

# L'AMBIVALENCE DU STYLE : INSCRIRE L'OUBLI. (VALLE-INCLÁN ET FLOR DE SANTIDAD)

JEAN MENECHAL

Université de Lyon 2

Un *style*, le dictionnaire nous le rappelle, était dans l'Antiquité "un poinçon de fer ou d'os dont une extrémité, pointue, servait à écrire sur la cire des tablettes et l'autre, aplatie, à effacer". Objet paradoxal, donc, qui promet le signe, ou le sens, tout en menaçant de son oubli dans le geste même qui le fonde. En soi, l'outil est rare : j'inscris et j'efface, je donne et je reprends, je blesse et je répare... Il est peu fréquent qu'une telle ambivalence éclate ainsi au grand jour, du moins pour les objets. Les mots, c'est une autre affaire. Ils sont là, si l'on peut dire, pour porter l'ambivalence du sens. Certes, les avons-nous progressivement domptés pour que leur capacité d'évasion spontanée soit réduite à sa plus simple expression - ce serait au demeurant, dit-on, l'une des modalités du "style"<sup>1</sup> - mais Dieu merci le délire des psychotiques, et aussi le talent des poètes, sont là pour nous ramener à une plus modeste perception des choses : la parole, et sa trace telle qu'elle apparaît dans l'écriture, sont faites pour être libres ; on n'écrit pas plus qu'on ne parle pour décrire le réel, mais plutôt, comme le proposait Blanchot, pour se livrer à la fascination de l'absence du temps<sup>2</sup>. C'est de cela que je souhaitais parler ici à propos du style, en

---

<sup>1</sup>Dans "Du sens opposé des mots primitifs" ["Über den Gegensinn der Urworte" - 1910 - GW VIII 213-221. tr. fr. in *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, p. 59/67], Freud s'attache à montrer, à la suite du linguiste Abel, comment la plupart des racines primitives, dans toutes les langues, expriment un double sens antithétique. Ce double sens disparaît progressivement dans la langue moderne, avec parfois des vestiges particulièrement frappants : *without* (avec-sans) en est un bon exemple en Anglais.

<sup>2</sup>Blanchot (M), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, Idées, p. 22.

me situant dans cette inscription, dans cette rayure, cette trace, que le délire (qui est étymologiquement "sortie du sillon") transgresse et donc désigne à la fois avant même que l'outil ait réussi à l'effacer.

C'est bien dans ce sens que la question de fond posée par la génétique textuelle m'apparaît tout à fait pertinente, au delà du "résultat" de l'enquête à laquelle elle procède. Car finalement pourquoi revenir sur un texte, sur une œuvre, sur une création, comme Bonnard, pris sur le fait nuitamment muni de ses pinceaux pour retoucher ses tableaux déjà exposés... Et l'image du peintre revenant subrepticement de la sorte modifier sa toile conduit bien au sens latent du geste : il y a là quelque chose de l'ordre de la *tentation* qui se déclare, l'accès à un objet ou un geste défendu, une impulsion qui combine le remords et le repentir, pour utiliser ce beau terme technique de peinture qui nous renvoie directement à ce dont on parle en vérité : le prix de la faute, c'est à dire la jouissance secrète qui lui est liée.

Pour approcher cette dimension de la réparation textuelle je me suis appuyé sur une brève nouvelle de Valle-Inclán, *Flor de Santidad*, qui avait déjà fait l'objet d'une première approche l'an passé, du point de vue de la critique génétique, de la part d'Eliane Lavaud, dans le cadre du Congrès de Barcelone.

Je me sens, je dois l'avouer, doublement étranger, à votre champ, et à votre langue. Certes, une forme de familiarité avec ce monde hispanique, jadis fréquenté dans d'autres desseins, ainsi qu'un goût affirmé pour le texte littéraire, donnent à ce statut d'étranger qui est le mien une place qui n'est pas celle du déporté, ni tout à fait celle de l'exilé et qui aurait plutôt affaire avec le déplacement, ce terme que les Grecs continuent d'appeler du joli nom de Métaphore... C'est vrai, mon métier est plutôt dans l'écoute des mots que dans leur lecture, avec toutes les approximations, toutes les licences, toutes les faiblesses que la démarche suppose pour qui veut bien prendre au pied de la lettre la description que Freud donna en 1926 de son travail à un interlocuteur imaginaire : [entre l'analyste et le patient] "il ne se passe rien d'autre que ceci : ils parlent ensemble"<sup>1</sup>. J'espère donc que vous saurez être indulgents à l'égard du non spécialiste que je suis, et que vous ne lui tiendrez pas trop rigueur de ses manques manifestes, et ce d'autant que c'est bien de cela qu'il a l'intention de vous parler : du manifeste et du manque.

---

<sup>1</sup>Freud (S.), *La question de l'analyse profane*, Paris, Gallimard, 1985, p. 33 [GW XIV 213].

Il est vrai que, pour l'obsédé du récit, de la trace et du temps qu'incarne le psychanalyste, la critique génétique offre a priori une rare aubaine : le projet de la théorie de l'Inconscient n'est-il pas de contester la version "ne varietur" des histoires de vie ? Et cela fait longtemps qu'elle se consacre aux récritures permanentes du roman familial, au point qu'elle ne peut que se trouver d'emblée à l'aise dans cette approche dynamique de l'écriture qui laisse plus de place au travail d'élaboration qu'au produit fini. Pourtant, il faut se garder des similitudes trop rapides, et rien n'est pire qu'une fausse reconnaissance pour aider à la définition du sujet. Permettez moi donc d'intervenir ici de mon point de vue, que je soumets avec plaisir à vos observations critiques.

La première des remarques que je souhaiterais faire à cet égard concernera précisément la méthode. N'y aurait-il pas, contenue dans la critique génétique, l'idée d'une certaine intentionnalité de l'auteur, dans une logique que nous pourrions qualifier de *logique évolutionniste du texte* ? L'auteur, par son élaboration, puis par ses transformations sur le texte, cherche à le rendre plus authentique, plus "vrai" quant à son origine, plus personnalisé, plus "parlant". Il cherche aussi, évidemment, à l'"améliorer", d'une certaine manière. Je sais bien que je schématise là assez largement, mais, sur le fond, il ne me semble pas que les questions que se pose la critique génétique, notamment au travers de son analyse d'un projet textuel comme résultat de toute une démarche de pensée d'abord floue, puis transcrite en mots, puis en phrases, elles-mêmes reprises dans le cadre d'un texte faisant partie d'une œuvre, remette fondamentalement en cause ce mouvement positif de la pensée à l'écrit, puis à l'écrit retravaillé. J'en prendrai pour simple exemple le faisceau des questions posées par Eliane Lavaud à la fin de son analyse tout à fait convaincante d'un fragment du texte de Valle-Inclán . A l'occasion de ses nombreuses réélaborations, conclut-elle, le texte a *gagné* en précision, en affinité avec le contexte, en objectivité et en subjectivité. Elle pose, il est vrai, la question centrale de savoir si dans ces évolutions textuelles l'auteur se rapproche d'un certain modèle extérieur ou bien si, au contraire, il renforce sa personnalité d'auteur, son style propre, donc. L'interrogation est stimulante et engage à une réflexion sur l'intériorité ou l'extériorité de la démarche d'écriture : poser, dans ce sens, l'hypothèse d'un éventuel "code culturel" venant alimenter l'imaginaire et la langue de l'auteur conduit à l'intéressant questionnement double sur l'élaboration d'une culture au sens large, et le degré d'originalité, voire de propriété dans la création individuelle. Mais

dans un cas comme dans l'autre, que l'on retienne l'idée d'une affirmation, d'un affermissement de la personnalité de l'auteur, ou bien que l'on suppose l'influence grandissante d'un environnement culturel, l'idée d'un "texte en progrès", dans une logique que j'ai donc qualifiée d'évolutionniste, me paraît structurer l'approche. La variation porterait sur l'équilibre entre l'intentionnalité propre de l'auteur et son "influence" extérieure, le tout travaillant dans la perspective d'un projet textuel tissant sa trajectoire avec les fils entremêlés de sa double origine.

Or, précisément, cette sorte d'évidence linéaire me pose question, ainsi que l'idée muette sous jacente d'une volonté d'"amélioration" du texte qui "gagnerait" - du point de vue de l'auteur - au fil de ses transformations. Bien peu d'activités humaines mettant en jeu des sentiments, au sens large, me paraissent régies par une logique de croissance ou de progrès. C'est plutôt l'inverse que les expériences de la vie démontrent, quoi que l'on fasse pour se persuader, parfois avec talent, du contraire. Les grandes paraboles littéraires, de l'Odyssée à Shakespeare y ont puisé l'essentiel de leur inspiration, et c'est aussi de cette manière que j'écoute la phrase de Blanchot relative à l'écriture : la fascination de l'absence du temps représente cette étonnante capacité de l'écriture à se faire l'homologue d'une vie tendue par l'éphémère du désir, et non par la maîtrise de son progrès, au double sens du terme.

Pour le psychanalyste, les choses sont même assez claires, de ce point de vue. Il a tendance à considérer, et la pratique de la cure lui confirme sans cesse le bien-fondé de cette position, que l'essentiel est dit d'emblée, quasiment à l'insu du patient, lorsque celui-ci n'a pas encore eu le temps de construire un discours permettant de protéger, voire de travestir ou de dissimuler sa pensée.

C'est à partir de cette remarque initiale que je souhaiterais poser et discuter deux hypothèses, l'une relative à la finalité de l'écriture telle qu'elle s'exprime notamment dans ces "repentirs", l'autre plus directement liée à la question du style.

La première de ces hypothèses pourrait se formuler de la façon directe suivante : l'expression littéraire, pour un auteur, est-elle toujours un moyen de dire les choses, ou bien n'est-elle pas parfois au contraire une façon de les taire ? Dans une forme plus précise et moins provocatrice, la création nous confronte-t-elle à une simple traduction d'affects, ou au contraire à un déplacement de ceux-ci, éventuellement accompagné d'un refoulement simultané ? Cette question engage bien sûr à une réflexion

## L'ambivalence du style : inscrire l'oubli

sur la sublimation qui, malgré de nombreuses approches depuis Freud, présente assurément l'une des principales lacunes de la pensée psychanalytique<sup>1</sup>. Au fond, si l'écriture, comme toute création, transforme et emporte en les déplaçant une partie des motions pulsionnelles originaires qui ne peuvent trouver à s'exprimer autrement, quel sera le rôle de l'*après coup*, pour emprunter la terminologie précise en usage dans la théorie de l'inconscient ? Un mouvement réflexe de conservation de l'idée originaires, ou au contraire une sorte de rite sacrificiel de répétition infinie du crime ? Un travail de réparation inconscient œuvrant au bénéfice de la motion pulsionnelle, ou au contraire, sous couvert d'achever enfin la victime, un grossier soulèvement de l'acte sacrilège ? Il n'est que d'observer le monde autour de soi pour constater combien cette alternative s'avère universelle dès lors que l'individu pense trouver une voie de traverse pour échapper à son destin pulsionnel. Seuls s'en tirent véritablement ceux qui ne trichent pas avec la pulsion : les fous, qui lui sont entièrement soumis, les rêveurs, et dans une certaine mesure les poètes. Là est bien tout le problème.

Les réponses à ces questions peuvent s'avérer importantes pour la critique génétique. Au fond, devrait-on porter le regard plutôt sur le mouvement d'élaboration du texte, en recherchant une perspective implicite, une finalité textuelle, ou bien travailler dans l'optique de son *involution*, en considérant de préférence le mouvement de masquage de l'affect qui s'y manifeste ? Travailler sur la précision, ou sur le brouillage ? plutôt sur le gain, ou plutôt sur la perte ? Ne serait-il pas préférable de rechercher en priorité ce qui fait bruyamment silence à travers l'écrit, dans la mesure où l'on écrit toujours pour taire ou faire taire quelque chose en soi, et pour inscrire la possibilité de l'oubli ? Je

---

<sup>1</sup>C'est ce que soulignent J. Laplanche et J.-B. Pontalis dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse* Paris, PUF, 1967, p. 467. Outre *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [ GW VIII 128-211 tr. fr. Gallimard, 1987] qui constitue la principale référence freudienne sur la sublimation, on se reportera, parmi les publications récentes les plus intéressantes, à Rosolato (G.), *Pour une psychanalyse exploratrice de la culture*, Paris, PUF, 1993 et à Green (A.), *La déliaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1992. Dans ce dernier ouvrage, et notamment dans l'article "Le progrès et l'oubli" consacré à Borges, André Green rend compte d'une visite à l'écrivain à Buenos Aires et de leurs échanges à propos de son poème *El otro tigre*. A l'issue de ce texte qui se défend de "psychanalyser" Borges puisque - écrit-il - "il avait entendu de moi ce à quoi j'étais sourd", André Green envisage l'hypothèse selon laquelle "toute littérature [n'aurait] pour but que de tenter de retrouver la mémoire d'une violence originaires sans laquelle aucun travail poétique ne peut s'édifier, pour que sa surimpression cache et réprime le retour de ce qui est à la fois objet de quête et sujet de crainte" (op. cit. p. 387). Notre propre recherche se situe dans le droit fil de cette réflexion.

considère dans cet esprit que tout travail d'historien, fût-il le plus précis des témoignages, ne prend sens que dans le mécanisme d'élaboration du deuil et de l'oubli qui constituent le mode de relation le plus approprié d'une personne ou d'un groupe à son passé<sup>1</sup>.

La seconde hypothèse, relative au style, découle directement de cette première série de remarques. Car le style a évidemment partie liée avec la stratégie involutive propre d'un auteur, il en signe même, pourrions-nous proposer, la modalité privilégiée d'expression. Ce "style", j'aimerais le poser dans un premier temps comme lié à la *modalité de l'oubli* de l'œuvre.

Ecrire pour taire, pour tenter d'assourdir la pulsion, avec un style considéré dans sa modalité d'oubli du texte. C'est autour de ces deux hypothèses que j'ai repris, de manière bien trop superficielle, le beau roman de Valle-Inclán *Flor de Santidad*. Je vous avoue ne pas avoir procédé à une approche scientifique et exhaustive des variantes du texte, comme l'exigent les règles de la génétique textuelle. Mais face à cet objet mouvant dont l'écriture donna lieu à une longue élaboration d'une génération (sept ans pour écrire *Flor de Santidad* - presque la durée d'une analyse - sept, comme les sept péchés capitaux et les sept vagues indispensables pour extirper le démon du corps des possédées... sans compter les seize années de reprises, de reformulations, de retravail sur le texte...), il m'a paru intéressant, et plus à ma portée, de mettre l'accent sélectivement sur deux angles de recherche convergents : le destin des formes et celui des affects. Sous cette formulation ambiguë je vise précisément, comme d'ailleurs le travail préalable d'Eliane Lavaud y invitait très directement, l'évolution des paysages, leur lente érosion au fil

---

<sup>1</sup>Les grandes questions posées par l'histoire contemporaine pour notre société (extermination des juifs par le nazisme, Résistance, Guerre d'Algérie,...) prennent tout leur sens lorsqu'on les confronte à cette dynamique du deuil, qui ne saurait en aucun cas être confondue avec le mécanisme juridique de la prescription. Ce qui est en jeu, dans chacune de ces expériences, est fondamentalement la capacité de juger l'événement, comme l'a souligné Hannah Arendt pour le premier d'entre eux. (cf. son *Eichmann à Jerusalem*). Freud, de son côté, en mettant l'accent sur le rôle de la pulsion de mort dans l'élaboration de la fonction de jugement ("Die Verneinung" - 1925 - GW XIV 9-15 - tr fr "La négation" in *Résultats, idées, problèmes II*, PUF, 135-139) démontre toute la complexité d'un mécanisme tel que le deuil, dès lors que son objet porte précisément, comme c'est le cas pour le nazisme, sur la mise en actes directe de la pulsion de mort. Sans doute est-ce cette réverbération pulsionnelle qui maintient encore l'objet dans le registre de l'impensable. Pour la guerre d'Algérie, le mécanisme offre beaucoup de similitudes au plan de la pensée mais de façon moins brutale, la pulsion de mort - bien présente toutefois - s'étant dans ce cas plutôt exprimée sous son voile privilégié de l'emprise.

des reprises de Valle-Inclán et le modelage simultané des adjectifs du registre des sentiments. Et si je choisis d'évoquer en parallèle ce destin des formes et l'évolution des affects, c'est parce qu'il s'agit bien d'une lente gestation textuelle de la forme qui s'organise derrière les modifications apportées aux descriptions de l'environnement, une gestation d'"une génération", et à laquelle répond la lente poussée des affects. Mon propos est de voir comment cette modification formelle, du décrit naturel et du qualifié affectif, converge vers une reconnaissance du style de Valle-Inclán dans la relation à l'oubli ainsi que j'en ai proposé la lecture. Une relation à l'oubli singulière pour l'auteur, dont j'ai découvert avec plaisir qu'il répugnait à conserver ses manuscrits, tout comme Freud ; un auteur, également, qui revenait sans cesse sur ses textes : pourquoi ? Quels sont les enjeux d'une telle conduite si manifestement reliée à la question de la trace ? Que peut-on inférer de ces multiples et souvent infimes retouches, qu'est-ce qu'il gomme, dans son rapport à l'acte, qui s'absorbe dans son personnage, cette Fleur de Sainteté bien trop sainte pour ne pas provoquer la tentation, bien trop fragile et éphémère pour ne pas porter le désir ?

Destin des formes, donc. Eliane Lavaud a bien montré, dans sa présentation, combien Valle-Inclán joue, progressivement, sur la plasticité du paysage, mais surtout sur une mise en perspective différente de la scène représentée. Le village s'aplatit peu à peu, mais c'est à cette occasion l'ensemble de l'architecture scénique des lieux qui se voit remise en cause. Surplombs et aplombs se nivellent, de sorte que la relation de domination portée par le regard disparaît au profit d'une perception plus étale de l'environnement. Seule exception, notable dans le registre qui nous occupe, l'élévation du sanctuaire. S'agissant des affects, je ne reprends pas non plus ici dans le détail le mouvement repéré entre objectivité et subjectivité au long de l'écriture du texte. Si, dans l'ensemble, la subjectivation semble l'emporter, l'auteur introduisant progressivement une dimension du jugement dans son récit, le lecteur attentif des différentes variantes assiste à une sorte de chassé croisé entre distance et appropriation, entre témoignage et interprétation, entre, au fond, une écriture de la relation descriptive et une écriture du point de vue. Un point de vue qui se transforme en point de fuite sur le sanctuaire, comme si l'élévation mystique de l'héroïne et sa fuite s'offraient comme seule réponse possible à l'acte originaire. Au travers du juger, poétique ou esthétique, de l'engagement contradictoire dans la subjectivité des mots, s'organise la relation entre voir et comprendre, comme si l'écriture de Valle-Inclán au travers de ses corrections manifestait cette hésitation d'un

œil pris en défaut d'avoir trop compris et qui fait maladroitement machine arrière, en reportant d'abord sur le paysage alentour, en *projetant* au sens précis du terme son malaise visuel, en proposant par ailleurs cette démarche incohérente et désordonnée propre à ceux qui, se sentant en faute, se débattent en vain dans la spirale infinie de leurs contradictions.

Devant ce double mouvement parallèle, ce double destin des formes et des affects, mon sentiment est que Valle-Inclán songe à sa création, qu'il pense à ce récit qui l'emporte dans cette magnifique histoire de possession indécise entre imaginaire et réel, aux lisières du rêve et de la passion. Que ces vagues qu'il s'efforce de dompter dans le relief de son texte et qui se rebellent dans le ressac de sa subjectivité littéraire sont celles-là mêmes qui, à sept reprises, viendront fouetter le corps nu de sa jeune possédée pour tenter d'en extirper le Mal<sup>1</sup>.

Car avant d'être enchantement pour le lecteur, ce texte est bien un rêve, une rêverie si vous le préférez, qui épouse toutes les règles stylistiques propres à cette activité de pensée.

J'en reprends donc rapidement la trame. Une bergère, un pèlerin illuminé, une inquiétante auberge proche de Saint-Jacques-de-Compostelle, dans laquelle se passent de bien étranges choses. Le meurtre du pèlerin conduit la jeune bergère, passée de l'élan mystique à la noire possession, à s'enfuir dans la campagne avant de terminer son périple exposée aux flots purificateurs, lors du pèlerinage de Santa Baya de Cristamilde.

Au fond posséder une inconnue sans filiation - donc sans trace - et assassiner un marginal aux allures de Raspoutine, n'est-ce pas là, avec l'indispensable décalage de la création onirique ou imaginaire, une nouvelle version de ce bon vieil Œdipe mille fois revisité et pourtant si disponible en permanence pour de nouvelles aventures ? Peut-être m'expliquerez-vous que personne dans le roman de Valle-Inclán ne tue son père ni ne couche avec sa mère, mais je vous répondrai alors qu'il appartient en propre au rêve, et plus généralement à tout processus de création issu de l'inconscient d'opérer par condensation, déplacement et clivage et que, dans le meurtre d'un vagabond fascinant arborant d'emblée et si fièrement ses coquilles, et dans le mystère entretenu sur cette conception si peu immaculée d'une bergère orpheline, malgré les ressorts

---

<sup>1</sup> Le choix des exclamations blasphématoires que l'auteur met dans la bouche des possédées fouettées par les vagues ("Sainte velue ! Sainte en rut !...") pour apostropher Santa Baya de Cristamilde ne laisse guère de doute sur la valeur orgastique du cérémonial.

de la religion et ses plus sombres exorcismes, je reconnais sans peine les stratagèmes de l'inconscient pour inventer une nouvelle fois une mise en scène originale d'ingrédients bien classiques. Je n'aurais, je crois, pas de grandes difficultés pour vous convaincre, tant cette histoire est exemplaire du point de vue de l'articulation entre censure morale et imagination. Après tout, comme l'écrivait Freud avec humour, je ne suis pas responsable de la monotonie des solutions psychanalytiques<sup>1</sup>...

Mais ce n'est pas là ce qui m'intéresse, et au demeurant cela donnerait une bien piètre image de la psychanalyse, qui n'est pas faite pour réduire le sens et la création à quelques schémas robustes et éprouvés, mais au contraire pour aider à faire vaciller les fausses certitudes de la raison.

*Flor de Santidad* est une belle histoire, une histoire de possession dans tous les sens du terme. "Au commencement était l'acte", Freud, après Goethe, reprend la formule à la fin de *Totem et Tabou*. Risquons le pas, passons à l'acte : et si ce travail permanent de la forme auquel se livre Valle-Inclán n'était fait que pour dissimuler cet acte qu'il désigne, cette possession du corps de la jeune Adegá, une possession sensuelle que le meurtre du pèlerin enflammé ne suffira pas à taire : restera le renflement suggestif des formes de la bergère, fugitivement soupçonné à la toute dernière page du texte, tel un ultime et définitif objet de perspective du récit<sup>2</sup>, par la gouvernante effrayée elle-même par l'audace de sa pensée.

Destin des formes de la femme, si peu que le désir s'en mêle. Le paysage, ou plus exactement les sentiments que suscitent en nous les paysages, il y a bien longtemps que, sans attendre le romantisme, nous avons appris à y reconnaître les perspectives, les ruptures et les détours merveilleux de l'apprentissage du corps.

On a beau récrire cette histoire, plus on la retouche, plus la tentative de correction devient manifeste, criante d'effroi contenu. Lady Macbeth, dans une situation comparable, en est devenue folle... "La déformation d'un texte se rapproche à un certain point de vue d'un meurtre. La difficulté ne réside pas dans la perpétration du crime mais dans la dissimulation de

---

<sup>1</sup> Freud (S.) *Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (le Président Schreber)*, OCP X 277 - [GW VIII 290].

<sup>2</sup> Je renvoie à ce sujet aux développements de G. Rosolato sur l'"objet de perspective" (*Éléments de l'interprétation*, Gallimard, 1985), "objet narcissique servant de rempart contre une relation avec l'Autre, contre le désir en fonction du phallus et de la jouissance" (p. 128), objet "destiné à cacher et à montrer à la fois la fente" (p. 130).

ses traces"<sup>1</sup>. Freud commente ainsi l'écriture de la Bible, en ajoutant qu'il souhaiterait redonner au mot *Entstellung* son double sens de jadis : déformation et déplacement. Pour Valle-Inclán la démonstration est tout aussi éloquente : dans cette histoire de possession, que le style de l'auteur déplace pour que la déformation coupable attire moins le regard, il s'établit une connivence implicite avec le lecteur afin que la poétique du texte arrache le récit à sa troublante simplicité<sup>2</sup>.

Le style ne rejoindrait-il pas ici sa vraie place ? Celle de l'appropriation par l'autre, lecteur, de la modalité d'oubli qui anime l'auteur ? Et ne pourrait-on avancer dans ce sens, pour déplacer et déformer à son tour Buffon, que *le style, c'est l'Autre, dans son acceptation de l'oubli de l'auteur* ? L'analyse du style, au travers de la génétique textuelle, ne pourrait-elle, dans ces conditions, porter électivement sur l'aptitude à l'oubli d'une œuvre, cet après-coup du jugement littéraire qui permet de mettre à l'épreuve la perception par le lecteur de l'intention profonde de l'auteur quant à son acceptation de la perte d'objet ?

Mais comment en reconnaître alors qualitativement la présence ? Comment apprécier la capacité d'oubli d'une œuvre, ce "style" qui réussirait de la sorte à transcender les catégories du jugement en combinant inscription et menace d'effacement ?

Il me semble que la figure de l'*ellipse*, ce terme créé par Kepler pour les besoins de l'astronomie, peut jouer en ce lieu un rôle très privilégié dans la mesure où elle porte la forme même de son objet : quelque chose manque (*λειπει*) en dedans (*εν*), qui est le foyer virtuel du sens. L'ellipse, en tant que formule stylistique, ne pourrait-elle pas, par sa simple présence, manifester que quelque chose se passe, là, dans le texte, qui provoque le fond par la forme, pourrait-on dire, et enlève pour mieux montrer, pour désigner ce manque, foyer de l'inspiration artistique qui est en quelque sorte l'inverse de la copie ? "*Je t'aimais inconstant; qu'eussé-je fait fidèle ?*" : exemple type de l'ellipse, choisi par Littré dans *Andromaque*. Double sens absolu, double foyer de l'ellipse. Celle-ci se définit géométriquement par la constance de la somme des distances de chaque point qui la compose à ses deux foyers... L'ellipse, ou la mesure fixe de l'ambivalence du sens. Un auteur, un lecteur. Deux foyers pour un

---

<sup>1</sup>Freud (S.) *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, 1948 p. 59.

<sup>2</sup>"Plus qu'une "histoire millénaire", *Fleur de Sainteté* est surtout un poème en prose d'une troublante et harmonieuse simplicité." (Fin de la présentation en couverture de l'édition française - Gallimard, 1967).

## L'ambivalence du style : inscrire l'oubli

sens, deux foyers pour le style. Au milieu, ça manque. Sauf chez le fou, dans son délire, qui n'est que ça, faute d'accéder au manque<sup>1</sup>. Lacan appelle cela la forclusion du Nom du Père chez le psychotique, une autre façon de dire, de manière plus elliptique, que ça ne tourne pas rond chez lui, du moins dans sa relation à l'Autre.

Le délire, la création littéraire et le rêve ont ceci de commun qu'ils permettent, selon des modalités différentes, de sauter l'obstacle de la réalité, en s'affranchissant de son caractère apparemment univoque. L'inconscient, lui, sait bien que tout cela est sensiblement plus compliqué, et que le double sens gouverne en maître absolu. Freud, jaloux du talent des poètes, avait pour sa part remarqué que rêve et création épousent le rythme ternaire du fantasme en échelonnant "passé, présent et futur au long du fil continu du désir"<sup>2</sup>. Alors que les fantasmes de tout un chacun nous laissent froids, soulignait-il, les créateurs savent nous faire partager leur art par leur capacité à mettre en relation leur propre moi avec les autres moi. Ils y réussissent grâce à l'atténuation du caractère égoïste du rêve diurne par des changements et des voiles, et par un bénéfice de plaisir esthétique qu'ils nous offrent pour jouir sans scrupules de nos propres fantasmes<sup>3</sup>. Ce mécanisme là, Valle-Inclán nous en a offert une remarquable démonstration dans *Flor de Santidad*.

Et c'est à ce point, me semble-t-il, que nous sommes en droit de reprendre dans la question du style celle du code culturel de l'auteur, sorte de référence asymptotique de son œuvre que la génétique textuelle tenterait d'approcher. Le projet est comparable, en effet, à celui de la psychanalyse lorsqu'elle se propose de travailler "per via di levare", en enlevant du matériau, du sens, au lieu d'en ajouter. Le rapprochement que Freud a proposé entre le travail analytique et la sculpture, par comparaison avec la peinture, vaut sans doute aussi pour la génétique textuelle dès lors qu'elle se consacre à la décantation du style et à l'écoute de ses mécanismes d'oubli.

Au moment de conclure cette intervention m'est revenu en mémoire - force de l'oubli... - un article ancien de Jacques Lacan publié à la suite de sa thèse sur "la psychose paranoïaque dans ses rapports à la personnalité", qui est l'un des plus importants textes sur les psychoses.

---

<sup>1</sup> Le ça définit, dans la "seconde topique" freudienne, le pôle pulsionnel de la personnalité.

<sup>2</sup> Freud (S.), "La création littéraire et le rêve éveillé" (1908) in *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, 1980, p. 74.

<sup>3</sup> *ibid*, p. 80-81.

Cet article, intitulé "le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience", a été d'abord publié dans le premier numéro de la revue surréaliste *Le Minotaure*, en Juin 1933. On y trouve un étrange et stimulant parallèle entre la question du style - pour lequel Lacan requiert un effort de théorisation équivalent à celui qui nous anime ici... - et celle de la production délirante des psychotiques, en particulier dans le champ de la paranoïa. Le paranoïaque, dans son délire, rejoint l'inspiration artistique la plus élaborée. Ses intuitions, notamment en ce qui concerne l'identification idéative de l'objet (terme créé par Lacan pour désigner les fantasmes de répétition cyclique, les doublets ou triplets des personnages, etc...) sont parentes de la création poétique et "paraissent l'une des conditions de la typification, créatrice du style"<sup>1</sup>. C'est, ajoute Lacan, en raison de la familiarité intuitive du délire paranoïaque que nous attribuons souvent tant de qualités de style à certains auteurs, par exemple Rousseau. "On peut concevoir l'expérience vécue paranoïaque et la conception du monde qu'elle engendre, comme une syntaxe originale, qui contribue à affirmer, par les liens de compréhension qui lui sont propres, la communauté humaine. La connaissance de cette syntaxe nous semble une introduction indispensable à la compréhension des valeurs symboliques de l'art, et tout spécialement aux problèmes du style (...) problèmes toujours insolubles à toute anthropologie qui ne sera pas libérée du réalisme naïf de l'objet".

J'ai tenu à vous faire part de cet intérêt précoce et mal connu de Lacan pour le style, une préoccupation centrale à laquelle il consacra l'ouverture de ses *Ecrits* en 1966. Certes, le "style" de Lacan a lui même changé en un tiers de siècle, pour épouser la personnalité de son auteur. Mais, proposant de définir le style comme l'homme "à qui l'on s'adresse", il souhaitera y reconnaître avant tout ce jeu avec le désir de l'autre qui soutient le sujet entre vérité et savoir.

Ceci pour dire, en peu de mots et avec l'appui involontaire d'un autre, combien j'ai le sentiment en terminant, que mon intervention ici, dans cette place de l'étranger à votre savoir que vous m'avez offerte, n'est sans doute pas une simple *clause de style*, cette "formule indispensable et dont on a oublié la justification à la fois".

---

<sup>1</sup>Lacan (J.) "le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience" in *De la psychose paranoïaque dans ses rapports à la personnalité* suivi de *Premiers écrits sur la paranoïa*, Paris, Seuil, 1975, p. 387.