écrivain, un autre « objet » risque de tomber dans le cercle peu vertueux du profit marchand : c'est le livre.

Dans les années 1991-1994, Alain Nadaud fonde la revue littéraire « Quai Voltaire » qui avait aussi pour but d'accueillir les réflexions critiques des écrivains. C'est là que paraît d'abord la première version de *Malaise dans la littérature* en 1992, un essai qui va être republié ensuite en 1993. Nous traitons de ce texte dans ce chapitre car il est le témoignage théorique d'un « malaise » qui s'insinue dans plusieurs textes qui remontent à cette époque, dont l'autre petit essai, *Ivre de livre*, paru trois ans auparavant, paraissait être l'antidote. Rédigé à la demande de l'éditeur Balland, qui préparait une collection de textes autour du thème des objets excellents, ce deuxième ouvrage est une apologie du « livre » comme objet matériel. Sa forme extérieure, sa consistance, la possibilité qu'il a d'être manipulé, d'être rangé dans une librairie et d'être repris pour être relu faisait de lui un objet fétiche, une sorte de bannière à faire flotter, presque héroïquement, dans une croisade contre le débordement de l'« image » qui envahissait tous les domaines du social. Nadaud considère ce petit ouvrage comme « un des extrêmes d'un même balancier » (*Archit.*), l'autre étant le pouvoir et la fascination exercés par l'image dont il avait été question, la même année, dans *L'Iconoclaste*.

*Malaise dans la littérature*, paru trois ans après, va au-delà de l'apologie, pour s'engager dans un débat, partant d'une analyse du comportement de la société contemporaine vis-à-vis de la littérature. Dans son *Introduction*, l'écrivain évoque sa déception vis-à-vis de l'échec des possibilités que certaines ouvertures philosophiques des années précédentes, et en particulier les idées des Situationnistes, avaient fait espérer. Il déplore, par une analyse lucide, les changements idéologiques et politiques qui avaient suivi le déclin des enthousiasmes nés chez les jeunes de 68 ; et l'évolution, – ou pour mieux dire, l'involution – qui en était dérivée, de la littérature contemporaine, en grande partie vouée au divertissement.

La discussion partait de la constatation que, si le livre était forcément un « objet », pourtant affectivement précieux, il tombait obligatoirement dans les lois du marché, étant aussi objet de commerce. Comment se tirer d'une impasse où, pour survivre à la crise de l'édition, le livre devait se soumettre à l'impératif de l'économie de la consommation ? Nadaud a les idées très nettes sur ce point : bien qu'il soit une « marchandise », le livre est le produit d'une expérience unique et personnelle, un objet qui ne se consomme et ne se jette pas une fois acheté. Dans un entretien avec Alex Besnaiou<sup>5</sup>, il soutient que la littérature reste un élément incertain dans le système marchand, et que c'est aux auteurs d'accroître son autonomie, en se pourvoyant « d'armes et d'outils critiques abandonnés depuis les années 70 ». La confiance dans les possibilités de la littérature de se dresser comme un ensemble de « repères forts dans un univers déliquescents » devenait donc une profession de foi<sup>6</sup>. Il est évident que tout le débat que *Malaise dans la littérature* soutient, en dehors des réflexions sur les débouchés du

---

<sup>5</sup> Dans le *Matricule des Anges*, n. 4.oct/nov 1993

<sup>6</sup> Heureusement pour les destins du roman français, certains des romanciers contemporains de Nadaud ont relevé le défi, en expérimentant des formes et des contenus en faveur d'une narration véhiculant un engagement renouvelé de la pensée.

roman français, remonte à l'environnement culturel qui avait marqué les années de jeunesse de Nadaud.

En reprenant, en 2001, un discours<sup>7</sup> qui se rattache aux traces des débats de Mai 68 laissées dans ses romans Nadaud tâche d'établir quels en ont été les échos, quels en ont été les influences et la façon dont celles-ci ont été mises en place. En les passant en revue jusqu'à *La Fonte des glaces*, le dernier en date à cette époque, il y identifie des caractéristiques qui lui semblent remonter au climat culturel où ses années de jeunesse s'étaient nourries. Ces caractéristiques font part, à notre avis, et des malaises et des attachements que l'on décèle dans la fiction de Nadaud. Nous en avons identifié quelques-uns dans le paragraphe consacré à *L'Iconoclaste*, concernant le rapport entre l'image et le signe. Le paragraphe suivant ira enquêter dans le domaine des vérités soi-disant établies.

« We don't need no education ... » chantaient les Pink Floyd dans les années 70. La génération de la « contestation » se faisait un mérite d'effacer l'Histoire, celle des parents autant que celle des ancêtres. Une opération de *tabula rasa* s'imposait si l'on voulait survivre, tant aux horreurs d'un passé récent souvent évoqué qu'au poids d'un patrimoine et d'une mémoire historique accumulés dans les siècles par la civilisation occidentale. Par rapport à cette pulsion collective irrationnelle et non critique qui diabolisait la mémoire historique, les romanciers réagirent de façon individuelle, en proposant des fictions qui reprenaient leur mémoire historique personnelle ou qui se mettaient à l'école de Borges et de Vidal pour reproduire les grands « procès » de l'Histoire.

Alain Nadaud, quant à lui, se réfère à l'Histoire avec un H majuscule porté par des sentiments plus complexes et une attitude critique analytique et nuancée. La plupart de ses romans en témoigne à des degrés divers.

---

<sup>7</sup> *Une Archéologie littéraire cit.*

## L'effacement de la mémoire

Dans *L'Envers du temps*, ce roman qui va à rebours dans le temps, le vieux druide Diviacos sait que le passé (qui est en fait l'avenir) a été tellement épouvantable qu'il a été volontairement effacé par ceux qui en auraient eu le souvenir :

*comme si les hommes avaient voulu tout oublier de cet infernal savoir, tirer un trait définitif sur cette mémoire maudite [...]. Surtout ne pas savoir ! Tel a dû être l'impératif absolu ... ( E.T., pp. 141-142)*

La citation de Jorge Louis Borges, mise en épigraphe, fait réfléchir sur la valeur d'un progrès dans le cours de l'histoire de l'occident :

*Une de ces ténèbres, parmi les plus obscures, est celle qui nous empêche de préciser la direction du temps. La croyance commune veut qu'il s'écoule du passé vers l'avenir, mais la croyance contraire n'est pas illogique. (Histoire de l'Éternité).*

Pendant que l'histoire narrée va à rebours dans le temps, en donnant à la lecture une véritable sensation de vertige, des indices placés çà et là portent le lecteur à se référer aux "temps passés" : le Moyen-Âge, le siècle des Lumières, notre époque contemporaine et technologique, jusqu'à l'ère atomique. Les hommes de cette dernière époque seraient, justement, les "ancêtres", qui se sont crus "des dieux", dont Julius trouve ici et là les traces, jusqu'à une circonstance ignorée qui aurait aboli le goût et l'usage même de l'écriture.

La réflexion concernant l'Histoire tourne ici autour de la question de l'effacement de la mémoire. *L' Envers du temps* est le texte où se développe une angoisse qui suffoque le héros Julius Marcellus aussi bien que son créateur Nadaud, vu le rapport intense et désastreux que plusieurs personnages de ses romans ont avec la destruction des

vestiges du passé : bibliothèques et musées intentionnellement détruits, chercheurs qui risquent de mourir ou qui sombrent dans la folie. Mais la mémoire du passé a-t-elle porté des bénéfices à l'homme occidental ? l'homme du passé était-il plus sain dans son comportement que celui d'aujourd'hui ? l'origine de cette humanité était-elle porteuse de certitudes qui se sont perdues dans le cours de l'Histoire ? Et, précisément, où commence l'Histoire de l'homme occidental, cette Histoire que l'on fait remonter à une date avant ou après Jésus-Christ ? Ce temps qui cesse d'être cyclique pour devenir séquentiel. Autant de questions sans réponses, qui pointent dans les pages qui racontent ce voyage à l'envers dans le temps, où des traces indéchiffrables jonchent les pas du voyageur Julius arpentant les routes d'une Europe réduite à des ruines. Restes de ponts et de chaussées, édifices délabrés, tunnels impraticables, débris d'armes de guerre rouillées et enfin d'étranges bandes déroulées, luisantes comme de la soie, qui sont l'ultime trace d'une mémoire qui n'est même plus confiée désormais à la page écrite. Et il est heureux pour nous que Julius ne remonte pas, dans ses repères, jusqu'aux traces virtuelles de la "toile", impalpable celle-ci, et dépourvue de matérialité....!!!

La conversation entre le vieux druide Diviacos et Julius concerne aussi un autre débat sur la mémoire : l'authenticité des textes et l'illusion de la vérité historique. Diviacos lui fait voir des "manuscrits", qui sont en fait, des volumes reliés en cuir et imprimés sur papier, écrits dans "l'ancienne langue des Francs": parmi eux le premier tome de... l'*Encyclopédie* ! Le druide n'accorde pas trop de crédibilité à ce texte "invérifiable" (*E.T.*, p. 126). Un autre texte, aussi suspect que le premier lui vient – dit-il – d'un vieillard et remonte aux temps où les hommes étaient des dieux (pp. 128-133): il parle de guerres et d'événements qui ont " faussé la circulation des astres" (*ivi*. p. 134). Des poètes, de rares témoins ne se sont pas aperçus qu'une catastrophe était proche: le moment où le temps bascule (*Ivi*, pp. 138-139, l'annonce de



l'armageddon) ! Le discours de Diviacos est central et explique le sens du roman:

*En fait et indépendamment de cette absence de preuves écrites, il y a à bien lire, à partir de cette époque, comme un véritable blanc dans la conscience de l'humanité. Il semblerait même que ce retournement incompréhensible ait provoqué un traumatisme qui n'eut jamais d'égal, une certaine asthénie de la pensée dont nous subirions encore aujourd'hui les effets. De la sorte, l'aptitude que chacun avait encore conservée jusqu'ici à pouvoir regarder la réalité en face en eût été à ce point paralysée et obscurcie qu'il ne subsisterait plus dès lors, de l'histoire de ce temps, qu'une vaste étendue de silence, sans relief et bientôt désertée. Du cœur de cette mémoire sans plus de contenu et de ces souvenirs gommés, quiconque aurait pu avoir quelque velléité à se rappeler tel ou tel aspect de ce qui venait d'avoir lieu en aurait aussitôt été repoussé et tenu à distance, par la seule irradiation de cette lueur d'oubli où plus rien ne pouvait être distingué.*

*Non seulement parce que ce qui s'était passé était en soi trop vaste pour être consigné en termes clairs et intelligibles, mais aussi parce que cette amnésie générale ne pouvait être en elle-même que la conséquence d'un terrible choc, il m'est arrivé de me demander si cette dissolution de la mémoire collective n'avait pas été finalement voulue et acceptée comme ultime réaction de survie [...] comme si les hommes avaient voulu tout oublier de ce infernal savoir, tirer un trait définitif sur cette mémoire maudite et, quand à ce qui allait s'ensuivre, prendre le temps comme il viendrait, avec ses illogismes et ses contrevérités. Sans du tout vouloir se projeter en pensée vers un avenir qui n'en était plus un (E.T., pp.140-141).*

Dans ces réflexions l'on trouve aussi un questionnement autour du rôle de l'écrivain : dans une époque qui rejette la mémoire historique, est-ce que l'écrivain n'est pas moralement tenu à se vouer à la cultiver ? Pourquoi alors ce désengagement de l'écriture qui fait voir d'un mauvais œil la conservation de l'Histoire ? Serait-ce justement à cause de la non fiabilité des témoignages ?

### **Autour du patrimoine documentaire**

Pourtant le passé a une attraction qui tient fortement Alain Nadaud, de sorte que l'Histoire avec un H majuscule rentre de plain pied dans la plupart de ses romans. Elle est le fondement de la narration, elle en est parfois le personnage, très souvent le lieu de l'imaginaire reconstruisant la mémoire, enfin le scénario de la réflexion philosophique. De *Archéologie du zéro* à *L'Iconoclaste*, l'Histoire est l'élément portant de l'histoire narrée, qu'elle s'y trouve comme repère archéologique ou comme document écrit ; qu'elle avance depuis les temps de Pythagore jusqu'à l'arrivée des Arabes en Occident, qu'elle découpe une tranche plus étroite dans l'Empire romain au III<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ ou dans la Byzance des VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles, ou même – on l'a vu – alors qu'elle bouleverse le sens de sa progression pour revenir en arrière. Elle se superpose à l'actualité, dans des polars érudits, elle cherche dans le passé une mémoire du passé. Il s'agit d'une réflexion constante sur l'élaboration de la mémoire historique à partir de documents, annales, chroniques, et témoignages des contemporains : tel est le matériau que l'auteur reproduit, cherchant des références historiques vraisemblables, dans un foisonnement incessant de pastiches documentaires. L'auteur se prévaut d'une ample connaissance de la littérature philosophique et historique, qui le porte surtout à se mouvoir dans la pensée des présocratiques et dans l'historiographie post hellénique, qui lui permet de créer des fictions et des pièces à l'appui tout à fait acceptables.

L'érudition devient ainsi un élément principal de l'œuvre, quasiment un personnage.

Les romans de Nadaud se prêteraient donc tous à une analyse concernant l'Histoire et les histoires narrées. Néanmoins, certains textes sont plus éclairants que d'autres et c'est sur eux que nous allons nous arrêter. Nous pensons donc surtout à *La Mémoire d'Érostrate*, à *Auguste fulminant*, à *Désert physique* et au *Livre des malédictions*, ces deux derniers considérés comme en ensemble puisque leur sens profond se tient en partie, et, bien sûr, à *Archéologie du Zéro* et à *L'Iconoclaste*.

Pourtant nous laisserons de côté pour l'instant ces deux romans, aussi bien que *La Fonte des glaces*, cette histoire qui se déroule autour des années de la perestroïka et où Nadaud se plaît à emmêler les cartes de l'Histoire contemporaine. Ceci, parce que, plus que sur le thème du document historique, le romancier touche dans ces derniers romans, au problème du témoignage des contemporains, tandis que, nous voulons privilégier dans ce chapitre les textes qui ont plus de recul par rapport au passé et concernent plutôt des réflexions explicites sur la fiabilité des référence historique.

Dans *La Mémoire d'Érostrate*, une épigraphe tirée de Mallarmé, "*Tout homme est enfermé dans le cercle d'un mot : son nom*", oriente le lecteur sur le thème des réflexions que le narrateur – le poète, héros du roman – note dans ses méditations. Sextus Publius Galba, l'auteur des descriptions et des méditations est parti chercher les traces historiques d'Érostrate, l'homme qui lia sa mémoire à son crime : l'incendie du temple d'Artémis à Éphèse, pour écrire un poème sur lui et passer ainsi ce nom à la postérité, aussi bien que le sien propre et la renommée du mécène. Trois « noms », donc, qui se soutiendront l'un l'autre. Il s'agit alors, pour le poète d'inventer des stratégies pour mener à bien son ouvrage, tandis que l'historien s'est octroyé le droit de relater les faits selon son choix « politique ».

Les descriptions concernent les aventures de la navigation ; les méditations tournent autour du but du voyage (l'œuvre épique à écrire) ; les scholies commentent les faits historiques liés aux temps du voyage ; les compilations, enfin, rapportent les documents historiques qui parlent de l'incendie du temple d'Éphèse et nomment (ou passent sous silence) son incendiaire, Érostrate.

Ce roman est le lieu d'élection pour déceler l'idée que Nadaud porte de l'avant : le rapport entre l'Histoire et sa re-création par l'imaginaire, aussi bien que le statut de l'écrivain et sa relation avec l'Histoire de l'avenir, c'est-à-dire, du destin du nom dans la postérité.

Le polar érudit qu'est *Auguste fulminant* porte à réfléchir sur le rapport entre l'œuvre et le pouvoir, en décalquant sur des bribes du mythe et de l'Histoire (le voyage d'Énée et la navigation de Virgile mourant) une histoire imaginaire du présent.

Les deux romans que nous avons laissés pour conclure sont surtout liés aux événements de l'Histoire récente, et, en fait, le résumé des aventures que mènent les héros respectifs de *Désert Physique* et du *Livre des Malédiction*s n'est pas déterminant pour comprendre le sens profond de ces deux textes. Le narrateur de *Désert Physique* aussi bien que le paléologue David Tracher dans *Le Livre des Malédiction*s poursuivent chacun une recherche impossible, conçue dans le délire de leur imagination. Le premier pense avoir trouvé les restes des tablettes conservées dans la première bibliothèque de l'Histoire dans la région de Tello-Bahrain – les fouilles de Qumran. L'autre, plus visionnaire encore, part dans le Sinaï pour chercher les restes de la première Écriture : celle que Jahvé imprima de son propre index sur les Tables de la Loi. Leur fin à tous deux sera catastrophique.

Nous avons voulu prendre en considération ces deux derniers romans ensemble, parce qu'ils comprennent deux éléments analogues : le thème d'abord, qui concerne la recherche de l'origine de l'histoire, c'est-à-dire l'écriture ; ensuite, la nature même de l'histoire, qui touche

ici à l'histoire contemporaine, le début de la guerre en Iraq dans *Désert Physique* et la guerre du Sinaï dans *Le Livre des Malédictions*. Il s'agit de deux guerres dont l'action aveugle et destructrice ira effacer les traces de la mémoire.

Dans *La Mémoire d'Érostrate*, l'ensemble des compilations est réservée aux témoignages des historiens ayant cité le nom d'Érostrate ou seulement son méfait. Le compilateur anonyme les passe donc en revue et commente pour chacun, autant que possible, la nature de leur historiographie, leur rapport avec leurs mécènes, le souci qu'il montrent envers la vérité et les moyens qu'ils déploient pour l'atteindre.

Théopompe est un des historiens sur lesquels le compilateur s'arrête. Il parle longuement de sa vie, de son œuvre, de sa façon d'écrire l'histoire : il raconte comment l'historien procédait en se rendant sur les lieux, en harcelant les témoins des événements, en leur proposant même des sommes d'argent pour connaître la vérité. Malgré ce souci d'exactitude, Théopompe se trompait souvent – selon l'opinion du compilateur – et de toute façon se laissait aller à son imagination

*parfois jusqu'à la démesure. Emporté par son élan, et pris par sa passion de faire beau, il n'hésitait pas à piétiner cette vérité dont il avait eu si constamment le souci ( É.M., p. 31).*

Comment ne pas voir ici l'auteur lui-même qui commente le projet totalisant de l'historiographe : projet quasiment irréalisable qui

*s'adresserait aussi bien à la raison qu'à l'imagination, qui plongerait son lecteur à la fois dans l'étonnement et l'indignation, l'admiration et l'hébétéude, œuvre qui engloberait le monde, qui en restituerait, de manière ininterrompue et en vrac, donc tel qu'on peut soi-même le percevoir; toutes les formes et couleurs, l'infinie variété, et jusqu'aux fantaisies naturelles ou humaines les plus débridées, là où la beauté rivalise avec la laideur, la vérité avec*

*l'erreur; le bien avec le mal, chacun d'eux triomphant à tour de rôle, dans une sarabande irréfrenable. ( M. É., pp.33-34)*

Épiphanie de l'imagination qui lierait ensemble l'œuvre de l'historien et de l'écrivain, le passé et le présent ! En fait, ce projet semble bien convenir au poète Sextus Galba, aussi bien qu'il avait convenu à l'historien Théopompe. Et peut-être ouvre-t-il des perspectives à l'auteur d' *Auguste fulminant* ?

Dans ce roman, la quête du narrateur coïncide avec la quête que mènent les deux autres chercheurs. Les navigations par mer qui se superposent aussi bien que les deux personnages évoquent le mythe de la fuite d'Énée. Ce dernier fuit Troie en flammes, perdant on ne sait comment sa femme Créuse, emportant son fils et, dans le polar au contemporain, le muséologue René Teucère, lui aussi s'enfuit d'Istanbul avec son fils Jules, laissant là sa femme, morte à la suite d'une rixe où il se comporta – semble-il – de façon irresponsable. Comme Énée, Teucère débarque en Tunisie, comme lui, il rencontre une femme qui tombe amoureuse de lui. Comme le héros troyen, il la quitte sans la prévenir. Comme Didon, Anne Sindonis, l'archéologue, meurt dans le désespoir. Maintenant, à partir d'une mosaïque repérée dans les fouilles, se construit le polar du passé et la fin étrange de Virgile, mort à Brindisi avant de pouvoir mettre en œuvre son projet de détruire l'*Énéide*.

Les questions que se posent le journaliste, le narrateur et l'attaché culturel, chacun enquêtant dans son domaine, tournent autour du même problème, celui de la vérité historique. Énée a-t-il vraiment débarqué à Carthage, Virgile y est-il allé lui aussi pour vérifier le réalisme historique de son épopée ? Ces interrogations sont à la base des mobiles de crimes hypothétiques, dont au moins un est documenté par le repérage, de la part du narrateur/reporter, d'une correspondance inconnue jusqu'alors, échangée entre les deux éditeurs posthumes de *l'Énéide*, Plotius Tucca, de la cour d'Auguste à Rome, et Lucius Valerius Rufus, qui voyage sur mer en compagnie de Virgile. En plus, la mosaïque de Pleggah montre

Virgile (ou est-ce Énée ?) recevant une petite fiole de la main de quelqu'un. Est-ce là le témoignage d'un crime qui porta Virgile à la mort ? Et pourquoi une fiole semblable se trouve-t-elle sur le lieu où l'attaché culturel trouve la mort ?

La question de la documentation historique repérée sur les lieux, telle qu'elle est posée dans *Auguste fulminant* fait pendant, dans *La Mémoire d'Érostrate*, au problème de l'authenticité des sources historiques. La vérité que les chercheurs espèrent trouver par les deux moyens d'enquête se révèle toute fallacieuse, tant sont nombreux les leurreux que cache chaque méthode, si peu fiables sont les témoignages écrits, conditionnés par nombre de causes étrangères à la recherche de la vérité. Le roman philosophique de Nadaud ne fait que constater l'échec de la recherche documentaire.

## **La mémoire future**

Dans *La Mémoire d'Érostrate* et dans *Auguste fulminant* un autre thème concerne la projection de la mémoire dans le futur.

Dans le premier roman, les compilations citent les historiens de l'antiquité ayant mentionné l'incendie du temple d'Arthémis. L'occasion se prête aussi au compilateur pour dissenter sur le genre historique. Par exemple l'historien Théopompe, dont il a déjà été question, dans une lettre à Alexandre le Grand, raconte l'exploit d'Érostrate et sa mise à mort ainsi que la défense qui fut faite de le nommer à jamais, de façon à contrecarrer son projet de se faire immortaliser. (pp. 36)

Les méditations de Sextus Publius Galba tournent autour de cette pensée constante qui ravage l'homme : le désir de gagner l'éternité par quelque entreprise mémorable ou quelque ouvrage écrit.

*La passion de la postérité est un mal endémique et sournois  
[...] une fois qu'on s'y est laissé prendre, que la perspective d'une*

*pareille éventualité s'est introduite dans votre esprit, il n'est pas facile de s'en défaire (ivi, p 135).*

Galba se propose, quant à lui, d'écrire un poème sur cet homme qui a éternisé son nom par un méfait. De plus, son poème sera dédié à l'empereur et par ce fait s'immortalisera aussi le nom du mécène. Voilà une spirale vertueuse qui va se parachever par l'ouvrage de l'écrivain : ce que l'historien n'a pas su faire donc (cela est dit dans les *compilatio* où sont cités les historiens qui ne se sont qu'approchés craintivement du nom d'Érostrate), sera fait par le poète, ou plus génériquement par l'écrivain. Celui-ci aura-t-il la trempe de l'historien ?

*je vacille, étourdi par mon audace, n'étant pas de la trempe d'un Théopompe [...] si je m'abandonne trop longtemps à un tel sentiment, soudain c'est la peur qui me saisit (ivi., p.83).*

Ce qui le préoccupe c'est de pouvoir se frayer un chemin, une fois nanti des connaissances historiques qu'il a accumulées ; mais n'y aurait-il pas de présomption de la part de l'écrivain à prétendre,

*par un poème encore à naître, ponctuer d'un point final cette phrase morcelée, et pourtant ininterrompue [...] que composent les interventions de tous ceux qui, depuis cette lointaine époque, ont évoqué le destin de l'incendiaire [...]. Mais à l'inverse de ceux qui, en d'autres temps, ne parlèrent de lui que du bout des dents, au détour d'une ligne ou qui même omirent de citer son nom, je veux non seulement raviver les sonorités, mais aussi m'incendier à ce contact, me mettre le feu à l'âme ... (Ivi, pp. 83-84).*

La mémoire future, c'est donc l'*exegi monumentum* qui n'est pas le lot de l'historien, mais la création du poète, de l'écrivain, de celui qui, finalement, se sert de son imagination. Aussi, le pouvoir de l'imagination comble-t-il les lacunes de l'historien ou, mieux encore, reconstruit définitivement une vérité, la seule : la vérité poétique.



Mais en outre, quelle foi peut-on avoir dans la faculté de discernement des hommes à venir ? Et combien de temps peut durer le futur

*dans un monde où tout est marqué du sceau du provisoire et de l'éphémère ? (M.É., p. 136).*

Le monde est atteint de tous les maux : la peste, les pilliers, les Goths, les guerres... Seul, le poète part dans sa quête dérisoire : la recherche de la postérité, de la mémoire du nom, à travers le poème ( *M.E.*, p. 185). C'est donc Virgile qui se trompe quand il veut se mettre à la place de l'historien et, doutant de la véracité de son histoire, veut partir vérifier les lieux et les événements ; il se trompe quand il veut détruire son œuvre en pensant qu'elle ne répond pas à la réalité.

L'Histoire, les histoires, tout est donc patrimoine de la mémoire, par le biais d'un don qui fut fait à l'homme : l'usage de l'écriture, cette pratique qui est à l'origine de la mémoire historique. Nadaud enverra deux de ses personnages se perdre dans les déserts à la recherche de l'origine de l'écriture dans *Désert physique* et dans *Le Livre des Malédictions*. Bienfait pour la mémoire mais malédiction pour son usager, l'écriture, instrument de l'Histoire, est le piège où le bonheur de l'homme primitif a sombré, depuis le moment où Dieu s'est révélé à lui par les lettres de feu qu'il a tracées sur les Tables de la Loi.

## **LE CHERCHEUR ET SES « QUÊTES »**

« Regarde, me dit-il, et regarde bien !  
Il faut prendre *des leçons d'abîme* »  
( J. Verne, *Voyage au centre de la terre*)

Dans plusieurs romans de Nadaud, à un des personnage est attribué le rôle spécifique du chercheur. Le professeur de français dans *Archéologie du Zéro*, qui creuse dans la cave de son collègue égyptien, devient chercheur par hasard, le journaliste détective d'*Auguste fulminant* le devient malgré lui, le petit-fils de Thureau, dans *La Fonte des glaces* l'est par sens du devoir, le jeune archéologue dans *Désert physique* et Tracher dans *Le Livre des Malédictions* sont poussés par le démon de la recherche. La recherche est donc ici une trace évidente mise au clair. Il faut encore remarquer que, si la recherche est une fouille verticale dans la terre pour certains de ces personnages, d'autres se meuvent dans une fouille horizontale : telle est la démarche du narrateur de *La Fonte des glaces*, de l'éditeur de *La Mémoire d'Érostrate* et de celui de *L'Iconoclaste* ; dans ces deux dernier textes, les chercheurs sont anonymes, sans être pour cela inexistantes. Ces « fouilles » horizontales s'effectuent dans le papier imprimé : les procès-verbaux d'interrogatoire, les pseudo-notes de voyage de Baedeker, les annales historiques. Et pourquoi ne pas y ajouter la curiosité du jeune Julius Marcellus de *L'Envers du temps* qui, devenu druide, se plonge dans les lectures des textes « anciens » afin de trouver une vérité qui lui échappe ?

Nombreux sont les chercheurs donc, transposés en personnages du roman, ou cachés en filigrane dans la structure du texte, qui peuplent la fiction de Nadaud. Au fil des romans, ils acquièrent des fonctions psychologiques, plus ou moins mises en relief, qui vont de la simple position d'observateur à l'implication totale de leur personne dans les événements du *plot*.

Le groupe des chercheurs du papier imprimé nous intéresse, dans la mesure où il a affaire à un indice que Nadaud nous donne dans son autobiographie : le jeune Alain se prend, un jour, à ne plus se fier du texte imprimé. Jusqu'alors confiant dans l'authenticité des livres, il se voit obligé, au collège, de lire des ouvrages qui ne l'intéressent pas, et il découvre « qu'il y a donc de mauvais livres » (*L.A.M.*, p. 174) . De là sa déconvenue et l'ébranlement de ses certitudes :

*je n'étais pas éloigné de croire que tout ce qui se passait par les caractères de l'imprimerie était non seulement vrai, mais forcément admirable. Que cela exista en tant que livres suffisait selon moi à faire autorité, à ne pouvoir être mis en doute ou contredit, constituait la meilleure garantie de perfection et d'authenticité ( Ivi, pp. 174-175).*

Le pas suivant, pour l'adolescent sera de se convaincre qu'il pourra faire mieux, en écrivant lui-même ses romans.

La quête des chercheurs en « profondeur », qui n'excluent pas une double identité avec les précédents, est plus complexe. Si la première se superpose à celle-ci, elle se trouve néanmoins clairement mise métaphoriquement en lumière dans *Désert Physique* et dans *Le Livre des Malédictions* – deux textes, dans lesquels les narrateurs racontent leurs histoires à la première personne.

### **L'errant ( le syndrome d'Enée) : la quête du chercheur**

S'il est vrai que le déplacement physique est une caractéristique de la « quête » depuis son invention dans le roman courtois, il suffit de feuilleter les pages des romans de Nadaud, pour voir combien ses personnages vont d'un lieu à l'autre. Cette errance a pour origine la recherche d'une réponse à des questions obsédantes diverses qui semblent harceler, d'un roman à l'autre, ces personnages. Ainsi, dans le roman le plus complexe du point de vue structural, *Auguste fulminant*,

trois personnages sont pris par le démon de l'errance en quête de connaissance : Virgile, qui se désespère de ne pas avoir atteint la vérité historique de ce qu'il a mis dans son poème ; le journaliste-narrateur qui est contraint de voyager d'un lieu à l'autre pour chercher à donner un sens aux événements dans lesquels il s'est empêtré à son corps défendant ; l'attaché culturel Virandes, obligé de quitter les lieux où il est censé avoir mal exécuté son mandat professionnel et qui se demande quel sera son destin. Le poète Galba est lui aussi contraint à faire un long et aventureux voyage par mer, poussé par la nécessité d'un côté, et par l'ambition de l'autre, à la recherche des faits qu'il va chanter dans son épopée à contre-courant. Et nous trouvons encore Julius Marcellus, le plus désemparé de tous, pris dans le tourbillon d'un temps à l'envers et d'une recherche spirituelle qui le hante. Nul territoire ne donne un refuge final à ces chercheurs, condamnés, comme Enée, à errer d'une terre à l'autre pour trouver un asile.

La quête de Julius Marcellus est la plus tragique, puisqu'elle s'effectue dans la confusion d'esprit la plus obscure et qu'elle aboutit au désespoir.

Le chapitre IV de *L'Envers du temps* est essentiel pour la compréhension du texte. Dans son premier départ vers Rome Julius avait constaté que des vestiges étranges jonchaient le sol: ils avaient marché longtemps sur

*une large route ... séparée en deux voies bien distinctes ...  
par une étroite bande de broussailles ( pp. 37-38).*

De plus, les pas des soldats sur la neige soulevaient sous leurs semelles des morceaux d'une sorte de gravier compact. La voie s'était aussi interrompue abruptement sur un précipice, où gisaient d'étranges colonnes cassées, d'où sortaient des armatures de fer rouillées. C'est au chapitre IV que Julius Marcellus prend conscience que quelque chose ne fonctionne pas dans le flux du temps.

*J'eus beaucoup de mal à me situer correctement dans l'espace et le temps (p. 50). ... Quelque chose d'innommable [...] affectait le cours du temps (p. 77).*

Blessé dans l'embuscade, où il croit avoir perdu les manuscrits, il est emporté par les Gaulois dans un bâtiment inhabituel. Il sent de plus en plus une attraction envers ces peuplades hirsutes, "la Gaule chevelue", et comprend qu'il est lui-même un gaulois. Les chapitres V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> sont des charnières pour comprendre le sens caché de la narration. Tiré de sa cellule, soigné et habillé à la gauloise, on lui rappelle qu'il est éduen et qu'il a fait de bonnes études à Autun ; il apprend aussi que les manuscrits ont été pris par les Gaulois, afin de reconstruire leur histoire ancestrale : le plus ancien de ces textes, vieux et tombant en poussière, remonte aux temps des carolingiens, des adorateurs de la Croix. Devenu druide, Julius rencontre un personnage qui devient essentiel pour lui (ainsi que pour la compréhension de l'histoire qui va suivre) : le chef des druides Diviacos. La rencontre se fait dans la salle d'un vieux bâtiment, que le lecteur comprend être un château médiéval en ruines. Le vieux druide a compris lui aussi que le temps s'est mis à marcher à reculons.

La conversation avec Diviacos instille en Julius Marcellus de nouvelles inquiétudes, puisqu'il comprend que le chef des druides lui-même ne connaît pas la réponse à la question qui les tourmente tous deux. Cette mystérieuse société secrète qui agit à Rome aurait-elle le savoir qui échappe aux druides ? Outre le sentiment de méfiance sur la fiabilité des textes et l'illusion de la vérité historique, le dialogue entre les deux s'oriente alors vers l'angoisse que provoque en eux le changement du temps, le « manque » que provoque un bouleversement mystérieux ayant eu lieu « dans le passé », dans les certitudes jusqu'alors inébranlables (le « passé » est, évidemment, notre époque actuelle). Ce bouleversement a fait que

*l'aptitude que chacun avait encore conservée jusqu'ici à pouvoir regarder la réalité en face en eût été à ce point paralysée*

*et obscurcie qu'il ne subsisterait plus dès lors, de l'histoire de ce temps, qu'une vaste étendue de silence, sans relief et bientôt désertée. [...] quiconque aurait pu avoir quelque velléité à se rappeler tel ou tel aspect de ce qui venait d'avoir lieu en aurait aussitôt été repoussé et tenu à distance ( Ivi, p.140).*

Dans cette course à l'oubli, où la mémoire n'était qu'occasion pour revivre l'effroi, l'écrivain qui la garderait est vu comme l'ennemi à exiler. Dans *Auguste fulminant*, le narrateur sera en effet envoyé en exil !

La question qui harcèle maintenant Julius c'est de savoir s'il doit lui aussi abandonner sa quête ou s'il doit continuer à chercher, sans savoir quoi et sans savoir où. Au chapitre VII, Diviacos ordonne à Julius Marcellus de continuer son voyage et de chercher dans les bibliothèques de Rome la réponse au malaise qui vient de l'irrationalité des événements devenus incompréhensibles. Le narrateur est maintenant vidé de toute son énergie, il se demande si cela vaut la peine de se "ruiner l'esprit" (Ivi, p. 147) ou s'il vaut mieux se laisser aller à une vacuité de la pensée. Mais enfin il se laisse convaincre et sous le nom emprunté de Marcus Publius, il part pour Rome en escortant le chariot de manuscrits. Un renvoi au chapitre où nous avons traité du malaise et de l'attachement est ici obligatoire pour comprendre le sens du dilemme qui tourmente Julius : la méfiance vis à vis des témoignages du passé contraste avec l'attachement presque physique aux ouvrages qu'il escorte et dont il semble être responsable, au prix même de sa vie.

La métaphore insiste sur les difficultés du parcours. Loin des routes sûres à travers des villages protégés par des hameaux rassurants, les voyageurs empruntent une autre route, une voie directe que certains des serviteurs hésitent à prendre, une route désertée, sillonnée de malfaiteurs, sans abris sinon quelque vieille auberge désaffectée. Pourtant ils s'y engagent et une tempête de vent les force à s'arrêter dans un bâtiment en ruines où ils sont rejoints par une ambassade de Bretons qui se rendent eux aussi à Rome. Les premières hostilités

apaisées, ils décident de continuer le voyage ensemble, mais les Bretons se dirigent vers l'est, en pensant traverser les Alpes. Le convoi avance avec difficulté, suivi de meutes de loups affamés et d'animaux sauvages de plus en plus nombreux. Finalement ils arrivent en vue des montagnes enneigées. On cherche et trouve des guides pour la traversée, mais les montagnards déconseillent de passer par les chemins de montagne. Ils leur confient qu'il existe un certain "passage" souterrain, des cavernes permettant de déboucher sur le versant opposé des Alpes (c'est, évidemment, le tunnel du Mont Blanc, à demi éboulé). Ils s'y engagent. La description de la traversée est angoissante et elle apparaît comme une métaphore de la régression (*Ivi*, p. 167).

Malgré les difficultés de la traversée et le découragement qui étreint Julius Marcellus, le voyage continue, puisque avec la mort de Diviacos, désormais vieux, la perte des manuscrits signifierait la disparition de tout espoir de connaissance. Marcellus éprouve dès lors la sensation d'être anachronique :

*je me considérais, non sans une certaine pointe de dérision, comme anachronique. Je ne me sentais pas précisément de mon temps [...] J'avais la conscience que la réalité que je vivais [...], au jour le jour plus restrictive et étriquée, n'était en rien en mesure des extrêmes auxquels ma pensée, avec tout ce qu'elle comportait de réminiscences, de superpositions, d'enchevêtrements de civilisations disparues, aurait eu l'audace de supporter; et, bien qu'investi par cette vision du monde [...] je devais rester sur la défensive et veiller à ne point me laisser gagner par cette infime et perpétuelle tendance à la rétraction de mes facultés mentales à laquelle cette même époque essayait justement de me réduire. (*Ivi*, p.169)*

La « quête » devient donc un impératif pour ne pas sombrer dans la dépression<sup>8</sup>, même si l'objectif ultime n'en est pas encore défini. L'expédition arrive à Rome, et le temps a à nouveau régressé. "Auguste venait de succéder à Tibère" (p. 172). Julius cherche à comprendre où sont finis les manuscrits qu'il a apportés. Il visite les bibliothèques et s'aperçoit du désintéret total envers les livres et même de la méfiance des bibliothécaires. Il découvre des livres de mathématiques, de géographie et de poésie qui lui sont vite ôtés. Le jour suivant il constate que les rayons ont été dévastés et les manuscrits détruits. Découragé, il se laisse aller à l'air du temps, écrit un poème, qui fait naître des soupçons sur lui comme s'il était un opposant à l'empereur. On l'arrête, on le jette dans un cachot, où il se trouve en compagnie d'un certain Simon qui se fait appeler Pierre. Il vient de savoir qu'en Palestine un homme a paru qui se fait nommer Christ. Grand émoi de Julius aux discours que Simon lui fait sur cet homme : aurait-il trouvé la réponse au malaise qui l'a tourmenté jusqu'alors et auquel la lecture des manuscrits n'a pas été le remède ?

*je crus [...] me rappeler que cet homme avait été mis à mort pour des raisons qui m'ont toujours échappé, mais dont l'une d'elles cependant avait retenu mon attention par son énormité, puisqu'on disait qu'il aurait accepté le sacrifice de sa personne à seule fin de racheter une faute qui aurait été commise aux origines de l'humanité [...]. Jusqu'à ce jour, nous avons fait fausse route, cherchant dans les livres l'introuvable certitude, alors que c'était la réalité même qu'il s'agissait d'interroger. ( Ivi, pp.212-213)*

On les fait évader et Pierre s'embarque pour la Galilée en disant à Julius de le rejoindre. Celui-ci retourne d'abord en Gaule chercher Diviacos, mais ce dernier est mort et sa bibliothèque n'existe plus. Il apprend là que le temps a commencé à partir d'un certain Jésus-Christ

---

<sup>8</sup> De l'aveu de l'auteur lui-même, l'écriture de l'Envers du Temps coïncide avec un moment de dépression qui avait frappé l'écrivain qui s'était vu refuser *Archéologie du Zéro* (Arch.).



et qu'il faut partir le chercher. Il s'embarque donc à Massilia débarque à Tyr, et s'étonne que personne ne sache rien de ce Jésus-Christ. Il se dirige vers Jérusalem où les gens rient de lui. Arrivé à Jérusalem il trouve la route d'entrée à la ville jonchée de fleurs et de branches de palmiers. Logé dans une modeste demeure, il prend contact avec un interprète qui lui promet de trouver cet homme qui se propose de devenir le roi des Juifs et de chasser les Romains de Palestine. Un jour, au sortir d'une taverne, il voit une femme qui se met à le suivre jusqu'à chez lui.

Ici se place une scène de séduction et d'attraction réciproques. Julius est poussé par un désir impossible de la posséder toute entière, mais dans l'acte même de l'amour quelque chose d'elle se dérobe à lui. Il se demande d'où lui vient cette étrange communion avec cette femme, cette intimité que

*plus aucune pudeur ne séparait [...]. Qu'est-ce qui avait ainsi basculé au point que plus rien de l'autre ne nous était ignoré et que, presque à ce moment, nous aurions pu croire être le même ? ( Ivi, p.247)*

Et il se demande encore si cette connaissance intime était la réponse à ses questions et si c'est cela qu'il était allé chercher "depuis les rivages de la plus lointaine Bretagne" ( Ivi, p. 248). Mais la réponse est encore une fois niée, puisque, finalement, le moment de la suprême jouissance passé, la femme lui restait encore une fois lointaine

*ce sexe était bien ainsi, à l'image de l'impasse où je me débattais moi-même, sorte d'absence faite obstacle, vide fait chair [...], le terme de ma propre régression, toute l'histoire de l'univers me paraissait devoir remonter elle aussi jusqu'à cette origine, l'inévitable matrice du temps (Ivi, p. 249).*

Diviacos avait donc su choisir son disciple : celui qui aurait su aller jusqu'au bout de la jouissance, aurait aussi su continuer la recherche sur la question des origines.

D'un coup, des bruits réveillent les amants : c'est celui de la foule qui suit la mise à mort du Christ. Julius se jette dans la rue pour rejoindre le lieu de l'exécution, et il arrive après maintes errances dans le dédale des rues, dans des emplacements où gisent d'étranges machines de fer, "des engins de guerre rouillés et à-demi enfuis dans la terre" (*Ivi*, p.254), à cette "minable colline [...] c'était donc ça le Golgotha?" (*Ivi*, p. 255). Trois croix mal équarries d'où pendent "trois pauvres bougres" (*ibidem*): il voit autour d'eux quelques femmes, peut-être entrevoit-il le visage de Pierre qui s'enfuit...

Julius remarque un groupe de gens à l'écart qui semblent étrangers – peut-être des chercheurs comme lui –, qui discutent et semblent déçus de l'événement: y aurait-il un miracle ? Cet homme est-il vraiment un dieu ? Tout semble se passer comme avaient témoigné les textes anciens, des ténèbres entourant les personnages présents. Certains paraissent satisfaits: un Scyte dit qu'il a eu le témoignage qu'il cherchait et qu'il repart chez lui porter la bonne nouvelle. Des commentaires se croisent. Un vieillard suppose que Dieu a inversé le temps, ou que l'humanité entière a suscité son propre châtement pour avoir voulu se rendre maître du temps : c'est pourquoi il faudrait croire, car le péché contre le Saint-Esprit, le rejet hors du Paradis est *devant* l'humanité. Julius prend la parole et dit que le Christ n'est qu'un simulacre, que Dieu a quitté la terre et qu'il a laissé l'humanité à elle-même. C'est à ce moment là que le Christ lance son dernier appel à son Père et meurt. Le ciel s'ouvre pour faire voir l'éclipse du soleil, la terre se glace.

Tous se séparent, remplis de crainte. Julius entreprend la descente du Golgotha, dans le désespoir : il est convaincu que l'humanité est perdue. Ainsi, dans *L'Envers du Temps*, cette remontée en arrière dans le temps linéaire où se perfectionne l'écriture aurait peut-être pu donner

une réponse venant du côté de la Foi. Mais il n'en est rien : quand à Julius, il ne lui reste qu'à envisager sa propre mort !

Les recherches « verticales » ne sont pas moins effectuées sous le signe de l'errance, de l'Irak au Sinaï, les chercheurs se déplacent, d'autres encore cherchent les chercheurs !

La question que se pose maintenant le critique, est de voir si ces « quêtes » diverses – sur lesquelles nous allons revenir dans les chapitres suivants pour pénétrer toute la richesse de l'écriture de Nadaud – peuvent être ramenées à une question obsessionnelle, unique et primordiale. L'auteur nous vient ici en aide, dans *Architexture*, pour nous tirer d'embarras et nous offrir sa réponse personnelle, que nous prenons comme la plus fiable parmi toutes les hypothèses qu'un lecteur pourrait faire. Si l'errance se rapporte à l'état de confusion que le manque de réponse à la question produit, le chercheur a pourtant, à l'occasion, une chance de satisfaire son inquiétude, occasions exceptionnelles, dues au hasard plutôt qu'à la méthode, à l'entêtement plutôt qu'à la recherche systématique. C'est le moment où l'archéologue-narrateur de *Désert physique* trouve un cercle de pierres noires, vestiges d'un culte matriarcal, qu'il enlève avec violence du sol. C'est aussi la découverte que fait Tracher des lettres de l'alphabet donné par Yahvé lui-même qui vont se substituer aux images, les hiéroglyphes laissés en Égypte au moment de l'abandon des vieilles divinités matriarcales, dans *Le Livre des Malédictiones*. Dans *Mémoire d'Érostrate* aussi, l'acte d'Érostrate tend à détruire la mémoire de la divinité qui symbolise le domaine de la procréation partant de la mère. Nadaud lui-même, suggère de lire dans ces épisodes le refus de la figure maternelle, sa destruction ultime, afin d'accéder à l'exercice de la seule action qui assure la stabilité : l'écriture. Dans *Les années mortes*, le jeune Alain ira jusqu'à braver des habitudes presque sacrées en se refusant de présenter l'hommage conventionnel et pathétique que ses parents attendent de lui le jour de la fête des mères. Son refus sera vu

par ses proches et par ses maîtres comme un acte de profanation, digne des pires punitions.

Ces tentatives de libération, dans les romans, sont pourtant vouées à l'échec puisque l'archéologue doit abandonner ses recherches avant de les mener à terme et il risque même de ne plus revenir du site de ses fouilles, emporté comme il l'est par la violence de la guerre. De même Tracher, aussi bien que le poète Publius Galba, auront une fin misérable, l'un sombrant dans la folie, l'autre tué par la main même du simulacre de la déesse dont il avait profané le temple et le culte.

### **Les avatars du manque : la substitution impossible**

Il est trop facile, à ce point, de mener notre analyse en proposant une continuité qui lie le sens que nous pensons avoir donné à l'errance au motif récurrent de la persécution, qui perce en filigrane dans le tissu des narrations. Aussi n'irons-nous pas chercher dans les deux éléments un rapport de cause à effet. Nous allons nous limiter à en mettre en relief les apparitions. Nous allons aussi esquisser, dans les comportements occasionnels de certains des personnages, l'image du « mal-aimant ».

Le sentiment de la persécution vient à la surface à plusieurs occasions, surtout quand le personnage est forcé de quitter son pays. Quoi qu'il en soit, deux personnages au moins déclarent explicitement cet état d'âme qui les afflige : le détective du *Livre des malédictions* et l'attaché culturel d'*Auguste fulminant*. Le premier, contraint à suivre les traces du paléographe disparu en Israël, se plaint constamment d'une charge qu'il n'a pas demandée à avoir. Virandes est encore plus direct quand il déclare qu'on l'a volontairement destitué de son emploi. L'inquiétude qui frappe constamment les personnages des romans de Nadaud se double donc, pour certains, d'un sentiment de persécution,

qui conduit, à l'occasion, à renforcer ce manque<sup>9</sup>. Le manque obsédant, dont la « quête » constante est le résultat, pourrait-il être comblé par une substitution ? La femme pourrait-elle être l'objet de l'apaisement, la réponse aux questions confuses qui oppriment l'errant ? C'est la question que se pose catégoriquement Julius Marcellus, après sa nuit avec cette femme, qui semble tout à fait être Marie Madeleine. C'est aussi la réponse négative qui est donnée par l'épistolier à la dame à laquelle il raconte son « aventure sentimentale », c'est l'indifférence finale de l'archéologue pour le sort de Leïla, c'est le cynisme de René Teucère et la tiède timidité de David Tracher, qui abandonnent l'amour pour leurs obsessions.

Nadaud, heureusement pour nous, n'a pas encore écrit le dernier mot de son œuvre ! De la part d'un auteur qui poursuit une recherche à l'intérieur de l'homme, peut-être une réponse venant des profondeurs de l'être spirituel viendra-t-elle mettre fin à l'errance de ses personnages.

---

<sup>9</sup> Certains personnages des nouvelles de *Voyage au pays des bords du gouffre*, paru en 1986, sont affligés par ce même sentiment de persécution, qui pointe ça et là dans les romans cités.

## **LES LIEUX DE LA QUÊTE**

C'était un océan véritable, avec les contours capricieux des rivages terrestres, mais désert et d'un aspect effroyablement sauvage.  
( J. Verne, *Voyage au centre de la terre*)

### **Sur l'élément liquide**

On voyage beaucoup dans les romans d'Alain Nadaud, on l'a vu, et lorsqu'on va par mer, c'est sur les ondes de la Méditerranée. Cela est compréhensible puisque les "personnage" de plusieurs de ses romans sont situés dans un passé historique qui se déroule autour du bassin méditerranéen ; que ce soit le "zéro" de son *Archéologie*, qui flotte dans l'espace par sa présence hypothétique depuis Pythagore jusqu'à son arrivée réelle avec les Arabes sur les côtes de l'Égypte ; que ce soit le poète Sextus Galba, parti à la découverte de la "mémoire" d'Érostrate ou les personnages du polar *Auguste fulminant* suivant les traces d'Énée et de Virgile le long d'itinéraires liés à ces routes maritimes. De façon transversale, même l' « icône » du temps des luttes de religion dans Byzance aux VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles a affaire à la mer.

Toutefois ne pensons pas à lire dans ces romans des actions aventureuses, ni à chercher un appel romantique au voyage par mer ou quelque sens poétique particulier donné à l'élément liquide. Tout simplement, mais par un art savant de la description, la mer, les bateaux, les ports et les côtes revivent, sous la plume du romancier, tels qu'ils pouvaient être à l'époque où se déroulent les histoires narrées. En fait, il s'agit d'une reconstruction imaginaire, qui part pourtant d'un document historique que le narrateur a soin de montrer à un certain moment de la structure de son récit. De là, souvent par un procédé d'anamorphose, des lieux historiques réels, à présent perdus à jamais, s'animent et revivent. Élément portant dans l'œuvre de l'écrivain, la

description mérite à elle seule une étude approfondie. Pourtant ces descriptions ne sont pas une fin en soi : dans un passage de *La Mémoire d'Érostrate*, on cite Cassiodore qui aurait souhaité un nouveau genre littéraire où l'érudition, la compilation, la méditation et l'action s'emboîteraient avec la description. Cette structure, sur laquelle est d'ailleurs calqué *La Mémoire d'Érostrate*, laisse à la description un rôle de premier plan, puisque c'est le lieu où l'histoire s'anime. De plus, et c'est le cas du voyage en mer, c'est par l'entremise de la description que la mer devient le lieu d'élection du sens profond d'une grande partie de l'œuvre de Nadaud.

L'attraction de la Méditerranée est un aspect déterminant des ouvrages que nous venons de citer. On peut avancer l'hypothèse, que l'intérêt pour les lieux de la côte méditerranéenne naît de la connaissance directe de ces sites que Nadaud peut avoir visités pendant ses voyages en Tunisie, en Egypte, ou en Turquie et en Grèce comme envoyé du gouvernement français. Aussi, dans *L'Envers du Temps*, le druide gaulois, vêtu de peaux d'ours, sa hache à deux tranchants pendue à sa taille, qui descend de la Bretagne vers l'Italie et se dirige vers les côtes tyrrhéniennes, reste-t-il ébloui à l'apparition de la mer tyrrhénienne, différente, dans l'aspect, de l'océan Atlantique qu'il avait connu :

*Puis [...] ce fut la mer au loin, et telle que je l'aimais, non pas insipide et plate, mais moutonnante, couverte d'écume et d'embruns, d'un vert instable et presque noir et ce, malgré l'éblouissement constant du soleil réfracté sur les vagues en une infinité de points d'aveuglement [...]( p. 172).*

Nous allons donc nous arrêter sur *Archéologie du zéro*, *La Mémoire d'Érostrate* et *Auguste fulminant*, ainsi que, marginalement sur *L'Iconoclaste* et *L'Envers du temps* pour mettre d'abord en lumière cette "présence". Nous l'analyserons ensuite comme un procédé structural joint à son volet stylistique, en jouissant ainsi d'elle comme d'un

élément qui découle du "plaisir de l'écriture", la description fonctionnelle étant un "ornement" dans le sens rhétorique du terme. Mais, en passant aux conclusions, nous allons tâcher de démontrer que le voyage par mer est aussi la métaphore de chacune des recherches philosophiques que ces romans mettent en lumière. De sorte que la Méditerranée devient, dans l'œuvre de Nadaud un des symboles de sa quête. Et au surplus, nous voudrions rappeler qu'*Auguste fulminant* a obtenu le Prix Méditerranée en 1997.

La ville d'Alexandrie en Égypte est le site méditerranéen où se situe l'histoire de la secte des pythagoriciens dans *Archéologie du zéro*. Pythagore y aurait débarqué, après avoir quitté Samos, son île natale, suivant son pèlerinage d'île en île à la rencontre des savants de son époque, jusqu'à son dernier voyage à Délos où il mourut.

Le voyage du mathématicien est décrit au lecteur à partir d'images peintes sur une fresque censée avoir été à l'intérieur de la crypte que le narrateur aurait découverte avec le professeur égyptien. Cette fresque montre Pythagore, partant de Samos, sur un itinéraire qui touche les îles de la mer Égée jusqu'en Égypte. L'auteur y ajoute sa vision du débarquement du jeune savant près du petit port fluvial de Naucratis, à l'embouchure du Nil, tel qu'il devait exister au VI<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. La description de la fresque et le tableau du débarquement constituent les deux premiers *documents* du roman :

[...] *nous avons découvert dans une chapelle funéraire [...] une fresque [...] avec une inscription sur le côté faisant mention du départ de Pythagore pour l'Égypte. Les tons verts, bleus, ocre et mauve y prédominent [...]* ( *A.Z.*, p. 34)

Une reconstruction de mémoire donc, comme le dit l'auteur lui-même, qui profite de l'occasion pour poser aussi le problème du rapport entre la mémoire, la création et la narration, ou pour mieux dire - comme c'est le cas ici - de la description. Celle-ci conduit le lecteur à vivre avec Pythagore la vie du port de Samos pendant le jour des



préparatifs du départ : le quai, les marchandises amassées et emballées, les portefaix.... Mais il ne s'agit pas de réécrire les pages de Nadaud : il suffira de citer un passage où le navire s'éloigne sous le regard orgueilleux de son armateur. Le mathématicien, assis "au repos sur son banc de nage" prend conscience de la navigation, des odeurs, des bruits qui viennent du voilier poussé par le vent ; "en se penchant par-dessus le bastingage de l'embarcation" le voyageur voit filer les vagues et en se retournant, il voit s'éloigner la ville de Samos. La fresque hypothétique et sa reconstruction imaginaire se juxtaposent à ce moment-ci et deviennent "réelles", puisque, on ne sait comment, le narrateur paraît se trouver lui-même sur le pont du navire quand il se plaît à dire que :

*D'ici, on aperçoit d'ailleurs beaucoup mieux, en toile de fond, mais à demi ensevelis dans la brume, les plages du littoral de la côte ionienne ainsi que les contours montagneux et bleutés du continent (A.Z., p. 38).*

Le débarquement à Naukratis est introduit par le deuxième « document ». Cette fois il s'agit d'un extrait de *L'Atlas des Routes maritimes de la Grèce antique* (Londres 1953) du navigateur solitaire Stewart Cropson, qui sillonna la Méditerranée en suivant les itinéraires des navigateurs anciens avec les instruments dont ceux-ci se servaient pour s'orienter. Cet auteur paraît s'être inspiré du témoignage d'un des premiers biographes de Pythagore, Phlonte d'Athènes. À Nadaud revient la tâche de puiser dans cet ouvrage les éléments qui lui servent pour sa reconstruction personnelle de l'événement, mais aussi, en guise de commentaire, pour s'arrêter et réfléchir sur l'épisode d'une bague sertie d'une pierre de lune qui aurait été offerte au jeune savant par Méléto, son maître, à la contemplation de laquelle Pythagore aurait eu le soupçon de

*l'existence d'intermédiaires entre le monde réel et celui des dieux - et qui ne seront autres que les Nombres ... ( A.Z p.40)*

Les Nombres donc, symboles de la relation entre la terre et le ciel, commencent à voyager par la Méditerranée en attendant l'introduction du "nombre du rien", le zéro,. Le narrateur convient que cet épisode peut aussi bien être "fictif et inventé de toutes pièces" (*ibidem*), première référence pour la compréhension future de l'histoire.

Pour en revenir au débarquement, au deuxième chapitre, le jeune savant voyage pendant trois jours, un délai plus que court pour ceux qui faisaient voile vers les côtes de l'Afrique, nous dit le narrateur. Il s'attarde sur deux belles pages à faire revivre l'atmosphère qui règne sur le vaisseau, l'activité des marins et des passagers, les installations de fortune sur le pont pour passer la nuit, les craintes et les vœux des hommes à bord. Pythagore, lui, passe les nuits à contempler les étoiles et à

*tenter d'apercevoir [...] l'autre rive, les jardins stellaires qui figurent cette région encore inaccessible et qu'on lui avait dit être le séjour des âmes dans l'au-delà. ( A.Z, p.41)*

Enfin on entrevoit la côte et on en devine la nature par

*la vibration plus intense de la lumière [...] la présence menaçante du désert tapi de l'autre côté de ces plateaux bas et stériles qui dominaient la mer (A.Z, p. 42)*

L'on voit enfin s'approcher le lieu de l'accostage, le delta marécageux du Nil, le petit village de bergers et de pêcheurs, Rhakotis, où va s'élever, nous dit-on en note, la future Alexandrie d'Égypte. La navigation dans le delta, l'effort des marins aux avirons, le bruit lourd des rames fendant l'eau bourbeuse, accompagné par le rythme d'une flûte, le paysage des papyrus, les oiseaux des lieux et, parfois, « le glissement inquiétant » d'un crocodile : Nadaud fait revivre magiquement la scène, y compris l'accueil des habitants, les femmes qui les premières voient venir le navire et s'enfuient dans les cannaies en prenant leurs enfants dans les bras, les hommes qui saluent peu après

les étrangers et les accompagnent de leurs cris jusqu'aux quais de la ville de Naukratis, protégée par Aphrodite, où va débarquer notre savant, pour sa première étape en Égypte.

Annoncée par la note qui indique sa future construction, Alexandrie est la ville où iront se réfugier les pythagoriciens afin de pouvoir conserver les enseignements du maître, poursuivre les recherches qu'il avait amorcées sur les combinaisons mathématiques et pratiquer les rites religieux qui ramenaient les nombres à la divinité créatrice de l'univers. Poursuivis par les chrétiens fanatiques, d'abord, et devenus par la suite les Adorateurs du Zéro, ils y vivront tapis dans les nécropoles pour échapper aux persécutions, jusqu'à leur extermination au VII<sup>e</sup> siècle.

Dans ces pages aussi, le lecteur partage la vie de la ville au fil des siècles par les comptes-rendus des divers *documents*. Il visite le site urbain et son dédale de ruelles, imagine la ville souterraine des nécropoles, prend part aux émeutes qui ensanglantent les rues, tour à tour provoquées par des partis opposés ou par le fanatisme des chrétiens visant à exterminer le paganisme. Nadaud imagine les lieux, tels qu'ils pouvaient être réellement dans les temps anciens et les anime ainsi qu'il avait animé, dans les pages précédentes, le départ de Pythagore de son île natale, Samos, et son débarquement à l'embouchure du Nil. Il a le don de faire voir le mouvement, de faire sentir au lecteur jusqu'aux odeurs des lieux. Le vent de la mer souffle dans tout le roman, dans la navigation sur mer comme dans les rues de la ville d'Alexandrie.

Bien moins solaires que dans *Archéologie du Zéro* sont les flots de la Méditerranée de *L'Envers du temps* et de *L'Iconoclaste*. En fait, ils ont une présence marginale dans ces deux livres. Néanmoins ils prennent une valence profonde en accord avec les circonstances. Si le voyage de Pythagore était à l'enseigne du soleil, de l'espoir dans une connaissance future qui ouvre de nouvelles voies aux possibilités latentes de la pensée

humaine, l'embarquement de Julius Marcellus à Massilia commence déjà sous de mauvais auspices et son voyage pour rejoindre la Palestine est tout aussi aventureux que risqué. Il se situe vers la fin du roman, quand le héros – entraîné à l'envers dans le temps et qui a déjà subi plusieurs aventures et changements dans son existence en redevenant le gaulois qu'il était avant de devenir citoyen romain –, rencontre un certain Simon dans les geôles de Rome, qui l'entretient d'un certain Messie dont il est disciple. Sachant que Simon est parti vers Jérusalem, Julius cherche lui aussi à rejoindre ce lieu pour essayer de comprendre et pour voir si la rencontre avec cet homme qui se dit le fils de Dieu peut lui donner la réponse aux questions qu'il se pose depuis si longtemps. Ainsi, cette navigation est-elle le support d'une quête spirituelle, hautement significative:

*Interminable fut le voyage qui devait me conduire jusqu'aux rivages de la Palestine ( E.T., p. 233).*

Le chapitre IX commence par ces mots, qui décrit les péripéties de cette traversée de Marseille en Sardaigne, la difficulté du héros à trouver un embarquement, les risques du voyage à bord d'un bateau à la cargaison douteuse naviguant de nuit. Arrivé dans un petit port de Sardaigne, Julius Marcellus doit descendre à terre et, bien qu'à contrecœur, accepter de mettre pied dans une barque qui fait route vers Syracuse. La bonace qui ne cesse, l'équipage à la rame, les requêtes d'argent de plus en plus menaçantes du capitaine font que Julius craint fort de ne pas arriver à destination. Mais enfin ils touchent la Sicile, que le voyageur traverse à dos de mulet, pour déboucher sur des hauteurs au-dessus de la mer, d'où il voit enfin

*les eaux profondes toutes sillonnées de voiles et, dans un renforcement, un port tout blanc, avec ses rues montantes et ses navires à quai... (E.T., 235)*

Finalement le vaisseau qui le prend à bord appareille et la traversée se fait à vive allure, en accord avec l'impatience du voyageur, qui ne

quitte point la proue tant est vif son désir de toucher enfin au but : « mon impatience se doublait d'une non moins forte appréhension » (*E.T.*, 236). Et, en fait, la rencontre, ou pour mieux dire, les rencontres qu'il fera à Jérusalem et ce qui va s'ensuivre ne manqueront pas de le troubler.

Dans *L'Iconoclaste*, le site est une ville méditerranéenne au Moyen-âge, comme dans *l'Archéologie du zéro* : Byzance au temps des luttes religieuses entre iconoclastes et iconophiles. Le romancier reconstruit la ville à partir des restes de la ville grecque, qui, de nos jours encore, sont sur pied dans Istanbul. Les églises byzantines, devenues maintenant des mosquées, la piste de l'hippodrome, les ruines des remparts et des vieilles portes de la ville retrouvent leur intégralité dans la reconstruction imaginaire et deviennent le scénario des faits historiques. La principale, la porte Chalcée, aujourd'hui détruite, où trônait le mosaïque du Christ Pantocrator, devient presque un personnage du roman tellement sont forts sa présence et son rôle dans l'histoire. Enfin, on voit la mer de Marmara, qui léchait les marches de l'ancien palais de Justinien, le Boucaléon, où abordaient les embarcations impériales.

La structure du roman, qui s'appuierait sur cette rédaction supposée perdue et retrouvée d'un itinéraire touristique écrit par Baedeker, s'inspire en réalité au guide véritable du même auteur. C'est l'organisation seule de l'histoire (celle de l'iconoclastie) qui revient au romancier, les textes relatant des évènements réels. Le guide donc propose plusieurs promenades et l'une d'elles concerne le palais de Justinien :

*À partir de l'extrémité sud de l'Hippodrome, le voyageur pourra gagner à pied ce qui reste [...] de l'ancien palais de Justinien. Il tâchera de se diriger vers la mer de Marmara, en descendant droit devant lui, pour ne pas s'égarer dans le dédale de petites ruelles en pente ... ( L'I., p. 49).*

L'auteur nous amène maintenant, selon sa coutume, dans la description des restes des sites, dans le réseau topographique actuel, dans les passages des caves souterraines jusqu'au sommet des murailles maritimes, pour imaginer la magnificence de ce que devait être l'ancien palais « face à la Propontide, bleue et calme, bien que souvent noyée de brumes » ( *Ivi*, p. 50). Le promeneur se fraiera un chemin parmi les broussailles le long d'un petit sentier, à la fin duquel il se trouvera devant

*ces trois larges baies, ouvertes en grand sur la mer immense, qui formaient jadis la partie la plus avancée du palais [...] Cette loggia [...] dominait le port artificiel du Boucaléon, qui devait son nom à une île toute proche sur laquelle s'élevait une sculpture représentant un taureau assailli par un lion; là pendant les soirs d'été, l'empereur aimait à venir profiter de la brise ( ibidem).*

Ce n'est pas ce moment de repos paisible qu'évoque pourtant le témoignage du document annexé à cette promenade. Le palais est le théâtre, dans cette histoire, d'un épisode parmi les plus violents des luttes religieuses, l'assassinat d'un évêque iconoclaste, Michel de Pégast, par la main même de l'empereur, Justinien II. C'est un des compagnons du malheureux évêque qui raconte l'histoire: exaspéré par la résistance que lui opposait le prélat

*toujours tirant Michel par les cheveux, Justinien s'approcha de la fenêtre. Je crus qu'il voulait lui montrer, de l'autre côté, les lumières tremblantes au loin qui manquaient les contours des rivages de l'Asie. [...] Et c'est là, sans prévenir, avec une force que je ne soupçonnais pas, qu'il le poussa par dessus la balustrade, à travers la baie grande ouverte devant lui. Il y eut un cri dans la nuit. Une vague au même instant s'étant brisée au pied de la muraille, je ne suis pas sûr d'avoir entendu son corps tomber sur les rochers ( *ivi*, p. 62).*

Si les ondes qui, dans le roman précédent, emportent le navire du druide gaulois vers la Palestine sont génératrices d'anxiété, celles qui touchent les marches du palais du Boucaléon sont donc décidément sinistres. De même que violente est la lutte qui met les uns contre les autres ceux qui soutiennent une divinité spirituelle et ceux qui ont besoin d'un appui visible matériel: l'icône, l'image, dressée contre son symbole informel.

Donnant une reconstruction réaliste, le journal de bord imaginaire du narrateur de *La Mémoire d'Érostrate* revient de façon récurrente dans le texte. Ainsi qu'on l'a vu dans le schéma de la structure, les descriptions (*descriptio*) alternent avec les méditations (*meditatio*) du narrateur, à leur tour suivies de scholies historiques et de compilations (*compilatio*). Ces descriptions insérés dans le texte sont le reportage du voyage par mer dont le narrateur note de jour en jour les péripéties : depuis la description réaliste du bateau fendant les ondes, les bruits de la coque et les voix de l'équipage à la saveur de l'embrun. Nous sommes encore une fois en présence du plaisir de la reproduction sur la page écrite des sensations de la navigation et de la découverte des lieux. Pendant que le navire longe les côtes en descendant toujours plus au sud, on rencontre l'île de Stromboli:

*C'est la première fois que je descend si avant dans le sud et je m'étonne de l'hostilité de cette côte, que je ne soupçonnais pas, barre grise tendue de falaises, hérissée de caps aigus qui lancent vers nous, au ras du flot, leurs écueils insidieux et mortels [...] Nous avons passé à main droite le cône de Strongyle ... ( M.É., p. 117)*

La halte à Messine est une des pires étapes de la navigation. Alertés par la rumeur selon laquelle la galère était chargée d'une cargaison précieuse, les marchands de denrées haussent les prix du ravitaillement au point que les marins repartent sans rien acheter, ce qui rend furieux les habitants. Massés sur la rive, ils insultent les

navigateurs et leur lancent des mottes de terre et des cailloux (*M.É.*, p. 147-148).

Si la navigation du poète romain s'inspire des itinéraires de voyage que les géographes de l'Antiquité avaient tracés et que le scholiaste cite dans ses commentaires, mystérieuses sont les ondes sur lesquelles se déplacent les personnages d'*Auguste fulminant*. Ici – comme on l'a vu –, deux voyages par mer se superposent dans le temps, et d'autres s'entrecroisent, en tissant un itinéraire réel le long duquel l'imaginaire se déchaîne en puisant dans des hypothèses historiques, en inventant des histoires contemporaines liées pourtant au passé, selon les meilleures stratégies narratives du polar érudit.

Pour interpréter les histoires des héros, rappelons-nous que deux personnages aussi se superposent : dans le mythe, Énée fuyant Troie en flammes, perdant on ne sait comment sa femme Créuse, emportant son fils, et, dans le polar, le muséologue René Teucère, lui aussi se sauvant d'Istanbul avec son fils Jules, laissant là sa femme, morte à la suite d'une rixe. Tous deux perdent leurs femmes dans cette ville à cause – paraît-il – d'un comportement inattentif. Teucère débarque en Tunisie comme le héros troyen, comme lui il connaît une femme qui tombe amoureuse de lui et la quitte sans la prévenir ; comme Didon, Anne Sindonis meurt désespérée. La Méditerranée guide la destinée de ce personnage imaginaire dans ses pérégrinations, de même qu'elle guide le narrateur, ce reporter, dont on ne comprend pas très bien le rôle, à la rencontre d'un autre personnage, l'attaché culturel Virandes, envoyé en Grèce par punition, soupçonné d'avoir été lié à l'incendie d'un musée à Pléggah, mis sur pied par les deux archéologues. Ici, à partir d'une mosaïque repérée dans les fouilles, se construit l'autre polar, la fin étrange de Virgile.

Le dernier voyage en mer de Virgile, accompagné par son ami Rufus, est décrit à partir des circonstances dans lesquelles un crime est organisé. Furieux à l'idée que le monument érigé à sa gloire, l'*Énéide*,



puisse être détruit à cause des lubies d'un poète en proie à des scrupules excessifs, Auguste « fulminant » décide que l'œuvre doit être sauvée coûte que coûte. Dans des épîtres échangées entre les deux éditeurs de l' *Énéide* il est question d'éliminer Virgile. Rufus s'exécute, la mort dans l'âme, en lui administrant jour après jour le poison qui va finalement le tuer.

Cela se passera à bord du bateau qui amène les deux compagnons à Athènes, à la rencontre de l'empereur. Une dernière lettre raconte les stades du mal qui frappe Virgile, et dont les marins sont préoccupés : l'équipage "effectue ses manœuvres en silence, et la chiourme peine sur ses rames en essayant de provoquer le moins de secousses possibles" ( *ibidem*). Dans les moments où le mal lui procure quelque répit, le poète demande à son ami de lui faire la lecture de quelques passages du poème. Quoique désespéré, Rufus s'exécute en tâchant de convaincre Virgile que son ouvrage est beau et du reste la preuve en est que les matelots eux-mêmes, appelés par le son des vers s'approchent l'un après l'autre des voyageurs et alors

*comme portée par le souffle du poème et le rythme du vaisseau balancé par la houle, dans l'air bleu du soir (ivi, p. 195)*

la voix du lecteur prend au fur et à mesure de l'ampleur et met de la magie dans la navigation en rendant autour d'eux "toutes choses singulières" ( *ibidem*).

Une deuxième navigation emportera le poète moribond à bord de la galère impériale vers Brindisi,

*le splendide navire, orné du bois précieux, à la coque laquée de noir, bordée de lisérés d'or, dont les oriflammes pourpres en haut du mât, sous l'effet de la brise, lentement se déploient et claquent d'un coup sec en leur extrémité (ivi, p. 201)*

En même temps Auguste rentre à Rome en possession du précieux manuscrit, cet Auguste qui ne va même pas daigner de prendre des

nouvelles de Virgile, sinon pour conseiller à Rufus de parachever au plus tôt la tâche entreprise.

### **Fouilles dans le « désert »**

*Désert Physique* et *Le Livre des Malédiction*s conduisent le lecteur dans deux « déserts », au sens classique du terme, lieux éloignés de la vie sociale, sites étrangers à la civilisation occidentale. Dans le premier roman, le narrateur, un archéologue, arrive en Iraq pour poursuivre des fouilles dans la région du Bas-Samrud à Tello-Bahrain près de Bassora, à la recherche des premières tablettes cunéiformes. Dans le deuxième, le paléographe Tracher va se perdre dans le Sinaï, après la découverte dans des grottes de Qumran des manuscrits attribués à la secte des Essènes disparue au Ier siècle après Jésus-Christ, secte connue pour son austérité.

Cherchant les traces des signes du passé, tout deux fouillent physiquement la terre, l'archéologue creusant avec pelle, pioche et de ses propres mains, le paléographe cherchant à même la terre. Dans chacun des deux romans, une catastrophe menace les chercheurs aussi bien que les repères qu'ils peuvent avoir trouvés. Une guerre est annoncée ou est en cours ; l'archéologue risque de se faire tuer par son comportement imprudent, le paléographe vit sous la menace d'une nouvelle apocalypse. Les guerres, dans *Désert Physique* et dans *Le Livre des Malédiction*s, détruisent les traces de l'écriture, le témoignage précieux de la première activité intellectuelle de l'homme<sup>10</sup>.

Nadaud déclare (*Archit.*) que c'est au cours des deux années qu'il a passées en Irak qu'a germé en lui de la manière la plus insistante le désir d'écrire. Les interrogations qui le harcelaient à l'époque tournaient

---

<sup>10</sup> Les Goths, dans *La Mémoire d'Érostrate*, détruisent la bibliothèque, le réservoir des connaissances acquises par l'homme dans le temps.

autour de la question de la naissance de l'écriture, des raisons qui avaient poussé l'homme à passer au signe alphabétique, au symbole, et encore, autour du pouvoir même que ce signe avait en lui. On a vu que ces questions en partie avaient été abordées dans les nouvelles de *La Tache aveugle*.

Nul difficulté, donc, à lire *Désert Physique* comme un roman d'initiation. Comme dans ce genre romanesque, le héros doit se confronter avec un certain nombre d'épreuves : un premier voyage, la solitude, la méfiance des collègues et des autorités contre laquelle il doit se défendre ; la naïveté d'un rapport amoureux dans un pays dont il ne connaît pas les usages et qu'il ne peut pas gérer avec prudence ; l'initiation à l'écriture et aux réflexions qui la concernent. Nadaud lui-même avoue la part autobiographique qui revient à ce texte, concernant son séjour à Bassorah, en Irak, et sa collecte sur le site de Tello, de tablettes d'argile recouvertes d'écritures cunéiformes. Dans *Architexture*, il déclare que

*Ce roman aménage dans la fiction ce qui avait été abordé dans la « Lettre de Mésopotamie » par rapport à l'invention de l'écriture. Il reprend sur une base autobiographique [...] ce qui n'avait pas cessé de tarauder jusqu'ici, [...], c'est-à-dire la tentative d'un retour à la source, à ce point d'origine d'où ça s'écrit.*

Ici une double interprétation du sens du « point d'origine » s'impose, puisque l'archéologue-narrateur ne découvre pas seulement les tablettes des premières écriture, mais aussi – et surtout – les restes du cercle de pierres noires qui fait remonter le site à un culte matriarcal. Les fouilles dans le corps de la terre deviennent ainsi un geste physique, analogue à une descente difficile à l'intérieur de lui-même. C'est encore une fois l'auteur qui nous convie à voir dans le rôle de la mère « ce surgissement de l'écriture que les tablettes de la bibliothèque tant convoitée » le portent à découvrir. Comme si la découverte du lieu

sacrificiel coïncidait avec sa prise de conscience de la source personnelle de son écriture à lui.

En tant que livre d'initiation, *Désert Physique* est aussi un livre d'expérience de vie. La dimension sociale – les rapports avec les collègues, avec les autorités locales, avec les usages d'une civilisation étrangère – aussi bien que la dimension érotique rentrent dans un rodage juvénile. En fait, la réaction de l'archéologue à la découverte du cercle de pierre est aussi un geste de rébellion juvénile. La destruction du site qu'il effectue de ses propres mains n'est pas le geste de celui qui a compris et qui accepte. Le « désert » demeure donc en lui, et la descente dans les profondeurs ne servent pas, du moins encore pour le moment, à atteindre l'apaisement.

Cet état d'âme qui confine à la rage et à l'excitation, qui vient à la surface dans *Désert physique* n'est pas soulagé non plus par la présence apaisante d'amours partagées. La fin tragique de l'aventure de l'archéologue avec Leïla, aussi bien que, dans *Le Livre des Malédiction*s, la distance physique et psychologique que Tracher met entre lui et Olga, sont autant d'échecs sur ce plan, et ne font qu'exacerber la solitude et l'obsession des chercheurs. Pour Tracher, ce n'est pas un sentiment d'amour qui l'unit à Olga, mais plutôt le désir que les deux amant ont de se consoler réciproquement. Le manque d'habitude à vivre à deux les porte à un érotisme qui s'efforce de cacher,

*sous les rires ou un redoublement de caresses et d'affection, la gaucherie réciproque de nos corps mal accordés, la gêne et la soudaine impudeur que nous ressentons ... (L.M., , p.98 )*

Ce qui lie David Tracher à Olga c'est sa capacité d'apaiser « *ce minuscule point de souffrance qui jamais ne me quitte .* » (L.M., , p. 99)

Dans le « désert » de l'obsession qui les hante, chacun des deux héros est donc tout seul pendant ses fouilles et ses recherches. L'archéologue va trouver sous la terre ce qui, par la suite, prendra un

sens plus profond dans les « fouilles » que l'écrivain va effectuer dans ses livres à venir : les traces de l'ancienne civilisation matriarcale, l'organisation du cercle de pierres qu'il va détruire de ses propres mains. Tracher ira se perdre, hanté aussi par l'idée de l'Apocalypse qui se prépare sur terre<sup>11</sup>. Les moines qui se retirent dans leur monastère à l'annonce de la guerre, congédient le paléographe en lui citant cette phrase de l'*Apocalypse* (6, 12-14):

*alors il se fit un violent tremblement de terre, et le soleil devint noir comme une étoffe de crin, et la lune devint toute entière comme du sang et les astres du ciel s'abattirent sur la terre comme les figes avortées que projette un figuier tordu par la tempête, et le ciel disparut comme un livre qu'on roule ...*

Comme le geste violent du narrateur de *Désert Physique*, Tracher aussi, ressent en lui la même rage de Moïse brisant les Tables, où l'écriture de Dieu était "tracée en « lettres de feu »" ( *L.M.*, p. 44), au moment où le prophète trouve les Hébreux en train d'adorer le veau d'or. C'est ici la colère que ressentent d'autres chercheurs dans l'œuvre de Nadaud, qui se retirent d'une société vouée à la seule idée du profit, où l'écriture, quelle que soit sa forme, s'est éloignée son but premier, celui de chercher la Vérité<sup>12</sup>. *Le Livre des Malédictions* (doc. n.10) met en garde les « scribes » infidèles et présomptueux qui ont cessé d'écrire comme ils le devraient pour glorifier le nom du Tout-puissant

*Car il ne pouvait supporter les vellétés d'indépendance d'aucun de Ses scribes Celui qui règne dans la splendide et souveraine clarté du signe écrit. Craignez que Sa colère ne s'abatte sur la terre infestée des hommes qui ont depuis cessé de croire en Lui. Gardez-vous, ô mes frères, de tomber dans un travers semblable et obéissez à la moindre de Ses injonctions si vous ne voulez qu'Il déchaîne contre vous la horde hurlante des*

<sup>11</sup> Idée menaçante qui domine aussi *L'Envers du Temps*.

<sup>12</sup> On se souviendra ici des idées de l'auteur de *Malaise dans la Littérature*.

*peuples illettrés. En dépit de toute votre science, et sans l'aide du Seigneur, vous ne réussirez alors à les contenir ou à les repousser [...] Dédaigneux de leurs pratiques, outré de ce que Ses serviteurs se soient mis à écrire pour leur propre compte et non plus pour Sa seule gloire, le Seigneur qui se refuse au partage a détourné Ses regards de ceux qu'il avait pourtant choisis [...] puisqu'ils ont cru pouvoir échapper à la tutelle de Celui qui les a créés et initiés au savoir d'où ils tirent à présent toute leur suffisance.*

*Et Dieu dit à celui qui fut jadis Son serviteur [...] «Or tu as oublié que Je t'ai délié la langue quand elle ne poussait que des grognements; que Je t'ai tenu la main et affermi tes doigts quand, trop grossiers, ceux-ci ne parvenaient encore à se saisir du calame. Et tu M'as trahi! Et tu as osé retourner contre Moi les armes mêmes dont Je t'avais pourvu. Maudit sois-tu pour les siècles des siècles! » ( LM., pp.155-156)*

Transposant la malédiction divine à une prise de position moins apocalyptique et plus contingente, depuis toujours toutefois « *l'écriture est première pour cette simple raison qu'à travers la matérialité de la graphie une signification se fait jour et s'élabore, qui n'existait pas avant* » ( L.L.M., p 151) : cela vaut donc de tous temps pour l'acte de l'écrivain qui élabore sa pensée par l'exercice de l'écriture. Non seulement l'engagement vertueux de l'écriture est souhaitable dans le contexte social, mais il l'est aussi pour l'hygiène mentale de son créateur, puisque c'est une activité qui peut, à la longue, porter à une sorte de dépendance psychique, si on ne l'oriente pas vers la recherche et l'expression de la vérité ultime. Les menaces de Jahvé d'abîmer les scribes qui ne s'emploient pas à cette tâche sont une hyperbole de la pensée profonde du texte.

Qu'après cela, Tracher ait eu l'intuition d'aller chercher ces fragments de l'écriture céleste, c'est une lubie qui fait sourire son

directeur Caillotte et lui fait dire qu'il aurait mieux fait d'être ... romancier:

*Bien sûr, il n'y avait là-dedans rien de bien sérieux ni de très scientifique, mais l'idée était tellement originale [...] peut-être aurait-il dû être romancier ... ( L.L.M. p.161)*

La réflexion sur le travail créatif du romancier émerge ici et là dans ce roman. Comme pour le paléographe – nous partageons l'avis du directeur Caillotte – pour l'écrivain aussi,

*Un détail frappait son imagination, une idée s'imposait à son esprit, que personne n'avait eue avant lui. [...] Il avait une sorte de don pour mettre en contact des choses qui n'étaient pas faites pour aller ensemble et que nul n'aurait songé à rapprocher. [...] À partir de là, il ne lui restait plus qu'à échafauder des hypothèses [...] qui ensuite s'emboîtaient les unes dans les autres, s'affermisssaient au fur et à mesure qu'il progressait dans ses recherches [...]. C'était comme si la réalité se recomposait d'elle-même autour de ce qu'il s'était contenté au départ de supposer [...]. De cet amas d'arguments hétéroclites et de fantasmagories surgissait au bout du compte un édifice étonnant, certes quelque peu impalpable, mais qui néanmoins tenait debout, à la fois imaginaire et cohérent ( L.M. pp. 141-142)*

C'est encore Tracher qui enregistre ces réflexions sur l'Esprit qui se donne forme à travers l'écriture (doc. n. 7, p. 111) ; il pousse là jusqu'aux dernières conséquences une discussion déjà amorcée dans la nouvelle *La Disparition*<sup>13</sup>, où un des personnages soutenait que ce n'est que quand elles étaient « décrites et couchées sur le papier que les choses prenaient quelque importance et commençaient d'exister »<sup>14</sup>. Dans le document n.9 (l'histoire de la destruction des Tables écrites du "doigt de Dieu"), il est dit que les deuxièmes Tables, celles qui furent

<sup>13</sup> Dans *Voyage au pays des bords du gouffre*.

<sup>14</sup> *Ivi*, éd. cit., p. 107)

écrites de la main de Moïse n'étaient pas susceptibles de constituer l'Alliance avec Dieu. Selon les manuscrits trouvés à Qumran, on serait à la recherche d'une nouvelle Alliance, celle-là même que le Prophète Elie était allé chercher lors de son voyage à Horeb. Cette idée des Essènes renversait la tradition, et même certains scribes extrémistes soutenaient que seule l'écriture était une puissance supérieure: « *Car c'était l'écriture, selon eux, qui était Dieu* » (L.M., p.150). Non seulement Dieu existe parce qu'existe l'écriture, donc, mais aussi, en renversant les données de l'axiome, Dieu est celui qui sait se servir de l'écriture : avec toute la tradition romantique que cette idée se comporte, et avec toutes les conséquences qu'on peut imaginer... En effet, Tracher, le chercheur de l'écriture de Dieu, se perd aussi bien que son alter ego, le détective envoyé à se recherche.

Les allusions au statut de l'écrivain, à ses techniques narratives, à l'éthique et à la politique de l'écriture ne sont pas les seuls indices qui nous amènent à lire ce roman comme une réflexion profonde sur l'essence de l'écriture. Dans un texte imprégné de la manie obsessionnelle du chercheur, car telle est la démarche du protagoniste, un passage paraît là où on l'attendrait le moins : c'est celui où Tracher parle de l'intérêt qu'il portait, tout enfant, à la paléographie, et où il raconte comment il aimait visiter ces sections des musées avec son père. Et là, il fait une comparaison entre son incapacité à déchiffrer les textes qui le fascinaient et l'impossibilité qu'il avait à entrer, parfois, dans la chambre de ses parents :

*comme si j'avais été relégué dans un couloir, obscur du fait que la porte de la chambre de mes parents aurait été devant moi refermée, sans que je pusse ni rien voir ni rien entendre de ce qui se passait à l'intérieur? Et j'avais beau tambouriner des deux poings sur le battant, donner de grand coups de pied dans la chambranle, je savais que cette porte-là ne s'ouvrirait plus pour moi, du moins pas avant longtemps, et qu'il me fallait me*



*contenter de ce mince rai de lumière qui filtrait au ras du sol ( L.M., 152)*

Nous avons suivi jusqu'ici, les chemins de la quête des chercheurs. Quêtes horizontales, sur les eaux de la Méditerranée où le chercheur va, porté par les témoignages trouvés sur la page écrite, pages d'histoire revisitées par l'imagination. Quêtes verticales aussi, plus hasardeuses celles-ci, à même la terre et vers le centre d'une « terre » d'où pourrait venir une réponse concernant l'essence, la nécessité, le sens de l'écriture. Il nous reste encore à identifier son parcours linéaire souterrain, s'il y en a un, à travers le labyrinthe fascinant des pages romanesques de notre auteur.

## **LE JEU DU « JE »**

Tout à coup, en me retournant, je m'aperçus que j'étais seul.  
( J. Verne, *Voyage au centre de la terre*)

La recherche du « je » dans le sens de la présence autobiographique explicitement déclarée de la part de l'auteur trouve son matériau dans le dernier ouvrage de Nadaud, *Les Années mortes*, livre qui se présente comme une autobiographie dans le péri-texte de la quatrième de couverture. Une autobiographie partielle, d'ailleurs, puisqu'il s'agit d'une reconstruction, dans la mémoire, de l'adolescence de l'écrivain et, plus précisément encore, des années de cours dans le collège où il fut placé jusqu'à la fin de sa scolarité. L'épigraphe tirée de Proust exprime très bien le mécanisme de la reconstruction et, pourrions-nous dire si ce n'était trop nous avancer, ses limites. Un autre texte qui, encore une fois de l'aveu de son auteur (*Arch.*), participerait d'une intention autobiographique, serait *Une aventure sentimentale*, livre difficile à classer dans un genre bien défini, sinon comme un pastiche de l'écriture romanesque épistolaire du XVII<sup>e</sup> siècle. Ainsi que nous allons le voir dans l'enquête plus approfondie qui va suivre, les deux ouvrages ont comme thème central le rapport de Nadaud avec sa vocation d'écrivain.

Néanmoins, d'autres manifestations du « je » sont décelables dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de notre auteur, qui tissent tout un réseau de références pouvant être reconduites aux expériences de sa vie, ainsi qu'à des constantes concernant le comportement de certains de ses personnages. Ceci nous autorise à voir dans la circulation de cet élément thématique – dans une perspective de lecture ultérieure – un « jeu » mené par notre auteur d'un texte à l'autre : il sera peut-être difficile à établir en quel mesure il constitue un choix volontaire ou bien

une récurrence occasionnelle, ou alors s'il découle d'une empreinte obsessionnelle.

*Désert Physique* est le premier roman qui s'alimente de l'expérience vécue par l'auteur (cf. *Arch*). Mais d'autres personnages dans ses romans ont des comportements qui rappellent ceux que l'auteur a lui-même avoués dans ses essais ou dans des entrevues, comme, par exemple, son individualisme par rapport aux rites des groupes. Comme intellectuel, aussi bien que comme romancier, Nadaud se comporte en solitaire, comme ce Gilles Virandes, l'attaché culturel dans *Auguste fulminant*, puni pour s'être trop mêlé de choses qui ne le regardaient pas, ou encore, peut-être exilé comme le journaliste-enquêteur.

Il n'est pas non plus hasardeux de déceler les hantises de l'intellectuel dans celles d'un Julius Marcellus, poussé par une force incontrôlable à chercher

« à atteindre l'origine même, pour m'y reposer, ou m'y effondrer (De l'inconvénient d'être né »), comme il est dit dans l'épigraphe de Cioran mis en exergue dans *L'Envers du temps*.

Le « jeu » du « je » est évident dans les réflexions de Galba sur la littérature (*Ivi*, pp. 92-93), sur la poétique de l'écriture (*Ivi*, *passim* et pp. 112, 124) dans chaque *meditatio* de *La Mémoire d'Érostrate*, au fur et à mesure qu'avance la description du voyage. De même – on vient de le voir dans le paragraphe précédent –, ce jeu apparaît le sens du *Livre des Malédictions*, centré sur le statut de l'écrivain, sur ses techniques créatives et, surtout, sur l'éthique de l'écriture.

Le jeu se fait plus serré, bien sûr, dans les textes délibérément autobiographiques.

Par ordre de date, la lecture d'*Une aventure sentimentale* plonge le lecteur aux temps où l'épistolier-narrateur arrive, jeune homme, à Paris, durant la Fronde. La transposition de l'atmosphère historique au climat de soixante-huit, quand l'auteur arrive, lui aussi jeune étudiant, à Paris,

est facile à établir. Nous savons, de l'aveu même de l'auteur (*Arch.*), que la gestation de cette « autobiographie fictive » a duré presque dix ans et qu'au début l'auteur l'avait située dans l'époque de mai 68. Ce n'est que plus tard qu'il a préféré substituer aux barricades de ces années-là celles de la Fronde. La structure de l'ouvrage tient dans la longue épître adressée à une « beauté » parisienne, qui, de toute évidence, s'était plainte de la tiédeur des attentions que le jeune « galant » lui adressait.

Fils d'un hobereau de province nanti de peu de fortune, capitaine de soudards au service des seigneurs et d'une mère qui s'occupait de choses futiles pendant que « *la demeure familiale menaçait ruines* » (*U.A.S.*, p. 35), le nouveau « page disgracié » est placé chez son parent, le comte de Blaye afin de tenir compagnie à son fils. Il grandit donc dans la demeure hospitalière du comte, éduqué sous la férule de l'abbé de Saint-Igny, précepteur des deux enfants. Et c'est là qu'un jour d'automne sa vocation fait son apparition sous l'aspect d'une ombre dont l'enfant ne perçoit que la sensualité.

*Avec sa mantille de dentelle, le parfum de son corps, le poids de sa gorge dans mon dos et la forêt de cheveux qui s'est abattue sur moi quand elle a commencé de se pencher sur mon épaule...*  
(*Ivi*, p. 21)

À la mort de son petit ami, l'adolescent est mis au séminaire et mène l'existence des jeunes gentilshommes privés de fortune. Les jours passés chez les Oratoriens et la vie que l'enfant doit y mener sont une annonce de ce que le petit Alain vit dans les collèges où ses parents l'inscrivent et qu'il revit dans *Les Années mortes*. Mêmes routines journalières, mêmes dangers à éviter, même endurcissement d'un caractère qu'il doit se forger pour se protéger des vexations ; les temps ne sont pas encore propices à l'épanouissement de son talent d'écrivain :

*...j'avais bien d'autres urgences auxquelles faire face : préserver mon honneur des cabales, manger à ma faim, garder*

*intactes mes ambitions [...] Déjà avais-je fort à faire pour ne pas céder aux puissances du ressentiment [...] ( Ivi, p. 37)*

Néanmoins le jeune page a la fortune d'en sortir et de parfaire ses études. La suite des événements l'amène à Paris d'abord, où il prend part aux troubles de la Fronde, sans trop comprendre les vrais enjeux de la révolte, mais en y soutenant l'esprit libertaire. Blessé au bras dans une émeute, il convient de ne pas se donner à une « cause » dont il commence à voir les mécanismes troubles. Il vend ses livres pour partir en Orient, aux Indes d'abord et puis, en mission, au confluent du Tigre et de l'Euphrate : « *fleuves légendaires [...] lesquels passent pour avoir jadis baigné le Paradis ...* » ( Ivi, p. 116). Peut-être ira-t-il jusqu'à Constantinople. Pendant tout ce temps, une seule passion l'anime, celle qu'il a vouée à l'être qui lui est apparu depuis son enfance, à celle qui l'a envoûté, à celle avec laquelle il fait parfois passionnément l'amour, à celle qui le cherche et le fuit selon son caprice, à celle dont il ne peut se passer, à celle qui a eu tant d'amants, mais qui lui est quand même resté fidèle. Finalement il rentre en France, où, dans une situation précaire, il réussit à grand peine à vivre avec son amante, malgré les difficultés matérielles à cause des discussions avec des « libraires » et avec les « grands », chez qui il doit faire longuement antichambre. Néanmoins, les amours avec l'être élu – en qui le lecteur n'a eu aucune difficulté à voir, dès le début, la métaphore filée de l'écriture, devenue aussi, entre-temps « *comme le personnage principal dans la plupart de (ses) romans* » (Ivi, p.165) – sont difficiles à cause aussi du peu d'intérêt que les temps d'alors portent à la littérature.

La dernière épître à la comtesse se sert du stratagème de la « pointe finale », mais la clôture est loin d'être le badinage précieux auquel on pouvait s'attendre ; il revêt l'essence dramatique du rapport de tout écrivain – de tout artiste – avec ses facultés créatrices : l'angoisse de leur tarissement. Sous les oripeaux d'une métaphore

baroque, transposée aux temps qui étaient propices à ce trope, le drame de l'écriture devient, pour l'auteur, le drame de la vie et de la mort.

Cette autofiction qu'est *Une aventure sentimentale* est strictement liée dans le temps de l'écriture aux *Années mortes*. Les deux livres ont été écrits presque en même temps, puisque la gestation du premier dure environ dix ans, donc de 1989 à 1999, et le deuxième a été commencé en 1990 et achevé en 1996<sup>15</sup>. C'est dire comment ces deux autobiographies hantent Nadaud dès le début de sa carrière d'écrivain.

*Les Années mortes* est plus directement autobiographique – disions-nous – en tenant compte de sa structure, divisée en huit chapitres, chacun précédé d'un *Inventaire* numéroté de un à huit, aussi bien que de sa narration. L'inventaire est celui de huit objets ayant appartenu, en toute probabilité, à l'auteur dans son enfance. Ce sont des objets usagés, consommés par l'emploi, tels la valise, en « une sorte de matière plastifiée », un porte-plume et un cartable, des vêtements d'enfant, une « boîte en fer », un porte-monnaie... L'épigraphe tirée de Proust que nous avons citée dans les paragraphes précédents

Moins subtil que la « madeleine » de la mémoire, l'objet se charge pourtant, lui aussi, de réveiller le passé intime, enseveli sous les sédiments des années, dont le narrateur va s'emparer pour le « délivrer » ; étrange hasard que l'emploi d'un mot dont l'étymologie – *liberare* – le fait rentrer de biais dans le champs sémantique de l'écriture : le « livre » d'une biographie qui libère, et qui à travers sa création rend le poids du souvenir plus léger. Le mot fort qu'est *emparer* n'a pas été employé par nous de façon accidentelle ; le texte biographique en question n'est pas un journal ou des « mémoires » au sens traditionnel et moins encore une fiction pareille à celles que Bruno Blanckeman classe dans les catégories de la « fiction de soi »<sup>16</sup>. C'est, à

<sup>15</sup> Dans *Architexture*. Grasset achète les droits de ce dernier livre en 1996, mais il ne le publiera qu'en 2004.

<sup>16</sup> Cf. B.BLANCKEMAN, *Op. cit.* pp. 111-143.

notre avis, une vraie écriture autobiographique<sup>17</sup> ayant l'écart que chaque souvenir a avec son passé, écart qui constitue la nature même de chaque œuvre littéraire et la fait entrer d'emblé dans le domaine de la littérature.

Revenons à la structure du texte qui nous donne des pistes de lecture précieuses. Les huit chapitres se réfèrent à autant de jours – premier jour, deuxième jour, et ainsi de suite – comme s'il s'agissait d'une période de temps d'un dimanche à l'autre, les dimanches étant les jours de fête. Le dernier chapitre est le jour de la fête définitive, celui de la délivrance, quand l'adolescent ayant fini son examen de brevet, est finalement libre de quitter le lieu de sa captivité, le collège et ses règles coercitives et suffocantes. Pendant la répétition des jours, qui reviennent d'année en année passée au collège, le narrateur passe de l'enfance à l'adolescence, et – ce qui est le thème du livre – il découvre sa vocation d'écrivain. Ainsi les objets inventoriés au début de chaque chapitre, non seulement servent à évoquer le souvenir, mais représentent les objets-guide, le bagage journalier du petit garçon, qui doit s'en servir et en prendre soin : la valise où sont rangés les effets à emporter au collège, la blouse grise, la boîte en fer pour garder les provisions et les douceurs, la paire de chaussons et le porte-monnaie, le costume bleu marine des jours importants. Ils peuvent aussi devenir des objets-fétiche : le porte-plume, le cartable en cuir, les " récipients " où sont gardés les instruments physiques de l'écriture. Ces objets deviennent aussi les déclencheurs de la narration. Car, chez Nadeau, ce n'est pas seulement de dire les choses, mais c'est aussi, et beaucoup, la façon de les dire qui fait sens, et, souvent encore, de les laisser deviner au lecteur!

La narration, en elle-même, nous pousse à relire une histoire assez commune à l'époque, la souffrance d'un enfant séparé de son foyer, les vexations et les misères d'une vie de collège, les réactions de défense

---

<sup>17</sup> Donc, plus proche des catégories analysées dans les travaux de Philippe Lejeune.

qui se développent, les pensums, les lignes à recopier, exercice absurde, mais finalement salutaire à la naissance de la vocation. Le final, le huitième jour, s'ouvre vers la liberté, vers des jours qui, sans qu'il le sache encore, vont bouleverser sa vie et celle de jeunes étudiants de son âge :

*...on était à la veille de mai 68, et j'allais bientôt avoir vingt ans. (L.A.M., p. 246)*

Un détail, quoique de première importance, vient rendre cette autobiographie singulière : la découverte d'un frère aîné, mort en bas âge, qui avait porté son prénom, Alain. Pourtant le thème du « double » est marginal, à notre avis, par rapport à d'autres indices qui nous aideront à lire le jeu du « je » dans le reste de l'œuvre.

Défrichons d'abord le terrain de quelques éléments qui étoffent le personnage de cet adolescent. La figure paternelle, d'abord, qui n'en sort pas particulièrement flattée, père souvent absent, montrant un comportement de petit bourgeois soucieux des convenances, attaché à son argent, éminemment égoïste, heureux, dans le fond, de se débarrasser d'un enfant qui probablement le gêne. C'est du moins ce que l'autobiographe ressent. La mère, à peine évoquée, semble plutôt absente dans les démarches décisionnelles de la famille. Les analogies avec les parents du « page disgracié » de l'aventure sentimentale paraissent évidentes. Le reste des personnages, les maîtres plus ou moins sadiques ou vicieux, les compagnons aussi charognes que les enfants peuvent l'être, rentrent dans le moule des souvenirs de collège<sup>18</sup>. Ce qui rend important cet entourage, c'est plutôt les réactions qu'il provoque chez l'adolescent : l'impression de misère et de solitude, ainsi que le sentiment de culpabilité joint à celui d'être une victime persécutée, dans un premier moment ; sensations vite suffoquées pourtant par le développement d'un comportement orgueilleux. Nulle larme, nul

---

<sup>18</sup> Nous pensons à ces mêmes tableaux dans une autre biographie d'une adolescence au collège, *Benoît Misère* de Léo Ferré.



fléchissement devant les injustices, mais un durcissement progressif, jusqu'à la découverte - libératoire - du moyen de dépasser les adversités, d'être supérieur à ceux qui l'entourent dans ce petit monde plein des vexations quotidiennes. (Ce sentiment de culpabilité et de persécution est pourtant celui qui va reparaître souvent chez les personnages des romans que nous avons cités dans les pages de notre essai.) Finalement, le brevet obtenu, le jeune homme peut continuer ses études en liberté. Et c'est là que l'« aventure sentimentale » prend place, du point de vue chronologique, au moment où l'épistolier est finalement maître de lui-même. Cette fiction qu'est *Une aventure sentimentale* - le livre est classé sous cette dénomination dans la page du titre - raconte encore une fois les étapes des années d'études, de la première rencontre de l'auteur avec sa vocation, l'attrait qu'exerça sur lui l'écriture dès son adolescence. L'écriture qui est personnifiée dans l'image de la femme séduisante, charmeuse et sensuelle, la rivale dans tous les sens, enfin, de la comtesse de Chausseray à qui l'épître du narrateur est adressée. Le « jeu » du narrateur se plaît, dans ce livre, à retracer aussi ses premiers voyages en terres lointaines et exotiques, où, comme nous le savons, vont germer certains des romans de l'auteur.

Si ces deux livres se veulent autobiographiques de l'aveu même de l'auteur, nous ne pouvons pas négliger pourtant la présence du « je » dans le reste de l'œuvre, par maintes traces laissées le long des histoires narrées, dont nous n'avons relevé que les traces les plus évidentes. On pourrait affirmer que toute l'œuvre de Nadaud se prévaut d'éléments concernant sa biographie : le rôle du personnage du chercheur, la quête de l'errant. D'autres éléments, plus cachés, peuvent être interprétés comme des indices qu'un lecteur indiscret ferait remonter à des comportements obsessionnels : le sentiment de la persécution, le délire de l'intuition qui porterait à la découverte, la récurrence du « mal-

aimant ». Ce sont surtout ces derniers qui se prêtent au « jeu » auquel le lecteur est appelé à prendre part.

Pourtant, comme chaque critique le sait, il ne faut jamais se fier complètement aux romanciers... Leurs « jeux » compliqués sont propres à renverser toutes sortes d'interprétations et à dérouter le lecteur le plus rusé !

## Note de l'éditeur

Le texte que nous avons le privilège de publier, est vu par son auteur même comme un texte second qui relierait l'ensemble de ses textes : Nadaud, en regardant son œuvre avec recul, prend conscience qu'elle suit un projet unitaire, un « itinéraire » qui a un sens global.

*Architexture* est une sorte d'entretien avec lui-même, où il tâche de faire le point sur cette découverte qu'il fait à mi-chemin de son parcours d'écrivain, ayant déjà à son actif nombre de romans, récits, nouvelles et textes réflexifs divers, dont le dernier, *Aux portes des Enfers* se définit comme une méditation sur les mythes, l'amour et les lieux liés à la mort et à la descente dans l'au-delà . Une sorte de point d'arrêt « au milieu du chemin de notre vie ».

## ARCHITEXTURE

par Alain NADAUD

Sous ce titre, je me propose de mettre au jour l'*architecture* secrète qui relierait tous les *textes* que j'ai publiés. Si l'on y prête attention, celle-ci formerait comme une trame, un texte second, une *texture* invisible, et donc presque un autre récit qui retracerait en sous-main, de livre en livre, et sans même que je m'en sois rendu compte sur le moment, une sorte d'itinéraire. Avec le recul, ce n'est qu'à présent que j'aurais la possibilité de rendre ce trajet à la fois apparent et lisible.

Dès le départ, j'ai eu vaguement conscience que les romans que j'écrivais s'inséraient dans une démarche logique, constituaient des

jalons à l'intérieur d'un ensemble plus vaste. Même si chacun d'eux s'affirme comme autonome, la plupart ne trouvent leur véritable relief et leur signification qu'à l'intérieur d'une configuration, d'un cheminement dont ils sont à la fois indissociables et partie prenante. Pourtant, et chaque livre se suffisant à soi seul, j'ai toujours gardé à l'esprit la possibilité que celui sur lequel j'étais en train de travailler réponde enfin à mes attentes et soit le dernier. Or, jusqu'à présent, je suis bien obligé de reconnaître que cet espoir, tour à tour désiré et redouté, n'a jamais été comblé. A peine achevé et publié, l'ouvrage s'ouvrait sur un manque, une absence, une incertitude renouvelés. Mettre en évidence la nécessité et la filiation, quelle soit occulte, implicite ou simplement évidente, qui fait qu'un livre s'enchaîne à un autre, tel est l'objet de cette réflexion.

Chaque roman, dès lors qu'il n'est pas un pur objet de divertissement, puise son énergie dans l'effort qu'il accomplit, sous le couvert de la fiction, pour répondre à un malaise ou à une interrogation, pour accéder à une parcelle de cette vérité, vers laquelle il tend de toutes ses forces. L'absence de réponse, le caractère fragmentaire de celle-ci ou le fait qu'elle débouche sur une autre question constitue le cœur du réacteur d'où procède la nécessité d'un prolongement. Dégager ce fil d'Ariane en explicitant le lien qui existe entre les thèmes, comprendre comment l'un, par association ou relation de contiguïté, appelle et engendre le suivant, mais aussi déceler, si possible, l'intention secrète qui sous-tend cet enchaînement... En bref, comme sur le site de Tello Barai, et tel que je l'ai évoqué dans *Désert physique*, retrouver l'empreinte du fil qui avait jadis lié les perles du collier et restituer la logique qui a fait que, dans un monde antérieur, elles ont été agencées selon cet ordre.

*La Tache aveugle* (Éditeurs français réunis, 1980 ; réé. Messidor, 1990.)

L'acte d'écrire, aussi loin que je remonte, est pour moi indissociable du questionnement de ce qui le fonde, et donc, par extension, d'une réflexion sur ses origines. Or, le hasard a fait que ma préoccupation concernant ce qui me faisait écrire a atteint sa plus grande acuité lors des deux années que j'ai passées en Irak, sur le lieu même où avait été inventée l'écriture. L'interrogation sur les raisons de son surgissement au sein de ma propre histoire personnelle rejoignait donc une interrogation plus générale sur l'apparition de celle-ci dans l'histoire de l'humanité. Tout commence donc par une courte variation, intitulée "Lettre de Mésopotamie", qui esquisse le lien qu'il y aurait entre le geste de la graphie et l'outil qui est utilisé pour l'accomplir. Elle sera suivie un peu plus tard, et sans qu'il y ait en apparence de lien entre les deux, par "Lettre du Kurdistan", méditation sur la secte des Yézidis (ou "adorateurs du diable") dont la croyance m'a paru mettre en scène la métaphore du traumatisme psychologique – traduit par un processus de "diabolisation" – qui résulte du passage de la plénitude à l'abandon. On sait que Lucifer, en refusant de se soumettre à l'injonction divine qui lui recommandait de se mettre au service de l'homme, préféra sa damnation éternelle plutôt que de renoncer, même partiellement, à l'amour exclusif qu'il vouait à Dieu, devenant ainsi le premier martyr. Or, ces deux textes, publiés respectivement dans les revues "Europe" et "Minuit", forment la matrice du recueil qui s'agencera ensuite progressivement sous le titre *La Tache aveugle*. La plupart des nouvelles qui le composent traitent d'ailleurs sous différentes formes de la même question : d'où vient que les hommes ont commencé à tracer des lettres ? Quel manque cette pratique vient-elle combler ? Interrogation qui se double d'une mise en fiction des potentialités du signe écrit, de l'énigme qu'il représente et des pouvoirs qu'il contient, que ceux-ci soient réels ("Le Calligraphe") ou supposés ("L'Agitateur" ou "Incursion en territoire Chac-Xolt").

*Car ce qui fait la trame de ce livre, c'est que tous les personnages de ces nouvelles font, chacun dans son coin, à partir*

*d'un rapport privilégié au signe, à la lettre ou à telle ou telle forme d'expression graphique, une certaine expérience de l'écriture qui les force tout à coup à décrocher du niveau normal de la réalité, et à entreprendre une espèce de voyage initiatique qui les conduira au bout d'eux-mêmes, jusqu'à ce point de non-retour, d'éblouissement, vision de cette tache aveugle qui est cet au-delà des mots, déjà cette autre dimension. (Quatrième de couverture)*

Rien que par son titre, *La Tache aveugle* formulait une sorte de programme pour l'avenir : par le recours à la fiction, s'interroger sur ce qui fait écrire, en dévie ou s'y oppose et, par là, tenter, toujours par le moyen de l'écriture, de franchir les résistances qui font obstacle à cette connaissance, de parvenir au plus près de ce qui ne veut pas se dire, de cette "scène primitive" d'où sourdent les mots, jusqu'à se heurter à ce point d'aveuglement où plus rien ne peut être distingué, où les signes perdent leurs couleurs et leur sens.

*Archéologie du zéro* (Ed. Denoël, col. "L'Infini", 1984 ; rééd. Gallimard-Folio, 1989)

Ce parcours historique, mathématique et philosophique ("Un roman d'aventures métaphysique") sur le formidable effort intellectuel qu'il a fallu à l'humanité pour inventer un nombre qui est l'absence même de nombre, "un chiffre qui n'est que la pure figure du néant", s'agence comme un double, sous l'angle mathématique, de *La Tache aveugle*. Il en tire toutes les conséquences. Le zéro, parce qu'il est un signe qui représente "rien", est à la fois la métaphore chiffrée de ce point d'aveuglement dont il vient d'être question, une méditation sur le pouvoir de contestation que recèle la puissance du vide, sur la capacité de celle-ci à corroder de l'intérieur les systèmes idéologiques totalitaires et, en même temps, une tentative pour penser la mort, dont il est par extension l'emblème.

*L'Envers du temps* (Ed. Denoël, col. "L'Infini", 1985)

*L'Envers du temps* de son côté s'est employé à déjouer et à contenir la dépression – et la régression – causée par la douzaine de refus que m'ont adressés les éditeurs alors qu'*Archéologie du zéro* n'était encore qu'à l'état de manuscrit. Il fait basculer la fiction de l'autre côté du miroir que forme le cercle qui entoure le vide, et par quoi est transcrite le zéro. En toute logique, il débouche donc sur un monde en négatif: le "moins un". Dans le vertige de ce voyage à rebours, de cette plongée dans un univers où se perd progressivement l'usage de la lecture et de l'écriture, il tente l'expérience d'une quête des origines pour partir à la recherche de l'événement fondateur – la naissance du Christ –, plaque tournante du calendrier à partir de laquelle se partagent les jours en négatif d'un côté, et en positif de l'autre. Ce roman reprend la métaphore d'une remontée du cours de l'écriture, comme on remonterait ligne à ligne jusqu'à la première lettre et, bien au-delà encore, jusqu'à l'absence qui la précède (Cf. *L'Enluminure*, revue "Minuit"). Si l'écriture représente bien la figure linéaire du temps tel qu'il s'étire au fil des pages, *L'Envers du temps* essaie, dans un effort désespéré et mortifère, d'en atteindre l'origine, à savoir l'événement qui lui a donné naissance, de parvenir au déchiffrement de ce à partir de quoi s'est mise en place une vocation d'écrivain.

*L'Armoire de bibliothèque* (Ed. Grande nature, 1985)

Cette vocation d'écrivain, c'est justement ce que tente de cerner ce cours récit. Encore une fois, il s'agit de saisir, en un éclair, le premier moment où, dans les souvenirs confus de l'enfance, l'écriture a tout d'un coup surgi et s'est imposée, même de façon fugace, quitte à avoir ensuite été délaissée ou refoulée. À travers la déception provoquée par l'impossibilité de trouver un livre à mon goût dans cette armoire de

bibliothèque qui, au cours de ces longues années de pension, ne s'ouvrait qu'une fois par semaine, s'esquisse la figure plus insidieuse du manque, d'une présence qui n'est pas au rendez-vous, qui n'est pas là quand il faudrait. L'écriture est alors vécue comme moyen de compenser – sinon de combler – ce "vide" affectif, de sortir de la dépendance, de partir à la conquête de son propre imaginaire, de se rendre autonome et maître de ses rêves.

*Voyage au pays des bords du gouffre* (Ed. Denoël, col. "L'Infini", 1986)

Le bandeau et la préface annonçaient : "la nouvelle, c'est la guérilla". C'est-à-dire que, au contraire du roman qui aménage la traque dans la durée, la nouvelle agit par surprise, tente des incursions éclairs pour prendre de court les résistances, déjouer leur vigilance et accéder à cette vérité qui se dérobe.

Plusieurs nouvelles illustrent ce propos : "Le Chant de l'encre", qui constitue sans doute, pour ce qui est de la remontée à la source du texte, l'expérience la plus radicale; "Voyage au pays des bords du gouffre", qui prend acte des pouvoirs de l'écriture pour imposer à l'esprit du lecteur une expérience limite. Cette fiction, tout entière construite sur l'exploration paradoxale des confins, a pour objectif de faire se dérober le sol sous les pas des voyageurs - et la réalité sous les pas du lecteur -, leur fournissant l'opportunité de contempler, une fois parvenus aux extrémités de la terre, "la pure figure du néant". D'autres nouvelles s'appuient sur la prééminence symbolique, absolue, mais aussi déréalisante, et même mortelle du signe écrit: "Le Droit à la virgule", "La Faute", "Exil en Grande-Scripturie", etc. On s'apercevra aussi que ce recueil a là aussi été la matrice de plusieurs romans, par des textes qui en esquisaient par avance les contours : "L'Iconoclaste" pour *L'Iconoclaste* et "Le Buisson ardent" pour *Le Livre des malédictions*.



*Désert physique* (Ed. Denoël, 1987)

Ce roman aménage dans la fiction ce qui avait été abordé dans "Lettre de Mésopotamie" par rapport à l'invention de l'écriture. Il reprend, sur une base autobiographique (Mon séjour de deux ans à Bassorah, en Irak, et le ramassage des tablettes d'argile, couvertes d'écritures cunéiformes, sur le site de Tello), ce qui n'avait pas cessé de tarauder jusqu'ici (Cf. "Le Chant de l'encre"), c'est-à-dire la tentative d'un retour à la source, à ce point d'origine d'où "ça" s'écrit. C'est ainsi que l'archéologue/narrateur fait la découverte d'un cercle de pierres noires qui comporte les traces d'un culte matriarcal. Ce site se présente comme le lieu fossilisé d'une sorte de scène primitive dont on ne sait rien. Mais à peine s'aperçoit-il que la mère a joué un rôle sacrificiel dans ce surgissement de l'écriture que les tablettes de la bibliothèque tant convoitée viennent affleurer à la surface du sol, et cela au moment même où la guerre s'appête à les réengloutir à jamais.

*L'Iconoclaste* (Quai Voltaire, 1989)

Comme il a été dit, *L'Iconoclaste* fait écho à la nouvelle du même nom parue dans *Voyage au pays des bords du gouffre*, sans qu'il y ait par ailleurs de véritable lien entre les deux. Le titre seul, et l'atmosphère où elle baigne, ont dû faire leur chemin. L'histoire de la Querelle des images, qui a sévi de 725 à 846 dans l'Empire romain d'Orient, met en scène, à partir d'une documentation historique avérée, la folie destructrice qui s'est emparée des empereurs de Byzance à l'égard des icônes, alors que la défense de celles-ci sera majoritairement assurée par les femmes. A partir des arguments du débat théologique tel qu'il était mené à l'époque, très vite on s'aperçoit que l'iconoclasme, en plus de donner libre cours à une violence irrationnelle, destructrice et haute en couleur, si ce n'est proprement romanesque, jette les bases d'une

réflexion plus générale sur l'image et les pouvoirs de la représentation, déborde sur d'autres questions comme celle du fantôme, et donc sur l'interdit de voir et de donner à voir. Qu'est-ce donc que les iconoclastes ne veulent pas voir ? Et qu'est-ce qui, au fond, ne peut être vu ? De telles questions font de manière inévitable écho à ce point d'éblouissement déjà évoqué dans *La Tache aveugle* (qu'est-ce qui ne peut être écrit ?) ainsi que dans *Archéologie du zéro* (Qu'est-ce qui ne peut être pensé ?). *L'Iconoclaste* serait ainsi le pendant, par rapport à l'activité artistique et picturale, de ces deux précédentes mises en évidence d'un centre vide, du "trou noir" d'où procèdent et autour duquel continuent ensuite de tourner l'imaginaire et la fiction.

*Ivre de livres* (Editions Balland, 1989)

Ce petit essai est au départ une commande d'André Balland, qui lançait une collection sur les choses ou les activités pour lesquelles on éprouve une passion particulière. De moi-même, j'ai choisi de faire un texte sur le livre en tant qu'objet, sur sa pérennité en dépit de sa fragilité, sur la façon qu'on a de le traiter ou de se comporter avec lui, de le ranger dans sa bibliothèque, etc. Cette apologie du livre était, par rapport à *L'Iconoclaste*, une façon de faire pièce à l'image, d'en tenir à distance les pouvoirs et la fascination. Ces deux derniers ouvrages sont donc les deux extrêmes d'un même balancier, et cela d'autant qu'ils ont été publiés en même temps.

*La Mémoire d'Erostrate* (Editions du Seuil, 1992)

En 1991 commence l'aventure de "Quai Voltaire, revue littéraire", qui avait pour objectif d'offrir aux écrivains français contemporains un lieu où ils auraient la possibilité de s'interroger sur les conditions de leur pratique et sur la réception de leurs ouvrages. Commencée par un numéro sur "Les Grands échecs littéraires", cette réflexion se poursuivra

par d'autres thèmes, dont un sommaire consacré à la postérité. Tel sera, parallèlement, le thème central de *La Mémoire d'Erostrate* qui fait référence à un iconoclaste avant la lettre, le célèbre incendiaire du temple d'Artémis à Ephèse, déesse de la fécondité, elle-même paradoxalement stérile et castratrice. Se retrouvent donc ici à l'œuvre l'obsession souterraine du matriarcat, telle qu'elle s'était déjà manifestée dans *Désert physique*, et la violence du ressentiment qu'elle peut engendrer. Car Erostrate est justement ce fils rebelle, qui attende à la toute-puissance de la mère symbolique et est persuadé que la seule force des lettres de son nom, ainsi gravées dans la mémoire des hommes, lui permettra d'accéder à l'immortalité. Quitte à encourir la peine de mort qui avait été décrétée en représailles, par l'assemblée des cités d'Asie, à l'égard de tous ceux qui prononceraient son nom, ainsi ai-je insinué, à la fin du roman, que je m'inscrivais moi-même dans la filiation de tous ceux que j'avais exhumés pour avoir porté vivante à travers les siècles la mémoire d'Erostrate,

*Malaise dans la littérature* (Champ Vallon, 1993)

Hanté par la conscience que toute postérité est caduque et que, pour dérisoire qu'elle soit, celle-ci ne rendra de toute façon jamais justice aux écrivains que leur époque a négligés, cet essai regroupe des éléments de réflexion tirés de mon expérience éditoriale et de l'aventure menée avec "Quai Voltaire, revue littéraire". Dans le contexte d'une perte d'influence des écrivains – qui correspond à la crise de l'édition qui a suivi la Guerre du Golfe - et dans une situation où il était devenu de plus en plus difficile de s'en tenir à une défense de ce qu'on pouvait croire être "la littérature", ce pamphlet s'impose comme une sorte de baroud d'honneur. Dans cet essai, il est ainsi affirmé que la littérature n'est pas une marchandise culturelle comme les autres mais que, cela étant, on pouvait aussi parfaitement admettre qu'une société décide de se passer des prémonitions des écrivains, de leurs critiques et de la

façon qu'ils ont de prendre en charge le non-dit pour s'adonner sans frein à la consommation d'objets préfabriqués et au divertissement.

*L'Iconolâtre* (Editions Tarabuste)

En référence à *L'Iconoclaste*, à partir de la photo d'une jeune femme nue, offerte en train de lire un livre, et publiée dans la revue "L'Infini", cet opuscule prend la mesure des effets pervers du fantasme, puisque, par définition "insaisissable", celui-ci ne peut tenir ce qu'il promet. Dans l'apprentissage de la convoitise et de sa déception inéluctable, l'adorateur des images est forcé de prendre en compte ce qui sépare son désir de l'accomplissement de celui-ci dans la réalité, dans le même temps où lui-même se retrouve projeté en dehors de toute réalité.

*Le Livre des malédictions* (Grasset, 1995)

Cet interdit de la représentation ne cesse donc d'avoir un lien manifeste et historique avec l'apparition du signe écrit, comme s'il s'agissait des deux moments contradictoires d'une même dialectique. De même qu'Erostrate avait réduit en cendres à la fois la maison et la statue de la mère divinisée pour y substituer les seules lettres de son nom, de même *Le Livre des malédictions* glorifie le pouvoir de la lettre au détriment du culte des images qui prévalait jusque-là. Dans le droit fil de cette haine de la représentation qui s'était donnée libre cours dans *L'Iconoclaste*, par la fiction il s'agit ici de redonner sa prééminence à la toute-puissance du Verbe. Le thème de la sortie d'Egypte, de l'abandon des vieilles divinités maternelles et des hiéroglyphes, justement formés à base d'images et, traversée purificatrice du désert à l'appui, de l'accès à l'arbitraire immatérialité de l'écriture alphabétique ("Tu ne te feras point d'images sculptées") – le tout en liaison avec l'invention d'un dieu unique, lui-même abstrait, c'est-à-dire débarrassé de toute incarnation –

constitue le prolongement, sous une autre forme, du thème récurrent de l'iconoclasme, en liaison avec le culte de la Lettre, tel qu'il avait été abordé dans une nouvelle intitulée *Le Doigt de Dieu* (revue "NYX"). Le signe écrit devenait d'ailleurs si omnipotent qu'il prenait appui sur l'hypothèse que le dieu de la Bible n'était, comme personnage, qu'une création du Livre et que, si par hypothèse on perdait l'usage des signes écrits, le monde, qui avait été créé par leur intermédiaire, disparaîtrait finalement avec eux.

### *Les Années mortes*

(Commencé à être écrit en 1990, et achevé en 1996. Les droits ont été achetés cette année-là par Grasset, mais le livre ne sera publié qu'en 2004.)

Cette quête des origines de l'écriture alphabétique à travers l'histoire est cependant indissociable d'une remontée jusqu'aux limites de ce que l'on peut en percevoir par soi-même, à travers sa propre enfance. C'est ce qu'avait déjà amorcé *L'Armoire de bibliothèque*, qui sera réintégré comme l'un des chapitres des *Années mortes*. Un autre passage pointe ce qui a pu générer ou conditionner le processus d'écriture: la hantise du frère mort, dont je porte le même prénom – ce qui me conduit à devoir déchiffrer mon propre nom sur la tombe d'un "autre" -, et donc à réfléchir sur le double absent et le statut de l'enfant de remplacement (future figure de l'ange). Cet épisode confirme que j'étais bien "écrit avant que d'être". En partie s'explique le ressentiment du mauvais fils qui, ontologiquement, sait qu'il ne sera jamais, par rapport à l'absent, à la hauteur des espoirs qu'on a mis en lui et qui n'aura d'autre issue que de s'en prendre aux processus de sublimation de la figure maternelle (thème déjà abordé dans *La Mémoire d'Erostrate*). Ainsi s'articule l'épisode du déni de la Fête des mères, dont je m'étonne moi-même, après coup, de voir à quel point il induit, dans le chapitre suivant intitulé "Mille lignes", à ce rapport halluciné à la

graphie. D'autres notations autobiographiques, en amorce, en complément ou en décalage à un autre ouvrage à venir (*Une aventure sentimentale*), traiteront du séjour en pension, de l'éveil de la sexualité, du surgissement individuel et collectif de la révolte contre le monde tel qu'il est, signes annonciateurs de Mai 68.

*Auguste fulminant* (Grasset, 1997)

Dans le roman familial sous-jacent, dont chaque ouvrage paraît crypter un épisode ou une caractéristique, *Auguste fulminant* ne peut pas éviter cette fois de donner l'impression d'en découdre avec la figure du père, d'abord déifié par naïveté, puis rejeté sous l'effet d'une déconsidération généralisée. Car tel est le cas de Virgile qui, par les seules vertus de la fiction et du mythe, consacre *L'Enéide* à faire en sorte que l'empereur Auguste descende du demi-dieu Enée, avant de se raviser et de vouloir brûler son œuvre. Certes, ce roman part d'une méditation sur le rapport entre la réalité et la description que l'œuvre en donne dans la fiction (la baie de Carthage); mais on peut dire que, à partir de ce prétexte, se poursuit un travail de sape, entrepris depuis *Le Livre des malédictions*, où la figure divine apparaissait non seulement contenue à l'intérieur du livre, mais aussi forgée par l'écriture, comme si le signe écrit, par son pouvoir, était capable de fonder des généalogies, divines par surcroît. On voit comment, depuis *La Tache aveugle*, le même thème ne cesse de se poursuivre et de se ramifier. Dans *Le Livre des malédictions*, c'était l'écriture, et non pas Dieu, qui imposait sa loi; ici, de même, c'est l'écrivain, par la seule vertu du poème épique, qui s'emploie à déifier l'empereur – même si ce sera ensuite pour se raviser... Comme Erostrate, qui rêvait de s'assurer de la maîtrise de son nom et ainsi de devenir son propre géniteur, Virgile s'institue comme garant du caractère divin de la lignée des empereurs de Rome.

De plus, dans ce rapport ambigu entre fiction et réalité, on notera que ce roman fait revivre, cette fois à l'époque contemporaine,

l'impossible histoire d'amour entre Enée et Didon, inventée de toutes pièces par Virgile puisque, selon la chronologie, plusieurs siècles séparent le héros de la guerre de Troie et la reine de Carthage. Or, j'ai bien été obligé de constater que, de façon sinon prémonitoire du moins par un étrange parallélisme, la transposition moderne de *l'Enéide* que j'avais effectuée, et qui n'était elle-même que romanesque puisque inscrite dans le cadre d'*Auguste fulminant*, s'est trouvée avoir pour de bon des résonances à la fois réelles et personnelles. On me pardonnera de ne pas trop entrer dans les détails. Il n'en reste pas moins que l'écho de cette aventure, comme par effet de boomerang, est venu résonner jusque dans ma propre biographie. Dans ma hantise de reproduire le tour catastrophique que Enée lui avait donné en trahissant celle qui lui avait pourtant tout sacrifié, je reconnais avoir fait l'impossible pour en déjouer la légendaire fatalité.

*Une aventure sentimentale* (Verticales, 1999)

La gestation de cette autobiographie fictive s'est étendue sur presque dix ans. J'en avais d'abord situé le propos à l'époque contemporaine, pour coller au plus près à la réalité. Mais ce qu'il y avait en germe dans le style, d'emblée très classique, avec un tour déjà XVIIe, et ce qui pouvait apparaître outreucidant dans le propos m'ont incité à faire un détour et à en projeter le récit au temps de la Fronde. C'est ainsi que, sous l'influence du cardinal de Retz, les barricades de 1968 ont été remplacées par celles de 1648. L'enjeu de ce livre se situe dans la lignée de *L'Armoire de bibliothèque* et de *Les Années mortes*. Mais, cette fois, j'ai essayé de repousser encore plus loin les limites de la "tache aveugle" pour remonter jusqu'à cette scène où je me revois tenir pour la première fois un porte-plume entre mes doigts et me laisser subjugué, en traçant ronds et bâtons, par le surgissement magique de l'écriture sur le papier, comme on assiste à l'apparition d'une personne très chère, dont on ne peut s'empêcher de tomber amoureux, alors

même qu'on on ne sait pas encore que, le temps venu, elle deviendra votre "maîtresse" et qu'on va s'attacher à elle pour la vie.

*La Fonte des glaces* (Grasset, 2000)

Virgile s'était heurté de plein fouet au pouvoir politique de son époque, jusqu'à en mourir. D'autres écrivains, à une période plus récente, dans le Moscou des années trente, ont touché le fond de la souffrance et du désespoir, précisément à cause de leur statut d'écrivain. Cet abandon par tous, cette façon d'être rejeté hors de la sphère sociale (Cf. « Lettre du Kurdistan »), ainsi que cet enfermement dans un système totalitaire que j'ai imaginé, comme chez Kafka, propice au développement d'une écriture de type autistique, prend sa source dans plusieurs nouvelles clairement identifiables: "Le Journal d'Ivan Viatchevik" (*La Tache aveugle*), "Le Droit à la virgule" et "La Faute" (*Voyage au pays des bords du gouffre*), sans oublier "Le Ciel à travers la lucarne" (paru en revue). Cette dernière m'avait d'ailleurs été inspirée par un refus qui m'avait été opposé un temps, chez Denoël, touchant la publication de *Désert physique*. Le refus d'un manuscrit provoque un véritable effet de suffocation, vous condamne à une sorte de relégation où vous découvrez que tous les ponts qui vous rattachaient à la vie sont coupés. Soudain, vous vous retrouvez enfermé en vous-même, sans plus savoir comment sortir, comme si l'œuvre avait déjà commencé de pourrir à l'intérieur de vous.

C'est cette impression de réclusion que j'ai voulu restituer dans *La Fonte des glaces*. Un des derniers voyages d'écrivains, à la mode soviétique, organisé quatre ans après l'arrivée de Gorbatchev au pouvoir (1989), m'avait fourni le prétexte à écrire ce grand roman russe auquel je rêvais depuis longtemps. La lecture de *La Mitrailleur d'argile* de Victor Pelevine est venue entre-temps modifier le projet de départ. *La Fonte des glaces*, qui s'inspire d'une intrigue amoureuse à caractère autobiographique, dont certains éléments avaient déjà été esquissés



dans *Auguste fulminant*, met en scène un écrivain pris au piège d'une souricière politique, sociale et quasi métaphysique, à laquelle il n'existe pas d'issue. Etre contraint de rédiger son autobiographie fictive, en s'accusant de tous les maux et avec suffisamment de conviction, à seule fin de persuader ses juges de mettre un terme à vos tortures en signant votre arrêt de mort, terrible fonction que celle qui est alors assignée à la littérature ! Le dernier chapitre de *Une aventure sentimentale*, où il apparaît qu'une relation trop exclusive à l'écriture développe quelque chose de mortifère, avait déjà amorcé cette hypothèse. Dans *La Fonte des glaces*, tout le tragique de l'argument relève donc de ce principe : écrire pour se faire mettre à mort.