

Génies

(Chateaubriand, Balzac, Céline, Nabokov, *Roman de Renart*)



Bâton d'encre de Chine en forme d'épée

Stéphane Zagdanski

*La longue-vue de Chateaubriand*¹

Le géant de la littérature auquel peut le mieux se comparer Chateaubriand n'est ni Hérodote, ni Thucydide, ni Tacite, ni Retz, ni Saint-Simon...

C'est Gulliver.

Pas Swift, Gulliver. D'ailleurs le seul Swift dont on trouve mention dans les *Mémoires d'outre-tombe* vit à Albany, dans la baie d'Hudson, et trafique la fourrure avec les Indiens.

Impénitent voyageur, comme Gulliver, Chateaubriand est né, à Saint-Malo, dans la «rue des Juifs». Gulliver, lui, avant d'entamer son premier voyage, s'installe dans Old Jewry, la «rue aux Juifs» de Londres. Et certes il y a une superbe de Chateaubriand qu'on ne peut nommer autrement que sa nuque raide. «J'ai en moi une impossibilité d'obéir», écrit-il sobrement. Ou bien, plus lyrique:

«Dans les jeux, je ne prétendais mener personne, mais je ne voulais pas être mené: je n'étais bon ni pour tyran ni pour esclave, et tel je suis demeuré.»

À quinze ans, il décide d'étudier la langue de Moïse, auquel il consacra plus tard une tragédie éponyme. «Je ne sais pourquoi, un jour en France, que je n'avais rien à faire, il m'était tombé dans la tête qu'il serait bon que j'apprise l'hébreu.» Grâce à cette connaissance, Chateaubriand pourra tracer dans le *Génie du Christianisme* les plus belles phrases jamais écrites en français sur l'Ancien Testament, «le livre qui sert de base à une religion dédaignée des esprits forts, et qui serait bien en droit de leur rendre mépris pour mépris».

Chateaubriand sera surtout à même de faire un *Parallèle de la Bible et d'Homère*, réduisant à néant les convulsions comiques de Voltaire en refusant de choisir, lui, entre deux sublimes:

«La simplicité de la Bible est plus courte et plus grave; la

¹ Paru dans un magazine en décembre 1997.

simplicité d'Homère plus longue et plus riante.»

En somme toute la dynamique des *Mémoires d'outre-tombe* est déjà en place: Nuque raide, lyrisme sobre, et parti pris des Classiques - c'est-à-dire de soi-même selon la célèbre citation qu'il fait de Dante au début des *Mémoires*.

Chateaubriand va également conserver la méthode du parallèle. Non plus afin de démontrer l'égalité des grandioses mais au contraire, tel Saint-Simon dans son *Parallèle des trois premiers rois Bourbons*, la disproportion et les illusions d'optique.

Voilà où je voulais en venir en comparant Chateaubriand à Gulliver. Leur maxime est la même. Géant aujourd'hui, nain demain. Telle est la conclusion des *Mémoires*:

«Il n'existe plus rien: autorité de l'expérience et de l'âge, naissance ou génie, talent ou vertu, tout est nié; quelques individus gravissent au sommet des ruines, se proclament géants et roulent en bas pygmées.»

Solitaire sous tous les régimes, Chateaubriand va démontrer que son époque a la chance d'être son modèle, et non que son privilège à lui consiste à en être le témoin. Aussi se choisit-il comme rival un gigantesque nabot - c'est Napo - pour établir le principal et perpétuel parallèle des *Mémoires*. Il va jusqu'à se faire naître en même temps que Bonaparte pour bien régler son sextant de style. On s'est plaint de sa vanité, de sa mégalomanie, de son extravagant égocentrisme. Cet abruti de Louis XVIII le traita de «jean-foutre», et se crut spirituel en lançant: «M. de Chateaubriand pourrait voir si loin s'il ne se mettait pas toujours devant lui.»

Proust, qui n'a jamais caché ce que sa madeleine de Combray devait à la grive de Montboissier, met dans la sainte-beuvienne bouche de Mme de Villeparisis un jugement qui semble sorti d'un tract des Éditions de Minuit: elle reproche à Chateaubriand, comme à Balzac et Hugo, d'avoir manqué «de cette modestie, de cet effacement de soi, de cet art sobre qui se contente d'un seul trait juste et n'appuie pas, qui fuit plus que tout le ridicule de la grandiloquence».

Qu'en pense Napoléon? Devant le portrait de Chateaubriand par Girodet il s'exclame: «Il a l'air d'un conspirateur qui descend par la cheminée.» Après l'affaire de l'Académie ratée: «Que M. de Chateaubriand ait de l'insanité ou de la malveillance, il y a pour lui des petites maisons ou un châtiment...» Et puis l'inévitable leçon de prose: «Cet homme n'a pas assez de logique pour rédiger un bon ouvrage politique. Il mettra

bien des fleurs, mais les fleurs ne suffisent pas; il faut de la logique serrée: de la logique!»

Tout son temps se moque de lui. On le surnomme M. Boursoufflé de Maisonerne, des pamphlets raillent son *Paris-Jérusalem: Itinéraire de Pantin au mont Calvaire, Itinéraire de Lutèce au Mont Valérien*, etc. Aujourd'hui encore un universitaire peut, sans rougir de sa bêtise, écrire dans une encyclopédie que «le destin de Bonaparte devient pour lui une obsession lancinante et jalouse». Ou bien, autre lieu commun stupide: «Pour Chateaubriand, la littérature n'a jamais été qu'un moyen médiocre, mais utile, d'avancement.» Et, reproche suprême, l'auteur du *Génie du Christianisme* fut un libertin couvert de maîtresses. Il osa rédiger ses pages sur la chasteté et le sacrement du mariage dans les bras de Pauline de Beaumont. Surtout, faute odieuse, il resta discret sur cette question. S'il est prolix on l'accuse d'être grandiloquent, s'il est muet d'être hypocrite. Bref, grands despotes et petits profs s'accordent dès qu'il s'agit de sermonner.

Quelle grave erreur de perspective! Comme d'habitude, dès qu'elle a affaire à un génie, la Censure est aveugle autant que sauvage.

Car la grande affirmation des *Mémoires d'outre-tombe*, c'est que l'Histoire n'est rien comparée à la Littérature. Ou, plus précisément, que sans la luminosité véridique du style, les événements restent diaphanes, insipides, et s'écoulent pour disparaître dans la grande nuit du Temps.

Démonstration:

«Depuis la dernière date de ces Mémoires, Vallée-Aux-Loups, janvier 1814, jusqu'à la date d'aujourd'hui, Montboissier, juillet 1817, trois ans et dix mois se sont passés. Avez-vous entendu tomber l'Empire? Non: rien n'a troublé le repos de ces lieux. L'Empire s'est abîmé pourtant; l'immense ruine s'est écroulée dans ma vie, comme ces débris romains renversés dans le cours d'un ruisseau ignoré. Mais à qui ne les compte pas, peu important les événements: quelques années échappées des mains de l'Éternel feront justice de tous ces bruits par un silence sans fin.»

C'est très exactement une question d'optique, de bon bout de la lorgnette: longue-vue pour l'avenir, microscope pour le présent. Ainsi, peu après la rencontre avec l'étonnant M. Swift, Chateaubriand, accoutré en Iroquois, fait cette singulière réflexion d'entomologue:

«Les divers insectes carnivores, vus au microscope, sont des animaux formidables, ils étaient peut-être ces dragons ailés dont on retrouve les anatomies: diminués de taille à mesure que la matière diminuait d'énergie, ces hydres, griffons et autres, se trouveraient aujourd'hui à l'état d'insectes. Les géants antédiluviens sont les petits hommes d'aujourd'hui.»

L'instrument de visée dont se sert Chateaubriand pour fonder sa dioptrique phrasée est composé de deux lentilles impeccables qui rétablissent toute les diffractions de son époque d'idéologies déchaînées: la première de ces lentille est la Mort, la seconde l'Éternité.

Premiers mots des *Mémoires*:

«Comme il m'est impossible de prévoir le moment de ma fin, comme à mon âge les jours accordés à l'homme ne sont que des jours de grâce ou plutôt de rigueur, je vais m'expliquer.»

Et derniers:

«En traçant ces derniers mots, ce 16 novembre 1841, ma fenêtre, qui donne à l'ouest sur les jardins des Missions étrangères, est ouverte: il est six heures du matin; j'aperçois la lune pâle et élargie; elle s'abaisse sur la flèche des Invalides à peine révélée par le premier rayon doré de l'Orient: on dirait que l'ancien monde finit, et que le nouveau commence. Je vois les reflets d'une aurore dont je ne verrai pas se lever le soleil. Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité.»

Le titre de son chef-d'œuvre, *Mémoires d'outre-tombe*, apparaît tardivement, en 1832, alors que la rédaction elle-même a été entreprise vingt-trois ans auparavant. Grandiose trouvaille. «J'étais presque mort quand je vins au jour», commence-t-il. Autrement dit: Je suis mort, mais je suis bien vivant, puisque mort je l'étais du temps

de mon existence, quand tous les spectres de mon temps se croyaient en vie. Et je reviens parler maintenant que tout s'est tu.

«Ces Mémoires ont été l'objet de ma prédilection: saint Bonaventure obtint du ciel la permission de continuer les siens après sa mort; je n'espère pas une telle faveur, mais je désirerais ressusciter à l'heure des fantômes, pour corriger au moins les épreuves. Au surplus, quand l'Éternité m'aura de ses deux mains bouché les oreilles, dans la poudreuse famille des sourds, je n'entendrai plus personne.»

Mort en naissant, le jour où sa mère, dit-il en une éclatante formule, lui «infligea la vie», il peut combattre ses ennemis du haut des cieux et leur donner, comme autant de coups de semonce, d'époustouflantes leçons de ténèbres.

«La mort est belle, elle est notre amie; néanmoins, nous ne la reconnaissons pas, parce qu'elle se présente à nous masquée et que son masque nous épouvante.»

Ainsi, du suicide raté de Chamfort:

«La mort se rit de ceux qui l'appellent et qui la confondent avec le néant.»

De son vieil ennemi Talleyrand:

«Comme, en dernier résultat, M. de Talleyrand n'a pu transformer son désœuvrement en chefs-d'œuvre, il est probable qu'il se trompait en parlant de la nécessité de se défaire du temps: on ne triomphe du temps qu'en créant des choses immortelles; par des travaux sans avenir, par des distractions frivoles, on ne le tue pas: on le dépense.»

Des contemporains qu'il écrase tous sans exception:

«Des générations mutilées, épuisées, dédaigneuses, sans foi, vouées au néant qu'elles aiment, ne sauraient donner l'immortalité; elles n'ont aucune puissance pour créer une renommée; quand vous cloueriez votre oreille à leur bouche vous n'entendriez rien: nul son ne sort du cœur des morts.»

Seul en son temps, l'inventeur du romantisme a répandu une traînée de poudre de génies après lui: Stendhal, Flaubert, Baudelaire, Vigny, et Hugo qui lança «Être

Chateaubriand ou rien!», mot étrange qui le vouait à échouer puisque nul n'a prononcé après lui «Être Hugo ou rien!»

C'est ainsi que le beau titre *Mémoires d'outre-tombe* se déploie dans sa splendide et mystique signification, que Proust a idéalement saisie.

«Quand Chateaubriand, tandis qu'il se lamente, donne son essor à cette personne merveilleuse et transcendante qu'il est, nous sourions, car, au moment même où il se dit anéanti, il s'évade, il vit d'une vie où l'on ne meurt point.»

S. Z.

*Le génie de la Comédie*¹

Le castrat Zambinella², la plus intrigante des créatures de Balzac, n'est pas un de ses «doubles». Il est son Génie même, celui qui va tout enfanter. D'ailleurs aucun des personnages de *Sarrasine* (hormis Mme de Rochefide, nom rajouté tardivement, après des hésitations) n'est mentionné ailleurs dans la *Comédie*. Sa construction lui donne également un statut singulier puisque l'action y est hâchée par un abîme de plus de soixante années, fait unique dans la *Comédie*, comme l'égale longueur des deux récits enchassés.

«Ah! c'était bien la mort et la vie, *ma pensée*, une arabesque imaginaire, une chimère à moitié, divinement femelle par le corsage.»
(*je souligne partout*)

Zambinella est à la fois un élixir de longue vie et une peau de chagrin. D'abord centenaire, il devient jeune femme puis se redécépît à la fin. Zambinella est l'art fait homme-femme. Vieillard énigmatique, ses rides sont «aussi pressées que les feuillets dans la tranche d'*un livre*». Jeune diva, «c'était plus qu'une femme, c'était *un chef-d'œuvre!*»

Zambinella sème le trouble et essaime les doubles - particulièrement Z. Marcas (initiale oblige), soit Balzac à 33 ans, âge où il ressuscite en découvrant son propre génie en forme de Z, marque d'un as.

La nature hybride de Zambinella imprègne tout, tout est scindé par son Z cinglant: Vie et mort, chaud et froid, deuil et joie..., jusqu'à Paris, «la ville la plus amusante du monde et la plus philosophique».

Au point que les doubles eux-mêmes se dédoublent: Sarrasine ressemble à Balzac jeune, tandis que le narrateur est plutôt Balzac adulte. Le «spectre» Zambinella, lui, rassemble des traits de Balzac Père, quasi-centenaire mort un an avant la rédaction de

¹ Paru dans le supplément littéraire d'un quotidien en 1999.

² Zambinella (né en 1738), dernier des castrats, est l'étrange héros bifide de *Sarrasine*.

la nouvelle: la fortune familiale dépendait également de sa survie; il avait constamment froid, et s'attachait à préserver son énergie vitale. Pour que la *Comédie* fût, ce père devait être castré comme lui-même avait tranché d'un Z salvateur le nom du sien (Balssa), étrange jumeau géniteur dont il possédait le prénom (Bernard) en partage. Ce n'est pas Freud qui le dit, c'est Hésiode! En émasculant son père Ouranos, Cronos prend les rênes de l'univers, il délivre les Titans et lance le règne du Temps.

Zambinella devient dès lors l'«Esprit», qui souffle où il veut et gonfle comme une voile la panse géniale de son créateur. «Cette voix d'ange, cette voix délicate eût été un contresens, si elle fût sortie *d'un corps autre que le tien.*» Zambinella est l'inspiration prodigieuse de Balzac qui roule au gré des pages ses milliers d'enfants, «voix agile, fraîche et d'un timbre argenté, souple comme un fil auquel le moindre souffle d'air donne une forme, qu'il roule et déroule, développe et disperse».

Principe pneumatique de la *Comédie*, Zambinella, «création artificielle» et «trésor intrinsèque», en condense l'éternelle fraîcheur: «Elle avait tout à la fois cent ans et vingt-deux ans.»; l'harmonie parfaite: «Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature.»; l'infinie richesse: «Jamais mine plus féconde ne s'était ouverte aux chercheurs de mystères.»; l'universalité interlope: «Tous les membres de cette famille parlaient l'italien, le français, l'espagnol, l'anglais et l'allemand, avec assez de perfection pour faire supposer qu'ils avaient dû longtemps séjourner parmi ces différents peuples.»

Enfin, bien sûr, la garantie de postérité:

«Il voyait la Zambinella, lui parlait, la suppliait, épuisait mille années de vie et de bonheur avec elle, en la plaçant dans toutes les situations imaginables, *en essayant, pour ainsi dire, l'avenir avec elle.*»

S. Z.

*Improvisation sur Céline et le Temps*⁴

Si, en France, Céline est aussi spontanément diabolisé, c'est précisément qu'il n'est pas le moins du monde diabolique⁵.

Un grand écrivain n'est jamais diabolique, il est symbolique.

Céline est irradié par une inspiration géniale, prophétique, il est en perpétuelle négociation avec le divin, en face-à-face, dans la position de Moïse donc.

Le diable lui n'est pas en face mais à côté, il colle Dieu comme son ombre – « la parole est l'ombre de l'acte », dit Démocrite -, parfois même ils vont main dans la main (Job, Rodin).

Le diable c'est la réalité, la société, la langue, l'existence.

Or l'existence n'existe pas, il n'y a que la littérature, et la vie qui s'organise autour d'elle tel un coup monté (Artaud), en vaste globale censure mortifère.

L'un des moyens privilégiés de la censure est la calomnie, sous toutes ses formes, y compris celle, paranoïaque, hystérique, invertie, projective (Freud), de la diabolisation.

Dans sa guerre de subversion contre le réel, les armes de l'écrivain sont l'imaginaire et le symbolique (Lacan).

Le symbolique est un stock de carreaux dont l'arbalète est l'imaginaire, et ces javelines torsadées et versicolores viennent fendre la langue en forme de gangue de la communauté babélique, laquelle tente de tout son fiel de refouler cette fissure qui la taraude de l'intérieur.

⁴ Texte composé d'après un entretien avec Marc Weitzmann pour un magazine, avril 1993.

⁵ Cf. quatrième de couverture de *Céline seul*

La tour de Babel elle-même se bâtit au creux d'une vallée, une « faille » en hébreu. Ces hommes naïfs veulent se rendre infaillibles et ils s'installent dans une faille. Ces hommes rêvent d'un verbe totalement étanche, et ils n'ont à eux tous qu'une seule et unique « lèvre » (en hébreu); or pour que jaillisse la parole il faut deux lèvres, deux lèvres qui s'écartent l'une de l'autre.

Écrire consiste à sabrer à même le verbe (en hébreu le fil d'une épée se dit sa « bouche »), à indéfiniment redémolir la tour de Babel du haut de sa tour d'ivoire.

La communauté est ainsi toujours d'avance lézardée par l'écriture, elle est d'emblée faillie, relapse. En ce sens la France fut à Céline ce que fut le Veau d'or au Décalogue, ou bien ce qu'un lapsus est à un décasyllabe: une faillite. Céline a réussi là où la paranoïa française (le pétainisme perpétuel) a échoué.

La vie est pour tout un chacun une dépense de néant, une banqueroute évolutive, comme un cancer, une dette accumulée vis-à-vis de la mort, dont le crédit augmente jusqu'au règlement du terme ultime.

Dès *Mort à crédit*, qui marque l'apparition des fameux trois points d'honneur, Céline souligne que lui, le génial écrivain, est dans une temporalité autre que celle embrouillée et commune qui mène à la mort. Il lance ses mots ajourés en suspension subversive contre tous les termes qui lui veulent du mal, il règle d'avance sa dette envers la mort, il peut pénétrer dans l'éternité.

Céline appartient du coup au tout petit peuple des élus incorrigibles, à la nuque raide. C'est injuste mais c'est ainsi. Beaucoup de happés, peu d'élus (le Christ), peu savent s'élire dans ce qu'ils écrivent.

Céline échappe au diktat du point final de la mort par ses trois points, sa trouée du style académique, ce qu'il nomme: « Ma grande attaque contre le verbe. » Il est dans une logique de guerre, celle aussi de Proust, celle de tous les grands romans en Occident depuis la Bible et Homère. Un grand roman est une machine de guerre lancée contre tout ce qui n'est pas lui.

La tâche de Céline fut d'inventer, dès le *Voyage*, un style nouveau qui rendît fade non seulement tous ses contemporains mais la langue elle-même, comme Proust venait d'y parvenir.

Dans *Contre Sainte-Beuve*:

« La matière de nos livres, la substance de nos phrases doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité, mais nos phrases elles-mêmes et les épisodes aussi doivent être faits de la substance transparente de nos minutes les meilleures, où nous sommes hors de la réalité et du présent. C'est de ces gouttes de lumière qu'est fait le style et la fable d'un livre. »

Le style n'est pas la forme, c'est un geste de la main dans le sillage duquel surgit immédiatement le fond, exactement comme en peinture où la forme colle au fond, où le pinceau s'écrase sur quelques millimètres d'épaisseur de toile tendue à fond, pour abîmer le regard dans les volumes d'une vertigineuse vision des profondeurs.

Le style est l'arabesque de la pensée elle-même. Céline n'a donc rien à voir ni avec les surréalistes ni avec les formalistes, c'est aux classiques qu'il appartient. « Moi, je suis de l'école Henri IV! » écrit-il à Paraz.

C'est une position ultra-littéraire que de démolir sa langue, cela oblige à tout reconstruire autrement, c'est-à-dire à inventer, au lieu de continuer à se raconter des histoires. Proust, en réponse à une enquête sur le renouvellement du style:

« La continuité du style est non pas compromise mais assurée par le perpétuel renouvellement du style. Il y a à cela une raison métaphysique dont l'exposé allongerait trop cette réponse. »

Dans une célèbre lettre à Combelle, Céline explicite parfaitement cette étrange allusion métaphysique, il compare le style de Proust au Talmud, et évoque son action acide de décomposition du lien social. Il suffit de remplacer le mot « Proust » par « Céline » dans cette lettre et l'évidence jaillit: c'est aussi de lui-

même que Céline parle, comme c'est à Proust que Marcel pense quand il évoque Dostoïevski avec Albertine.

Les premiers mots du Talmud sont: « À partir de quand...? » Ce qui fait se rejoindre Proust et Céline, à travers la Bible, outre la guerre, c'est le Temps bien sûr. Le style comme distorsion du Temps, le rythme des mots contre les maux des faits. Les Babéliens, eux, furent les premiers anarchistes métaphysiques, au sens où ils désiraient abolir l'origine (*arkhaios*, « commencement » en grec), leur surdité entendait en finir avec la première phrase du premier des livres.

Annihiler le Temps, s'installer dans un temps à jamais mort, faire mourir le Temps pour faire mourir la mort, tel était leur impossible rêve. Ils couraient à l'échec, bien sûr.

Car le temps de la Bible n'est pas organique, il est rythmique : six jours qui génèrent le monde plus un septième qui vient trancher dans leur routine naissante. Le judaïsme et le jazz sont très proches en un sens. Le judaïsme est au sens ce que le jazz est au son et Céline à la langue. Céline est un jazzman, il l'a dit explicitement (comme il a dit qu'il était un Impressionniste) à plusieurs reprises, rendant hommage en passant à Morand en tant que devancier jazeur. Il aurait aussi bien pu le dire de Proust, comme de n'importe quel écrivain « dont on peut parler sans rire » (Nabokov).

Avec le monde, dit *La Genèse*, apparaît le Temps. Mais si le Temps ne préexiste pas au monde, le monde n'est pas pour autant au-dessus du Temps, se déployant dans un coup d'envoi cosmique du Temps. Le Temps est le tuf du monde, ce dans quoi le monde va se buriner par l'instrumentation des 22 lettres carrées, carrées comme des dés dont Dieu joue et, peut-être, jouit. C'est par une myriade de coups de ces drôles de dés que s'émettent toutes les pensées, comme par hasard.

Il faut repenser le septième jour, celui du repos, forme incandescente de subversion à l'ère de l'efficacité et de la rentabilité totales. Si Dieu ordonne le repos, ce n'est pas que Lui-même fût le moins du monde fatigué. Dieu est un

écrivain, enseigne la mystique, et les écrivains ne sont jamais fatigués. Las à la rigueur, sans plus.

L'énergie vitale de Céline, de ce point de vue, est prodigieuse. Rien ne l'arrête, ni les guerres, ni le succès, ni le danger, ni la haine, ni l'invalidité, ni l'exil, ni le retour d'exil, ni la solitude, ni même l'abjection, la sienne comme celle des autres. Tel est le grand crime de Céline à l'égard de la communauté: lui a su ne pas rester coincé dans son abjection.

Si Dieu ordonne au monde un septième jour de repos, c'est par prescience musicale. Dieu ordonne le silence, la pause, au sens rythmique du terme - un silence actif donc, une trouée du trop-plein -, pour contrecarrer le ronronnement du mauvais goût édenique.

Certes, c'est la sortie de l'Éden qui s'engage avec le péché originel, mais aussi la pudeur, le bon goût et l'esprit qui se révèlent. « La femme vit que l'arbre était bon à manger et agréable à la vue, et qu'il était précieux pour ouvrir l'intelligence. »

Ce qui préexiste à tout, à la fois au Temps et aux hommes, ce n'est pas le monde, c'est la Thora, une Thora spirituelle dont celle que nous pouvons lire aujourd'hui est le strict modèle. Je puis aujourd'hui transporter dans ma poche un petit livre de 950 pages dans lequel je suis moi-même et qui me transporte, puisqu'il me préexistait.

Le monde n'est pas fait pour aboutir à un beau livre, il est d'ores et déjà embouti dans le plus beau de tous les livres possibles, le divin roman de Dieu.

Le style dès lors est une prophétie, au sens biblique où il devance toujours l'actualité en dénonçant non pas ses futurs méfaits (à l'instar de la divination, l'astrologie, la voyance et autres charlatanismes occultes), mais ses furieux effets, ce qui demande beaucoup plus de vision, et infiniment de méditation sur les causes éternelles, « depuis que le monde est monde!... » (Céline).

Un génie est toujours un prophète, ce qu'on appelle dans la Bible un « inspiré », il pense tout par avance, seulement il ne le découvre qu'au fur et à mesure que ses œuvres s'élaborent.

Joyce:

« Un homme de génie ne commet pas d'erreurs. Ses erreurs sont volontaires et sont les portails de la découverte. »

Ainsi le Grand Écrivain sait d'emblée qu'il est un grand écrivain. Il en est persuadé (Céline dès le *Voyage*; Baudelaire à sa mère: « La postérité me concerne. »). Le Petit Écrivain est lui aussi souvent persuadé d'être un grand écrivain. La différence entre le Grand Écrivain et le Petit Écrivain, c'est que le premier a raison.

Le Temps est la problématique majeure pour tous les écrivains. Un roman est toujours un roman du Temps, Céline ne se disait pas « chroniqueur » pour rien. Mais il ne s'agit pas d'une temporalité nostalgique de roman de l'enfance (aucune nostalgie dans *Mort à Crédit*; et Proust à Gallimard: « Les souvenirs d'enfance ne jouent presque que le rôle d'exemple dans une théorie de la mémoire. »); il s'agit plutôt de rejoindre l'enfance en prenant le train du Temps, d'où l'importance des trains chez Proust et chez Céline (*Rigodon*).

Avec les deux *Guignol's*, juste après le dernier pamphlet qu'il largue comme un soupir, un couac musical qui l'ennuie, Céline s'embarque résolument pour l'Angleterre, pour le Londres explosif et sexuel de sa post-adolescence. Le premier *Guignol's Band* s'écrit à partir de 1940 et est publié en mars 1944. Délaissant ses contemporains à Vichy, Céline prend le train du Temps et se retrouve sur les bords embrumés de la Tamise, où il va se refaire une virginité littéraire avec la merveilleuse Virginie. Le très déconcertant poème en prose qui ouvre *Guignol's I* rend compte en direct de cette prodigieuse transmutation virgynécologique (« J'ai des doutes affreux sur Jeanne d'Arc depuis la messe à Orléans!... »)...

Virginie fera son entrée une fois la victoire obtenue et l'enfer dépassé.

En somme, *Guignol's I* se situe dans l'enfer des femmes, *Guignol's II* au purgatoire, et les deux trinités qui succèdent, la féérique et la rigodonne, au paradis des écrivains, comme de bien entendu.

Dans *Finnegans*, Joyce met en scène le Père Temps (Céline dira: « Je suis le Père Sperme. ») et la Mère Espèce d'Espace, comme si le Temps et l'Espace copulaient pour produire l'Espèce. L'écrivain doit donc se placer en position paternelle d'engendrer un temps différent de celui de la communauté, un temps à l'état pur (Proust), qui ne s'oppose pas à un hypothétique temps impur, mais à un temps falsifié, un temps mort. Le temps de l'écriture est au contraire celui de la fluidité du vivant, l'éjaculation d'une molle durée sur laquelle s'impriment comme sur un cachet de cire tous les sceaux saccadés de la littérature. Ce jaillissement temporel de la volonté de puissance (Nietzsche) vient lacérer le réel comme un acide, il s'attaque à la digue que forme la volonté de néant planétaire, une passion amoureuse des hommes pour la mort que dénonce Céline après avoir contemplé cet amour morbide en galopant d'un bout à l'autre de la guerre.

Le temps scripturaire est une dimension bancale de la vie qui fait dérailler son train-train quotidien, qui déchiquète la spectaculaire surface étale de la temporalité communautaire, une temporalité circulaire criminelle et abominablement contente d'elle-même.

Les Babéliens, baignant dans leur fantasme d'étanchéité à répétition, n'étaient pas des revendicateurs, ils étaient heureux enseigne le Talmud. Toute communauté est celle des imbéciles heureux. L'écrivain, lui, est un génial joyeux (« Freud », « Joyce » : joie), c'est bien autre chose. Céline lui-même est irrésistible. *Le Professeur Y* est le texte de la littérature française le plus désopilant depuis *Le Roman de Renart*.

Mais la joie, le cri de joie du sarcasme, ce n'est pas de la rigolade. L'humour dense danse et pense, ce que Céline traduit par l'idée d'un « délire constructif », d'un rire cartésien, pas rabelaisien. On ne se complaît dans la comparaison de Céline avec Rabelais que pour le rabaisser. C'est à Nietzsche, plutôt, que se

rattache Céline par la gaîté de son savoir. Par l'amour de la danse aussi, évidemment, non pas la danse lascive mais la danse nerveuse, musclée, agressive, la danse pensive.

Céline se rattache à Rabelais sans doute aussi, mais non pas comme on l'entend au sens d'une démesure gigantesque et paillardes, interprétation aussi insultante pour Céline que pour Rabelais. Céline simplement traverse tous les classiques, de la Bible et des Grecs (le très paradoxal Zénon d'Élée) jusqu'à Proust, auquel il succède en fanfare au grand dam de ses contemporains, en passant par Rabelais donc, mais également, au hasard, La Rochefoucauld (Céline est un moraliste frondeur), Pascal, Bergson, Saint-Simon, Marot, Chrétien de Troyes - et même Rachi de Troyes...

En un mot comme en mille, Céline a creusé sa trombe dans la longue tradition littéraire française parce qu'il a su s'inscrire à sa manière dans la tradition catholique, apostolique, et romaine. Le catholicisme de Céline est celui d'un peintre. C'est une vision picturale qui combat la représentation spectaculaire, prenant sa source dans l'interdit de représentation de la Bible, lequel n'est pas une interdiction de peindre ou de sculpter mais, bien au contraire, un engagement à se dégager de l'idolâtrie. L'idole est à la sculpture ce que la photographie est à la peinture. Céline abhorrait les photos.

Le verbe se fait chair, la chair se retrouve crucifiée, trouée, ouverte, jaillissante, débabélisée par la lettre, qui elle-même se recoltine la toile (les *Crucifixions* de Picasso).

La peinture n'est pas une science de la composition (c'est le genre d'idioties qu'annoncent les critiques d'art) mais de la décomposition, de la putréfaction qui n'est que l'aller coloré dont la résurrection est le retour glorieux. Nus et drapés, corps et texture, peinture et écriture, l'ensemble hypostasié par le Christ récitant un psaume nu dans son pagne sur la Croix.

Je résume:

Littérature + littérature = judaïsme.

Littérature + science = Grèce (Homère, Présocratiques).

Littérature + peinture = catholicisme.

On peut également étendre l'équation à:

Littérature + guerre = taoïsme.

Littérature + chant = islam.

Tout le reste *n'est pas* littérature.

Le catholicisme de Céline apparaîtrait le mieux dans son amour des animaux, de ces mots mouvants que sont les animaux. Les chiens donnent des leçons d'agonie aux hommes; les chats des leçons de souplesse; les perroquets se gaussent de leur blabla, de leur psittacisme psychotique. C'est par la beauté naturelle des animaux que Céline rejoint Hemingway, ses taureaux, ses lions, ses éléphants, ses espadons.

L'art de l'écrivain consiste à manier la plume comme son épée
un espadon.

S. Z.

*Le raffinement de la solitude*⁶

Dans les années 50, Miss Ruggles, jeune étudiante du cours 311-312 de littérature à Cornell University, ne trouvait pas sa copie parmi une pile de devoirs corrigés. Les autres étudiants ayant fini par récupérer leurs devoirs, elle se décida à parler au professeur, debout, pensif, sur son estrade. Elle s'excusa poliment, lui fit part de son problème. Le grand homme au vaste front dégarni comme une boule de cristal se pencha vers elle avec élégance et lui demanda son nom. Elle le lui dit et tel un enchanteur il fit apparaître la copie qu'il tenait dissimulée derrière son dos. Elle avait 97 sur 100. « Je voulais voir à quoi ressemble un génie » dit-il avec d'autant plus de malice qu'il lui aurait suffi, pour assouvir sa feinte curiosité, de se contempler dans une glace. Mais Vladimir Vladimirovitch Nabokov dédaignait trop les clichés pour se contenter d'une si pâle doublure.

J'aime cette anecdote qui révèle la générosité souriante, le sens de la mise en scène et la dérision des reflets de Nabokov.

Depuis sa naissance, le même jour que Shakespeare, Nabokov échappa aux lieux-communs comme un tigre bondit avec grâce et sans effort au-dessus des grossières chausse-trappes humaines. Sa vie, de Saint-Pétersbourg à Montreux, peut être comparée à une raffinerie chargée de produire la substance Solitude, s'organisant au fil des décennies en un amoncellement de singularités successives autour de son si original génie, de sorte que cette vie a moins ressemblé à une existence qu'à une chrysalide d'événements comico-dramatiques, « faite à sa mesure par un destin très appliqué », pour reprendre une phrase du *Don*. Le papillon qui en a surgi est cette œuvre romanesque aussi parfaite que bifide (écrite en russe puis en anglais), à laquelle aucune autre ne se compare.

⁶ Octobre 1999. Texte écrit en ayant à l'esprit *Pauvre de Gaulle !* dans la rédaction duquel j'étais alors plongé. Paru je ne sais plus où...

D'emblée un premier stéréotype s'effondre, celui de la faille de l'enfance. « Mon bonheur est une sorte de défi », écrit-il dans une nouvelle. Et en effet aucun complexe, aucun martyr, aucune misère, aucun secret honteux ne vinrent troubler la jeunesse d'un être si étonnamment précoce. Réfutant par l'exemple les poncifs psychiatriques qu'il n'allait cesser de railler, il adora et fut adoré de sa mère Elèna et de son admirable père Vladimir (qu'il transporte comme un kangourou dans la poche de son prénom), démocrate philosémite, anglophile cultivé, courageux antifasciste sans compromission ni faiblesse.

Lorsque la Révolution russe balaya le cours onirique d'une existence princière, métamorphosant l'héritier milliardaire en pauvre exilé polyglotte, il était déjà trop tard: *le bien était fait*. Nabokov détenait toute les richesses dont il aurait jamais besoin. Le Destin avait rempli à ras-bord son encrier intérieur de souvenirs, de pensées, de sensations, de goûts, de lectures, le préservant des moisissures idéologiques grâce au couvercle hermétique d'une éducation aristocratique hors-pair et d'une éthique sans faille.

Comment le communisme serait-il parvenu à altérer une personnalité aussi hors du commun que celle de Nabokov! Il passa sa vie à fuir les groupes, y compris le plus banal, le moins remarqué : l'espèce humaine.

« Je ne suis pas n'importe qui, je suis celui qui vit au milieu de vous... Non seulement mes yeux sont autres que les vôtres, et mon ouïe, et mon goût, non seulement je possède un flair pareil à celui du renne, et un toucher comparable à celui de la chauve-souris, mais l'essentiel: le don de concentrer cet ensemble sur un seul point. »

Ainsi s'exprime Cincinnatus, le héros d'*Invitation au supplice*, l'ultime roman russe de Nabokov, écrit en 1934 en Allemagne, l'histoire d'un homme emprisonné pour son opacité dans un monde infernal de transparence.

Les mystères aiguisés et maîtrisés de l'optique, ses illusions, ses angles, ses diffractions et ses réfractions, ses jeux de miroir, ses miroitements et son arc-en-

ciel sont cruciaux chez Nabokov. Lolita, pour prendre l'exemple le plus célèbre et le malentendu le plus répandu, n'est qu'une minable et fade gamine, vulgaire, stupide, sans charme, illusoirement transfigurée par le regard électrisé de Humbert Humbert. Le génie n'est pas dans le spectacle observé mais dans l'originalité individuelle, minutieuse, mobile, inédite, du *point de vue*. « Le génie, c'est un Africain qui rêve de neige », écrit-il encore dans *Le Don*.

L'observation des papillons, l'idée qu'il y a quelque part, insoucieux et éphémères comme des nuages, de vivants tableaux miniatures sur lesquels nul n'a porté les yeux, ne pouvait qu'aider Nabokov à développer sa réflexion sur l'irréductibilité d'un regard solitaire. « Je peux faire ce que seul peut faire un véritable artiste - me précipiter sur le papillon oublié de la révélation, me sevrer brusquement de l'habitude des choses, voir la toile du monde et la chaîne et la trame de cette toile », écrit Kinbote dans *Feu pâle*.

Dans le cours qu'il donna à Cornell sur *Ulysse*, Nabokov cite l'exemple du camouflage inouï d'un papillon sur l'aile duquel un ocelle représente une goutte d'eau posée sur une tige. Or - par quel hasard proprement divin? - la «tige» est brisée comme par réfraction à l'endroit où elle passe sous la «goutte d'eau». Aucun prédateur, pourtant, n'a la conscience assez fine pour que la tromperie du papillon ait besoin d'atteindre un tel niveau de perfection. Il n'est pas interdit de croire, par conséquent, que ce prodige d'optique n'a existé qu'afin d'être un jour transformé par Nabokov en une métaphore de son art et de sa pensée.

À ce raffinement oculaire inouï s'opposent le despotisme et sa propagande imbécile à grand spectacle. Nabokov, qui refusa toujours d'apprendre l'allemand, travailla parfois ironiquement comme figurant au cinéma, lequel est le meilleur camouflage pour un pur créateur, celui d'une ombre anonyme perdue parmi une foule de spectres.

Si on songe à l'effarante majorité d'intellectuels européens hypnotisés par le nazisme, le fascisme, le stalinisme ou le maoïsme, l'intelligence de Nabokov éclate telle une fleur tropicale dans un désert de cendres. Il perçut le totalitarisme

sans aucun retard, dénonçant et ridiculisant avec une lucidité étincelante ce symptôme barbare d'une volonté de fusion des regards.

« À un seul oculus colossal,
sans paupières, sans visage, sans front,
sans le halo d'une chair marginale,
l'homme est définitivement réduit désormais »,

écrit-il en 1939 à Paris dans un poème intitulé *Oculus*.

De sorte qu'il suffit d'opposer l'anti-miroir de son regard d'artiste à la cécité universelle pour que celle-ci devienne inoffensive. Il suffit à Cincinnatus de décider de porter tel le faisceau d'un phare son regard sur le monde transparent qui l'opprime pour que s'écroule cet absurde décor de théâtre et qu'il soit libéré de son supplice.

Le despotisme, dit Nabokov, est encore plus banal et grotesque qu'il n'est cruel et abject. Il est le triomphe actif des ennemis universels de l'art, les philistins, « tous ceux qui sont parce qu'ils ne pensent pas: réfutation du cartésianisme ». Le despotisme n'est pas une aberration de l'histoire humaine, puisqu'une aberration est par définition singulière, donc propice à l'art, mais sa nature même. Nabokov passa sa vie à fuir le philistinisme actif et à se fondre parmi le philistinisme passif: « Un philistin en pleine violence d'action est toujours plus dangereux que le philistin qui s'assied tranquillement devant son poste de télévision. »

Telle est la raison pour laquelle la petite vie morose de Nabokov aux États-Unis n'a pas entravé son imagination infinie. La réalité à laquelle sont confrontés le philistin et l'artiste est la même: c'est le monde. Mais l'artiste se place et regarde depuis un invisible belvédère où nul ne peut le rejoindre, et d'où le philistin devient lui-même l'objet d'une observation inédite. Il n'y a aucun élitisme chez Nabokov. L'élitisme est encore un fantasme de groupe, trop étriqué pour le vrai solitaire. Les héros de ses romans russes sont eux-mêmes en exil au sein du petit monde de l'émigration. Loujine, le virtuose des échecs, conçoit l'univers comme un immense damier sur lequel lui seul est opposé à lui-même. Fédor, l'écrivain

prodige du *Don*, perd, avec sa biographie ironique d'un héros de l'anti-tsarisme, toute chance d'être applaudi par ses pairs:

« Vous allez ruiner votre carrière littéraire, souvenez-vous de mes paroles, tout le monde s'éloignera de vous.

- Je préfère les voir de dos, dit Fédor. »

La solitude artistique n'est pas un élitisme, consistant à se croire unique sous prétexte qu'on se distingue de la foule ; c'est encore donner à la foule, par contraste, trop d'importance. Nabokov était trop pessimiste pour imaginer que son génie dépendait de sa situation extérieure.

« Il est instructif de penser », lança-t-il un jour à ses étudiants abasourdis, « qu'il n'y a pas une seule personne dans cette salle - ni en l'occurrence dans aucune autre salle du monde - qui, en un point bien choisi de l'espace-temps historique, n'aurait pas été mise à mort, çà et là, ici et maintenant, par une majorité de bon sens animée d'une sainte colère. La couleur d'un credo, d'une cravate, des yeux, des pensées, des manières, des propos, est assurée de rencontrer quelque part dans le temps ou dans l'espace l'hostilité fatale d'une populace qui hait cette teinte particulière. Et plus l'individu est brillant, plus il est près du bûcher. Étranger rime toujours avec danger. »

La distinction de Nabokov, substantielle et qualitative, lui fit échapper à tous les grégarismes. À l'antisémitisme traditionnel de ses compatriotes (son père et son grand-père avaient pris, très tôt et quasiment seuls, la défense des Juifs de leur pays); à la nostalgie aigrie et rancunière des exilés qui avaient tout perdu; à la morne vie en grisaille d'un petit professeur américain; et surtout à la plus infrangible des communautés, celle d'une langue dont il sentit, avec un instinct étourdissant, qu'elle résonnerait et raisonnerait dans ses phrases avec plus d'éclat s'il l'abandonnait littérairement, à la moitié de sa vie, délaissant une armure qui

l'avait protégé et dans laquelle son art avait mûri comme dans un cocon pour bâtir un nouveau monde où ses vérités n'auraient pas leur pareil.

A la *pravda*, la «vérité» banale des philistins, Nabokov, dans un texte sur Tolstoï, oppose le mot *istina*, la «vérité essentielle», « un des rares mots de la langue russe qui n'aient pas de rime. Il n'a ni correspondant verbal ni liaison verbale. Il se tient à l'écart avec un simple rappel de la racine “se tenir”, dans la sombre brillance de son roc immémorial ».

S. Z.

*Panégyrique d'un pervers*⁷

Sperme congelé, embryons surnuméraires, dons d'ovocytes, prêts d'utérus... à l'heure où les princes de ce monde, propriétaires et savants, trafiquent à tout va à même la nature humaine, il est non seulement rafraîchissant mais de la plus haute subversion d'aller voir ailleurs, là où l'Homme n'est pas. Et s'il est un endroit au monde où l'on ne trouvera aucune trace de l'«animal politique» aristotélicien, c'est bien dans ce chef-d'œuvre de la littérature universelle qu'est le superbement incorrect *Roman de Renart*.

Vous qui entrez ici, abandonnez tout fantasme de perfection chromosomique. Ici, entre les «branches» touffues, hirsutes et secouées de rire du *Roman*, les calculs glacés de la génétique ne sont pas de mise! L'humain propre et lisse concocté en éprouvette, ici, n'intéresse personne. Ouf! un peu d'air frais: du meurtre, du viol, du mensonge, de la duperie, du parjure, de la tromperie, de l'usurpation, de l'emprisonnement, de la mutilation, du dépouillement, de l'humiliation, de l'entre-dévoration rigolarde, et une cascade d'insultes à revendre.

«Vous i mentés, pute sorchiere.

Taisiés vous tost que ne vos fiere.

Vous me ferrez, pute merdeuse, pute puans, pute hideuse?»

Faut-il vraiment traduire ce redoutable échange entre Dame Hersent, femelle du loup Isengrin, et Dame Hermeline, l'épouse du goupil?

On aura compris en tout cas que ce Renart-là n'est pas conforme au débonnaire rouquin facétieux des versions expurgées pour bambins, même si les principaux personnages sont familiers: le lion Noble, le chat Tibert, l'ours Brun,

⁷ Juin 1998, paru dans un magazine.

le coq Chantecler, le loup Isengrin... Sans oublier l'irrésistible goupil, Renart, avec son t fameux qui métamorphose les dards du traquenard en art.

Le Roman de Renart n'est pas un recueil de contes drôlatiques, c'est un véritable traité moraliste à l'envers, une panoplie déchaînée, cruelle et crue, et avant tout hilarante, de la bonne vieille nature humaine, c'est-à-dire enragée, bête et bestiale, celle-là même que les généticiens dégénérés rêvent de contrecarrer artificiellement aujourd'hui. La seule science qui émane du *Roman*, c'est celle de la *reïise*, à l'origine du mot «ruse», autrement dit les zigzags, les tours et détours du gibier pour semer les chiens de chasse. Et les seuls artifices sont ceux qui font la substance enflammée du roux héros, «renardie et fiction», soit, mot-à-mot, ruse et mensonge, ou, si on préfère une traduction plus explicite: Art de la Guerre et Littérature.

On est loin du délicieux La Fontaine. Pas de conclusion morale qui amende et laisse songeur. Pas davantage de rêve d'élégance et de sagesse, comme chez les chevalins chevaleresques Houyhnhnms de Swift. Pas de satire géopolitique comme dans *La Ferme des Animaux* d'Orwell. Pas d'Éden perdu ni possible, pas d'Arche de Noé qui échappe au raz-de-marée dévastateur du *gab*, la «raillerie», le trait trempé dans la plus haute ironie, le sarcasme le plus méchant, l'acide le plus triomphal, où Renart excelle.

«On m'apele, par foi, Renart,
Qui tant sai et d'engien et d'art.»

Dérision imparable, violence pure et sexe sanglant font bruisser toutes les «branches» entrelacées de ce «mervillous romanc».

Ici, nulle banque de sperme, mais de mutiples arrachages de couilles:

«Et sa dolorz l'i engingnoit
Et li chiens a dens le tiroit
Tant se sont laiens travailliet
Qu'il ont Ysengrin escouiller.»

Pourquoi parle-t-on de «branches»? Parce que le Roman s'est composé en une immense arborescence collective, un feuilleté principalement anonyme d'aventures parallèles et contradictoires rédigées entre 1174 et 1250, date des dernières branches, avant que ne leur succèdent les imitations et les pastiches.

«Renart est mort, Renart est vivant! Renart est répugnant,
Renart est abject, et pourtant Renart règne!»

Pourquoi le Roman s'appelle-t-il «roman»? Parce qu'il est écrit en langue vulgaire, romane, par opposition au latin. Le choix de l'éditeur Armand Strubel est d'ailleurs le plus judicieux: la traduction en français moderne surplombe à chaque page la version romane originale, ce qui permet à la fois de comprendre et d'apprécier parfaitement la langue rocailleuse et colorée, rythmée par des octosyllabes à rimes plates comme par autant de coups de serpe.

Ainsi, dans la branche intitulée *Le Viol d'Hersent*, un échantillon - qui se passe de traduction - de la fureur d'Isengrin cocufié par Renart:

«Hersent! or sui jou mal menés,
Pute orde vils! pute malvaise! Je vous ai norrie a grant aise
Et bien gardee et bien peüe,
Et uns autres vous a foutue!»

Autant dire que le consensus et les bons sentiments sont une invention neuve en Europe. L'optimisme niais est balayé dans le *Roman* par l'énergie crépitante de la *Schadenfreude*, la «joie maligne», ce que Lacan nommait «le manque-à-jouir», qui consiste à augmenter son plaisir des tourments d'autrui. Et la misogynie active du *Roman de Renart* ridiculise l'amour courtois comme le *Portnoy* de Roth pulvérise à grandes rafales de rire *L'amant* de Duras.

Voilà pour la forme.

Quant au fond, la leçon du *Roman de Renart* est assez simple. La seule façon d'envisager l'animalière humanité remueuse, bavardeuse, trépigneuse, pleurnicheuse, complaigneuse, sautilleuse, guerroyeuse, jugeuse, travailleuse, ricaneuse, assassineuse, copuleuse, piailleuse, pilleuse, dévoreuse, révolteuse,

insulteuse, mesquineuse, criailleuse, chantonneuse, asservisseuse, assourdisseuse, insignifieuse, fatigueuse, accableuse... c'est sous un angle dérisoirement comique.

Non seulement l'espèce est vile, ignoble à vomir, affreuse de grotesques contorsions malhabiles, mais elle n'est pas seulement digne qu'on s'en désole: l'Homme prête à rire.

Du coup, la grande force du *Roman* consiste à pratiquer la suspension radicale de toute sentence. La gravité du constat ne tient pas longtemps face à l'éclat sardonique de la dérision. Le jugement tourne court, exactement comme celui de Renart dans la première branche, qui fait pourtant l'unanimité des autres animaux contre lui.

Renart est un héros ambigu, il n'échappe pas aux coups, aux défaites, aux déconvenues ni aux insultes. Sa vraie supériorité est littéraire. C'est un dialecticien hors pair (ce que Nietzsche reproche précisément au «Maître Renard» de Goethe), imitateur, bruiteur, jongleur, conteur, séducteur, et surtout *il ne se fait aucune illusion*.

En cela Renart est le symbole même du très bon écrivain. Flamboyant criminel, génial parjure, pervers parfait: il «ovre contre nature». Contrairement à ce que proclame, par feinte, l'étymologie de son nom (*Reinhardt*, «conseiller»), Renart ne conseille personne, ne délivre aucun sermon, ne prêche jamais: il sait, et il blouse.

Que sait-il? Là est la question. Renart sait l'incommensurable, l'incoercible fond de vanité où s'empêtrent les hommes. Renart, aristocrate et frondeur, c'est La Rochefoucauld, la brutalité en plus et la politesse en moins.

«Renars qui tot siecle abeite», Renart le trompeur universel, celui qui rend le monde stupide, celui qui abêtit la sécularité, qui abrutit le temps, qui sait qu'il ne se passe rien d'autre que l'éternel retour de la connerie, l'aveugle bêtise du sexe. L'une des dernières branches s'intitule *Comment Renart parfit le con*. Elle décrit l'extraordinaire sculpture du roi Connin, l'ami de Renart. C'est un con que le roi

creuse sur le sol avec une bêche, dans lequel Renart va faire tomber tous ses ennemis. Il convainc le roi que son œuvre est imparfaite. Pour l'améliorer dans le sens de l'exactitude, il faut transformer la fente traîtresse en deux trous, grâce aux lanières en cuir de cerf: *exit* Brichemer. Puis il faut masquer ce gouffre satanique au moyen d'une crête de coq: Chantecler se voit sacrifié aux lèvres du vagin extraordinaire. Enfin la hure d'Isengrin sert de toison, et Renart obtient sa victoire finale: il fait sombrer ses ennemis dans la vulve du monde!

«Tombe-matrice ou matrice-tombe, cela revient au même» conclut l'imperturbable Faulkner.

Stéphane Zagdanski