

Quatre cas contemporains de *notes sans texte* : du texte absent au texte scriptible

*Il n'y a pas plus obscur qu'un blanc*¹.

Le procédé littéraire des notes sans texte semble puiser ses origines dans le développement de l'annotation en bas de page qui a eu lieu au cours du XVIII^e siècle. Anthony Grafton, dans son livre dédié à l'histoire de la note, *The Footnote. A Curious History*², rappelle le cas de Gottlieb Wilhelm Rabener, et de son livre *Hinkmarks von Repkow Noten ohne Text*, paru en 1743. La forme de ce livre, une suite de notes sans aucun texte, a une justification satirique : à l'époque où les savants multiplient les éditions annotées des textes d'autrui, l'auteur veut devenir célèbre ; il considère qu'il ne pourra y parvenir qu'en écrivant des notes, comme le font les autres érudits. Son idée révolutionnaire : éliminer le texte auquel ces notes devraient se référer.

D'autres entreprises satiriques précédentes, en vérité, avaient déjà commencé à faire disparaître le texte en faveur des notes ; on pourrait par exemple citer *Le Chef-d'œuvre d'un inconnu*, de Chrysostome Matanasius, *alias* Thémiseul de Saint Hyacinthe, dont la première édition paraît en 1714 : un livre qui consiste en une suite interminable (s'agrandissant d'édition en édition) de *remarques* et d'appendices autour d'une chansonnette populaire qui tient en quatre pages, alors que les notes arriveront à remplir, dans l'édition de 1758, plus de six cents pages³. Avec Rabener, même ce faible prétexte sera finalement éliminé : les notes n'ont plus besoin d'un texte qui les justifie.

Cette production satirique visant les excès de l'érudition pédante peut être tenue pour le point de départ d'une tradition formelle toute particulière, celle où un paratexte plus ou moins prolixe commente un texte absent. Au cours des XX^e et XXI^e siècles, en effet, les cas de *notes sans texte* se multiplient. On peut analyser ce phénomène littéraire dans le contexte, plus ample, du renouveau contemporain de l'utilisation de la note en régime fictionnel. Andréas Pfersmann, dans son essai *Séditiions infrapaginales. Poétique historique de l'annotation*

¹ Georges Perec, *La Disparition* [1969], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1989, p. 100.

² Anthony Grafton, *The Footnote. A Curious History* [1997], Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1999. La traduction française est parue sous le titre *Les Origines tragiques de l'érudition : Une histoire de la note en bas de page*, traduit par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

³ Umberto Eco a dédié un petit article à cette œuvre un peu méconnue : Umberto Eco, *Il capolavoro di uno sconosciuto*, dans *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Milan, Bompiani, 2011, p. 157-169.

littéraire (XVII^e – XXI^e siècles)⁴, présente un vaste panorama de cette tradition, qu'il définit comme « prose notulaire ».

Pourquoi l'annotation serait-elle la manifestation d'une *sédition infrapaginale* ? La présence de la note sur la page imprimée pose le problème d'un dualisme entre le texte et son commentaire, qui peut aussi être, dans le cas des notes allographes, un antagonisme entre deux (ou plusieurs) voix, dont l'une contrôle ou parasite l'autre. Les rapports hiérarchiques entre les notes et les commentaires sont troubles : la note peut servir comme dispositif de contrôle de la réception du lecteur, parfois réaffirmant l'exactitude des propos tenus dans le texte par le renvoi à une *auctoritas* incontestable, et d'autres fois réfutant le texte même, en prenant une position polémique, contestataire, et en essayant d'orienter la lecture du texte depuis sa périphérie. L'affrontement entre texte et commentaire, donc, dessine une relation conflictuelle : selon Roland Barthes, « le travail du commentaire, dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à *malmener* le texte, à lui *couper la parole* »⁵.

Or, que reste-t-il de cet affrontement, de cette tension, quand le texte *disparaît* ? La parole évanouie, le commentaire ne peut plus la couper : son antagoniste est le blanc, le vide laissé par l'absence du référent. Si nous repensons aux *Noten ohne Text* de Rabener, nous pouvons imaginer que le commentateur est finalement parvenu à réaliser son fantasme secret de remplacer la voix du texte original par la sienne : l'absence du texte original signifierait donc le triomphe absolu du commentateur. Cependant, les livres les plus récents qui ont adopté le procédé des notes sans texte n'ont pas toujours affiché des intentions satiriques ; par cette forme d'organisation du texte, ont pu être abordés des sujets bien sérieux, tels l'histoire et la contre-histoire d'un pays, la représentation des marges de la société, la censure, l'autobiographie et ses trous produits par les mécanismes du refoulement, par l'oubli, par un sentiment de culpabilité, par les traumatismes. À travers l'analyse de quatre romans récents qui jouent sur la tension entre l'absence ou la disparition d'un texte original et la présence de son commentaire, il sera donc possible de questionner le renouvellement de ce sous-genre de la *prose notulaire* afin de comprendre les raisons qui justifient le choix de cette forme peu conventionnelle.

⁴ Andréas Pfersmann, *Séditions infrapaginales. Poétique historique de l'annotation littéraire (XVII^e-XXI^e siècles)*, Genève, Droz, 2011.

⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 22

BIOGRAPHIE ET HUMOUR : LES NOTES SANS TEXTE DE MARK DUNN

Pour commencer cette analyse des questions mobilisées par les notes sans texte plus récentes, on évoquera tout d'abord deux textes qui gardent une approche humoristique : *Ibid: a Life*, roman de l'auteur américain Mark Dunn, paru en 2004, et *Banlieue* de Paul Fournel, paru en 1990, court texte difficilement classable, sinon comme une suite de paratextes.

Le point de départ de l'histoire d'*Ibid: a Life*⁶ est la destruction du manuscrit que l'auteur, Mark Dunn, a envoyé à son éditeur, Pat Walsh de Penguin Random House, manuscrit qui accueillait le dernier projet de l'auteur : une biographie de Jonathan Blashette, philanthrope et *tycoon* américain qui, après avoir travaillé durant sa jeunesse dans un cirque, en raison de sa particularité physique – il avait trois jambes, a connu le succès comme homme d'affaires dans le secteur des désodorisants pour hommes. Le seul manuscrit existant de cette biographie est accidentellement détruit par le fils de trois ans de l'éditeur, qui, dans un moment d'inattention de son père, met à l'eau toutes les pages dans la baignoire où ce dernier s'apprêtait à prendre un bain – et à lire et éditer le manuscrit. Le livre ayant été irrémédiablement perdu, Pat Walsh propose à l'auteur d'en publier au moins les notes en fin de volume que Mark Dunn ne lui avait pas encore envoyées. Dunn est tout d'abord hésitant, comme il le confesse dans une lettre à son frère : d'un côté, il lui semble que les notes sont encore subordonnées au texte d'origine ; d'un autre côté, c'est justement dans les notes que l'auteur avait pu esquisser les profils des personnages secondaires. Cette nouvelle publication, alors, pourrait être une occasion inattendue de sauver ces autres biographies de ces marges textuelles où elles avaient été confinées ; mais d'un autre côté, l'auteur se demande si « l'habit de la vie d'un homme peut vraiment être défini par sa broderie »⁷.

Acceptant la proposition de l'éditeur, l'auteur publie finalement cette « biographie par inférence »⁸, définie sur la couverture du livre comme « un roman en notes de bas de page »⁹, alors qu'elle se sert, plus précisément, de notes de fin de volume. Chaque numéro d'appel de note est suivi par la citation du fragment textuel (publié en caractères gras) auquel, originellement, l'appel de note dans le texte était attaché. Ainsi le lecteur peut suivre, chapitre après chapitre, ordonnés de manière chronologique comme dans la plus classique des biographies, toutes les curiosités, les récits d'épisodes marginaux, les digressions, les

⁶ Mark Dunn, *Ibid: a Life*, Londres, Methuen, 2005.

⁷ *Ibid.*, p. 6 : « can the cloth of a man's life truly be defined by its embroidery? ».

⁸ *Ibid.*, p. 5 : « a biography by inference ».

⁹ *Ibid.*, couverture : « A novel in footnotes ».

références bibliographiques aux sources, les citations, les documents d'archive que le biographe avait décidé de mettre en note. Cette documentation disparate, fragmentaire et polyphonique, qui comprend des lettres, des poèmes, des recettes, des extraits d'autres livres, possède néanmoins une certaine cohérence, et reste facile à lire de manière séquentielle. Le lecteur peut recomposer la biographie de Jonathan Blashette comme un puzzle (jeu, d'ailleurs, apprécié du protagoniste) simple à résoudre. À travers les digressions, se développe, par inférence, non seulement la biographie picaresque de Jonathan Blashette et de la cohorte des personnages secondaires qui ont fait partie de sa vie, mais aussi, de manière plus intéressante, une histoire marginale des États-Unis de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1960, des années du *Wild West Show* et des *Traveling Circus* jusqu'à l'après Seconde Guerre mondiale et ses produits de consommation de masse, des désodorisants intimes jusqu'aux premiers McDonald's. Le prétexte narratif de la disparition du manuscrit original permet donc de recadrer l'entreprise biographique : cette réussite extraordinaire d'un ancien *sideshow performer* devenu multimillionnaire, illustration possible de l'*American dream*, se transforme, à travers ses notes, en une observation de personnages marginaux, en une contre-histoire d'un pays raconté par le biais des *ephemera*. On pourrait imaginer ce que le prétendu livre original aurait apporté, et à quelle position auraient été cantonnées les 250 pages de notes, repoussées à la fin d'un volume qu'on peut supposer infiniment plus grand, et presque sûrement trop prolix. L'absence de ce texte permet au lecteur de découvrir des épisodes en marge qui lui auraient très probablement échappés : comme si elles avaient été mises sous une loupe, ces portions de texte sont finalement imprimées avec des caractères bien plus grands que ceux qui auraient été utilisés dans le cas d'une publication *normale*, en donnant ainsi à des épisodes obscurs une visibilité majeure. Distinguer, parmi les références bibliographiques disparates, les créations littéraires et les données et faits historiques, n'est pas toujours facile, et un des charmes de ce roman consiste justement à découvrir dans des titres et citations invraisemblables des références bien réelles, qui pourraient tracer une histoire marginale des États-Unis. Par exemple, on peut trouver dans ces notes une lettre fictionnelle écrite par L. Frank Baum au jeune Jonathan Blashette, contenant un appel à l'annihilation totale, à l'extermination des Amérindiens ; la lettre est tirée presque entièrement d'articles réellement écrits par l'auteur de *The Wonderful Wizard of Oz* sur un journal local, l'*Aberdeen Saturday Pioneer*, en 1890. L'absence du texte original permet alors à cette digression en note de devenir plus visible, en faisant émerger des marges de l'histoire, mêlés aux récits fictionnels, des thèses et des propos effrayants et méconnus qui ont pourtant leur place dans l'histoire du pays.

REVANCHE DES PÉRIPHÉRIES : LES NOTES SANS TEXTE DE PAUL FOURNEL

Si *Ibid: a Life* s'affiche clairement comme une fiction qui imite l'essai historiographique, notamment la biographie d'un personnage célèbre, *Banlieue* de Paul Fournel¹⁰ est un texte plus difficilement cernable : au lieu de donner des notes de fin de volume présentant un récit certes fragmentaire mais somme toute reconnaissable, *Banlieue* multiplie les seuils paratextuels et élimine le corps du texte, en faisant défiler des pages blanches accompagnées, en bas de page, par des notes qui ne donnent aucune information relative aux portions de texte qu'elles commentent. Ainsi, le lecteur trouvera des notes qui n'élucident pas vraiment ce texte qui est absent : « En anglais dans le texte »¹¹, par exemple, ou « Laisse tomber »¹². Et pourtant, guidés par la présence des multiples périgraphies, nous pouvons essayer de lire, et d'analyser, ce texte blanc accompagné des notes. Décrivons tout d'abord dans le détail ce roman anomal. La « couverture » porte le nom de l'auteur, Paul Fournel, le titre du texte, *Banlieue*, et annonce une « Préface de Marguerite Duras » et une « Postface de François Caradec ». Deux lignes précisent qu'il s'agit d'une « Nouvelle édition annotée par M. Maurice Garin, Inspecteur de l'Éducation Nationale, et augmentée d'un dossier pédagogique ». Nous sommes donc en présence d'une annotation allographe, destinée à l'usage scolaire. Sur la couverture est aussi reproduit le bandeau qui proclame, en gros caractères : « Le scandale ! ». L'œuvre a, de toute évidence, une réputation sulfureuse. Après une page indiquant les mentions légales usuelles, nous trouvons deux épigraphes : une citation du *Petit Robert* (la définition du mot *banlieue*) et une citation de Saint Thomas. Suit une dédicace, et un avertissement de l'éditeur, dans lequel le lecteur découvre l'histoire de la censure et du procès qui ont accompagné « ce texte qui fut un brûlot », finalement réimprimé « après dix années de silence absolu et meurtri »¹³. Avant que le texte commence, il y a encore la place pour une courte et élogieuse *Préface*, signée par Marguerite Duras (« Pour écrire et lire la banlieue, il faut passer désormais par Fournel »¹⁴), et pour une *Note liminaire de l'auteur*. Finalement, le *texte* peut commencer : il consiste en huit pages blanches, accompagnées par les notes en bas de page de l'inspecteur Garin. Le livre

¹⁰ Paul Fournel, *Banlieue*, dans Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 3, Paris, Seghers, 1990, p. 183-214.

¹¹ *Ibid.*, p. 195.

¹² *Ibid.*, p. 198.

¹³ *Ibid.*, p. 189.

¹⁴ *Ibid.*, p. 191.

n'est pourtant pas fini : les paratextes continuent à se multiplier, avec une *Postface* signée par François Caradec, un *Dossier pédagogique* succinct, qui comporte trois sections (*L'auteur*, *Le fond*, *La forme*), un *Index*, qui comporte curieusement une liste (d'ailleurs défectueuse) de communes de la banlieue parisienne, suivies de numéros de page souvent incongrus (la dernière page du roman semblerait être la page 37), une *Table des matières* (qui respecte, elle, la pagination du volume de la *Bibliothèque Oulipienne* où le texte est imprimé), une page d'*Errata*, qui présentent des jeux de mot fort intéressants (on retiendra, notamment, « “bien flingué” au lieu de “bien fringué” et, par conséquent, “bien fliqué” au lieu de “bien friqué” à la ligne suivante », ou encore « au lieu de “engagé” lire “encagé” »¹⁵), et font référence à une pagination encore plus incongrue, qui s'étend jusqu'à la page 65 ; enfin, une quatrième de couverture, complétée par le code barre du livre et la mention du prix, ainsi qu'un encadré présentant le texte comme « le texte-brûlot d'un jeune homme en colère », « le drame des banlieues coloré de haine et de violence dans un univers de folie, de béton et d'acier. Une sorte d'*Orange mécanique* pressée »¹⁶.

Revenons aux notes qui accompagnent ce texte absent. Elles sont rédigées dans ce style laconique et didactique qui est propre aux notes à l'usage des écoliers. Elles se proposent d'aider les élèves à repérer des allusions et des citations (« Allusions non déguisées à François Villon et Jean-Patrick Manchette »¹⁷) ; elles expliquent des mots de compréhension difficile, qu'on peut supposer probablement écrits en argot (« Motocyclette », « Geste obscène »¹⁸) ou bien elles explicitent des sigles (« NAP : Neuilly-Auteuil-Passy »¹⁹) ; elles donnent un supplément d'information pour comprendre le contexte historique dans lequel le texte a été écrit (« Il était alors maire de Nanterre »²⁰) ; elles proposent, sous forme de questions adressées aux lecteurs, des pistes de réflexion sur la signification du texte, pour encourager l'analyse textuelle (« Cette phrase a été au centre de ce qu'il est convenu de nommer “le procès de Bobigny”. En quoi a-t-elle pu être considérée comme diffamatoire ? »²¹, ou encore « Étudiez la montée d'un sentiment humain dans le personnage de Norbert. Comment la cristallisation amoureuse s'opère-t-elle ? »²²).

¹⁵ *Ibid.*, p. 213.

¹⁶ *Ibid.*, p. 216.

¹⁷ *Ibid.*, p. 197.

¹⁸ *Ibid.*, p. 196.

¹⁹ *Ibid.*, p. 201.

²⁰ *Ibid.*, p. 202.

²¹ *Ibid.*, p. 198.

²² *Ibid.*, p. 201.

La lecture des paratextes nous permet de retrouver la trace de ce que devait être le texte absent : une histoire *pulp*, riche en violence et en érotisme, avec des motociclettes pétaradantes, des bagarres, des expressions argotiques souvent crues, qui implique des fonctionnaires publics (sont mentionnés, notamment, un magistrat municipal ainsi que le maire de Nanterre), et au cours de laquelle le protagoniste, Norbert, jeune homme en colère au début du roman, parvient avec difficulté à « sortir de son milieu »²³, possiblement grâce à une relation amoureuse (homosexuelle ? hétérosexuelle ? difficile de le dire), détaillée dans le texte par des scènes truculentes. Pourquoi donc le texte est-il absent, et en quoi cette absence est-elle significative ? On peut entrevoir plusieurs raisons. Tout d'abord, semble pertinent le parti pris de raconter une histoire de *banlieue* en donnant voix uniquement aux périphéries textuelles : le récit se construit dans des zones liminaires, normalement considérées comme faisant partie du métatexte d'un centre autour duquel ces récits marginaux graviteraient, en caractères plus petits. L'effacement du texte est alors l'effacement de ce centre, et il pourrait signaler l'impossibilité, pour les habitants de la banlieue, d'accéder à une centralité, de sortir de leur position marginale et de faire entendre, pleinement, leurs voix. Il y aurait là, donc, une dimension sociologique et politique manifeste : le blanc du texte fait aussi allusion à une contrainte, à une censure, et nombreuses sont les allusions à des procès et à des différends entre le jeune auteur en colère, *engagé* et *encagé*, et les autorités publiques (dans sa *Note liminaire*, seul espace où on entend sa voix, l'auteur écrit : « Je suis parfois fatigué mais il m'arrive toujours, pendant la nuit, de rêver que je casse la mâchoire au maire de Bobigny »²⁴). Aussi, ces pages blanches simulent la vacuité des discours conventionnels autour des banlieues : des espaces vides, sans importance et sans voix propre, sortes de terrains vagues qui conviennent seulement à une littérature *hard-boiled* qui propose des récits de haine, de violence et de revanche sociale, tellement répétitifs qu'il est possible de les deviner, les lire, les analyser même en absence d'un texte véritable. La dimension humoristique s'étend alors au monde de la production littéraire, à ces textes à scandale vides de contenu et riches en discours liminaires, tout cet *épitexte* duquel *Banlieue* se moque, par exemple en racontant, dans la postface, un épisode de bagarre à la télévision, au cours de la célèbre émission *Apostrophes* de Bernard Pivot. C'est aussi une satire d'un monde littéraire où le texte compte moins que les discours qu'il suscite dans les médias ; au fond, si l'on peut parler d'un texte sans l'avoir lu (comme le suggère le titre du stimulant essai de Pierre Bayard, *Comment parler des*

²³ *Ibid.*, p. 202.

²⁴ *Ibid.*, p. 193.

livres que l'on a pas lus ?²⁵), il est aussi paradoxalement possible de lire des livres sans qu'ils aient jamais été écrits. Comme l'a écrit Alberto Manguel : « Le fait qu'un livre n'existe pas (ou n'existe pas encore) n'est pas une raison de l'ignorer, pas plus que nous n'ignorierions un livre dont le sujet est imaginaire »²⁶.

DIRE L'INDICIBLE : L'APHASIE DANS LES NOTES SANS TEXTE DE GÉRARD WAJCMAN

Si *Ibid: a Life* et *Banlieue* renouvellent une approche satirique qui est caractéristique du genre des notes sans texte dès sa parution au cours du XVIII^e siècle, d'autres ouvrages qui laissent en blanc le texte central, alors que les notes en bas de page le commentent, proposent une approche différente, où l'intention satirique cède sa place aux méditations sur les thématiques de la perte, de l'absence, de l'indicible, de l'aphasie, de la séparation : c'est le cas, notamment, de *L'Interdit* de Gérard Wajcman, roman paru pour la première fois en 1986 aux éditions Denoël et republié par l'éditeur NOUS en 2016, et de *The Body* de Jenny Bouilly, publié d'abord par Slope Editions en 2002, puis par Essay Press en 2007. *L'Interdit*, en particulier, est très probablement le premier roman où le procédé des notes sans texte se matérialise par des pages blanches, qu'une ligne sépare de l'apparat des notes se déroulant en bas de page, format qu'on retrouve dans *Banlieue* de Paul Fournel et dans *The Body* de Jenny Bouilly. *L'Interdit* et *The Body* jouent de manière plus radicale de cette tension qui se crée entre l'absence d'un texte central et la présence de son commentaire, produisant des textes qui sont, par rapport aux exemples déjà analysés de Paul Fournel et Mark Dunn, plus délibérément cryptiques, mystérieux, plus fragmentaires et moins traditionnellement lisibles.

L'Interdit de Gérard Wajcman²⁷ semble accueillir, dans ses pages blanches, un récit autobiographique. C'est l'histoire d'un homme qui, de manière apparemment immotivée, décide de quitter sa partenaire et son entourage d'amis, et qui s'embarque dans un voyage qui l'amène en Italie, où il vagabonde de ville en ville, en suivant une trajectoire en zigzag, en multipliant les visites aux musées et aux monuments, ainsi que les rencontres éphémères. Au cours de son voyage, une crise se produit, graduelle mais inexorable : il perd la parole, en tombant dans une

²⁵ Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

²⁶ Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, traduit par Christine Le Bœuf, Paris, Actes Sud, 1998, p. 364. Dans sa formulation originale : « That a book does not exist (or does not yet exist) is not a reason to ignore it any more than we would ignore a book on an imaginary subject. » (*A History of Reading*, New York, Viking, 1996, p. 310).

²⁷ Gérard Wajcman, *L'Interdit* [1986], Caen, NOUS, 2016.

aphasie qui, de plus, s'étend à une incapacité de comprendre les mots d'autrui. En particulier, le protagoniste se rend compte, quand un couple de touristes français arrive dans son hôtel de Venise, qu'il n'est plus capable de comprendre sa langue maternelle : il entend le bruissement de leurs conversations, il sait reconnaître dans cette sonorité des dialogues en langue française, mais il n'arrive plus à identifier et comprendre les mots. C'est l'histoire, alors, d'un double abandon : le protagoniste abandonne tout d'abord la communauté de ses amis, et est ensuite abandonné par la parole.

Les notes en bas de page suivent deux mouvements séparés et très nets : d'une part le bloc de notes qui va jusqu'à la note 199, à la troisième personne, et d'autre part les notes qui se succèdent de la note 200 jusqu'à la fin du récit, qui sont à la première personne (à l'exception des notes 206 et 207). Le premier bloc de notes, à la troisième personne, pose problème pour l'identification des énonciateurs. Ces notes se réfèrent souvent à un manuscrit qui serait écrit par le protagoniste, et transcrivent sur la page imprimée, sur le mode de notes éditoriales philologiques, les inscriptions marginales, les corrections, les biffures illisibles, les réécritures du prétendu texte manquant. Ainsi, nous savons que ces notes commentent au moins deux actes séparés d'écriture : un manuscrit, et un récit publié et pourtant absent, sans qu'aucun prétexte narratif justifie cette absence. D'autres notes élucident l'intertexte, en donnant les références bibliographiques des citations, en expliquant des allusions à d'autres textes²⁸. D'autres notes encore corrigent le récit, en démentant les faits relatés dans le texte absent. Enfin, la majorité des notes donne forme à un appareil digressif, réflexif, qui apporte des suppléments d'information, seule trace, pour le lecteur, pour essayer de reconstruire les vestiges d'un récit original. Souvent, ces apartés textuels sont de nature si intime qu'ils peuvent être justifiés seulement de deux manières : l'annotation d'un narrateur omniscient, qui a accès aux pensées de son personnage, ou bien une annotation autographe, où par une volonté de distanciation l'énonciateur se dit à la troisième personne. Réflexivement, la note 52 affiche explicitement ces problèmes d'identification des énonciateurs : « Qui parle ? »²⁹.

Le blanc de ce texte, dont l'absence se manifeste entre le titre courant et la ligne en bas de page précédant les notes infrapaginales, est chargé de sens multiples, que le lecteur découvre au fil de la lecture des notes. L'histoire esquissée en marge, en effet, renvoie encore à ce vide, à travers l'occurrence répétée des champs sémantiques du manque, du silence, de la séparation, du détachement, de l'effacement, de la disparition, du mutisme, de l'absence, de

²⁸ Pour une analyse de l'intertexte de *L'Interdit*, voir Fransiska Louwagie, « L'écriture "extime" de Gérard Wajcman : blancs, notes et intertextes dans *L'Interdit* », *Études françaises*, n° 452, 2009, p. 131-150.

²⁹ Gérard Wajcman, *L'Interdit*, *op. cit.*, p. 77.

l'oubli, de la perte, du trou. Alors que ces allusions à un original absent se multiplient, le protagoniste semble de plus en plus attiré par le silence comme par un destin inexorable. À partir de la note 88, première occurrence explicite de l'aphasie du protagoniste, les épisodes d'aphasie soudaine deviennent de plus en plus nombreux, et la parole commence à abandonner le protagoniste.

Au thème de l'aphasie s'associe le thème de l'oubli, d'une mémoire effacée, des souvenirs qui s'éloignent³⁰. Des souvenirs d'enfance semblent émerger pourtant : sa mère (note 66), les silences de ses parents (note 73), ses problèmes respiratoires d'enfant et les visites de sa mère dans la chambre, de nuit, pour guetter sa respiration (note 119). On devine qu'un traumatisme ancien est en train de rendre le protagoniste aphasique, et que c'est pour cela que le texte ne peut être que vide, absent : mais quel traumatisme ? Les épisodes d'aphasie empirent, deviennent de plus en plus longs et effrayants. Le silence dans lequel le protagoniste plonge vient d'une « mise en demeure de parler »³¹ ; « les mots l'ont déserté »³². Mais quelque chose arrive entre les notes 188 et 190. Tout d'abord, le protagoniste semble vouloir résister à cette désertion des mots, se promettant d'être plus explicite sur les raisons qui ont installé en lui ce silence, cette mort muette. S'il a l'impression que les mots s'évanouissent de sa bouche « comme si le droit de les prononcer lui avait été retiré », c'est bien à cause d'un traumatisme d'enfance : la volonté de « bâtir autour de lui un monde hors la mort » a eu l'effet contraire de planter « cette mort en lui », de le maintenir « à l'état d'un enfant perpétuel » ; ainsi, le protagoniste se donne l'objectif de « tuer cet enfant »³³. Cette nouvelle conscience doit cependant faire face aux forces du mutisme qui sont de plus en plus fortes : « Parfois, souvent maintenant, il a cette sensation que la parole se délite, laissant surgir derrière ce faible écran une présence fantomale »³⁴. Le vide du texte central est cette présence fantomale, cette absence trop présente, ce silence trop criant. De quoi s'agit-il ? On le saura désormais bientôt : avec la note 190, une nouvelle crise se produit.

Le protagoniste est dans une synagogue de Venise, où un homme est en train de prier. Il ne comprend pas les mots du chant, mais il éprouve une « sensation d'étrangeté et à la fois de complète familiarité »³⁵. C'est à ce moment que le protagoniste retrouve sa judéité, se sent juif, saisit les raisons de son égarement, de l'abandon des mots, de cette absence et de cette

³⁰ *Ibid.*, p. 123 : « Il sent plutôt ces souvenirs s'éloigner de lui et avec eux son existence se détacher par morceaux. »

³¹ *Ibid.*, p. 149.

³² *Ibid.*, p. 171.

³³ *Ibid.*, p. 216.

³⁴ *Ibid.*, p. 218.

³⁵ *Ibid.*, p. 219.

séparation qui hantent sa vie comme un destin inexorable. Le vide du texte, alors, est la manifestation de l'absence d'un peuple qui a disparu, exterminé dans les camps, des voix qui ne sont plus là pour témoigner. Le symbolisme des pages blanches se fait encore plus transparent à la lecture de la note 194, où il est question du projet mémoriel de Serge Klarsfeld, la lecture de tous les noms de tous les disparus ; derrière ces noms, se charge de sens aussi le « fond blanc de la page que chaque nom qui s'inscrit montre en silence »³⁶. Dorénavant, le protagoniste s'enferme dans sa chambre d'hôtel sans plus en sortir ; « il n'a plus prononcé un mot depuis trois jours »³⁷, et il n'en est plus capable, comme s'il avait « la langue coupée »³⁸ ; c'est à ce moment qu'il commence à écrire des notes éparses qui, au fur et à mesure, prennent la forme d'un récit plus suivi. Dans la note successive, numéro 200, le protagoniste prend finalement la parole, et « parle » (ou, plutôt, écrit) à la première personne : « Voilà comment je décrirais la chose : j'ai perdu la possibilité d'habiter dans un monde de paroles. J'écris cela afin d'être le plus exact mais je pense : "J'en ai perdu le droit" »³⁹. Au fil des notes à la première personne, il devient de plus en plus explicite sur cette idée qui explique son aphasie : le droit de parler lui a été retiré, la langue l'a expulsé, il a été *déchu* de sa langue⁴⁰.

Les notes denses qui terminent le récit expliquent pourquoi le sentiment de l'appartenance à la communauté juive pose problème au protagoniste, qui, enfant, a été exclu du yiddish par ses parents : la langue maternelle, alors, est une langue qui parle de lui sans qu'il puisse la comprendre, une langue absente, qui vide, qui rend muet, une « langue étrangère dite comme en silence »⁴¹, une langue qui ne dit « que du silence, et l'absence »⁴², la « langue des disparus »⁴³, la « langue des morts »⁴⁴. C'est cet original qui est absent : revenir à l'identité juive, pour le protagoniste, c'est revenir au silence, à son exclusion du yiddish, à la disparition de cette langue et à l'absence de ceux qui le parlaient.

Dans *L'Interdit*, alors, à travers cette biographie fragmentaire, lacunaire, en blanc, est posé le problème de la représentation de ce qui est non représentable. Comment dire l'indicible ? Par le manque, par l'effacement, par la disparition. C'est le même problème que Perec avait essayé de résoudre en faisant disparaître la lettre *E*, lettre muette par excellence,

³⁶ *Ibid.*, p. 228.

³⁷ *Ibid.*, p. 235.

³⁸ *Ibid.*, p. 236.

³⁹ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 242.

⁴¹ *Ibid.*, p. 254.

⁴² *Ibid.*, p. 261.

⁴³ *Ibid.*, p. 258.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 259.

de son roman *La Disparition* : un rapprochement que Wajcman aussi reconnaît dans la postface à l'édition de 2016 de son roman⁴⁵.

OBSESSIONS ET MYSTÈRE : LES NOTES SANS TEXTE DE JENNY BOULLY

Selon Wolfgang Iser, pour actualiser l'œuvre littéraire, le lecteur doit remplir les espaces blancs du texte : ce qui est dit, dans le texte, prend sens seulement en relation à ce qui n'est pas dit. La tension, alors, entre l'explicite et l'implicite du texte, entre ce qui est révélé et ce qui est caché, permet le procès de lecture ; tout ce qui est explicite dans le texte est modifié par l'implicite que le lecteur met en lumière⁴⁶. C'est, au fond, une idée qui peut rappeler celle de Roland Barthes, qui prône un texte *scriptible*, qui pousse le lecteur à être « non plus un consommateur, mais un producteur de texte »⁴⁷. Cet élément de *scriptibilité* semblerait incontestable dans les cas des notes sans texte, où le lecteur est appelé à imaginer, voire à réécrire, le texte absent. Dans « Comment j'ai écrit *L'Interdit* »⁴⁸, Wajcman rappelle par exemple le projet (inabouti) d'Alain Badiou de reconstituer son texte absent, ainsi que le projet pictural de Francisco-Hugo Freda, qui a peint dans les espaces blancs du livre, pour le *réécrire*.

Le texte de Jenny Bouilly, *The Body*⁴⁹, semble à la fois s'ouvrir et résister à ce type d'entreprise : ses espaces blancs sont surtout énigmatiques, cryptiques, inscrits – dans leur absence – dans un code personnel qui échappe au lecteur. Ces fragments de pur vide, accompagnés par le déroulement des notes en bas de page, semblent fonctionner comme des fenêtres sur l'in-fini : comme la note 152 le précise, « bien sûr, nous sommes inachevés »⁵⁰, non finis. L'absence de référent textuel, l'absence du corps du texte est aussi l'absence du corps d'un amant, la trace d'une histoire de séparations et ruptures de relations, la manifestation d'une distance sidérale où les noms sont effacés (les personnages sont affublés

⁴⁵ *Ibid.*, p. 274-275.

⁴⁶ Voir Wolfgang Iser, « The Reading Process: a Phenomenological Approach », dans Jane P. Tompkins (dir.), *Reader-Response Criticism: from Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 50-69, ainsi que Wolfgang Iser, « Interaction between Text and the Reader », dans Susan R. Suleiman et Inge Crosman (dir.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Participation*, Princeton, Guilford, Princeton University Press, 1980, p. 106-120.

⁴⁷ Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁸ Gérard Wajcman, « Comment j'ai écrit *L'Interdit* », en ligne : http://www.congresamp2014.com/fr/template.php?file=Afinidades/Le-reel-des-artistes/Freda-Wajcman_Comment-jai-ecrit-Linterdit.html, consulté le 01/09/2017.

⁴⁹ Jenny Bouilly, *The Body*, Athens, Ohio, Essay Press, 2007.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 69 : « of course we are unfinished ». Nous traduisons.

de surnoms tels « E. », « X », « lui », « le grand poète »⁵¹), et les identités sont floues : est-ce que Ms. Bouilly, « moi, Jenny Bouilly », J., JB, Bouilly, Johan Bolyai, et la « chère Jenny »⁵², sont la même personne ? Qui est-il, ce Tristram qui découvre les *footnotes* de l'auteur après sa mort ? Et qui est l'auteur, qui sont les éditeurs et le traducteur qui interviennent aussi dans le texte ? La notion d'identité s'effrite, et la seule note qui semble vouloir identifier une personne est laconique : « Un pseudonyme »⁵³.

Quelques thématiques reviennent au fil des pages, se propageant par associations d'idées, ou à travers quelques cryptogrammes secrets : le thème de l'amour, ainsi que du désir, inassouvis, rongés par la distance, la séparation, la mort ; le thème de la sépulture, qui est bien sépulture de corps et d'objets (le thème du trésor caché), mais qui reflète aussi le thème du refoulement volontaire, du secret inaccessible, enfoui dans les signes et dans les lignes. Le thème du rêve est aussi très présent, et semble concerner des vies éloignées dans le temps et dans l'espace, se reflétant réciproquement, rêve sur rêve, tout comme ces notes qui annotent d'autres notes. Les rêves sont associés, tour à tour, au thème de la perte, de la mort, de l'infinité de l'espace, de l'absence, de la sexualité, de l'obscurité, et aussi, réflexivement, des notes en bas de page : ces dossiers titrés « *footnotes* » que Tristram découvre correspondent au journal des rêves de l'auteur⁵⁴.

Le thème du rêve est associé aussi à l'idée, obsédante, de quelque chose qui n'est ni présent ni absent, ou, inversement, d'une absence qui est aussi présente, d'une présence invisible. À plusieurs reprises est mentionnée la présence rassurante de quelqu'un ou quelque chose que l'auteure ne peut pas voir, mais qui peut la voir⁵⁵. Par ailleurs, cette présence invisible, *fantomale*, semble se décliner dans le texte par de multiples symboles, apparentés par une dynamique commune d'apparition et disparition : les anges gardiens, la prière, les phases lunaires, la lumière et la nuit, les fondus au cinéma, les rideaux de théâtre, la lettre cachetée. Cette tension entre montrer et cacher, apparaître et disparaître, être là et n'être pas là, crée des effets dramatiques, où le désir inexprimé, la distance, l'abandon, la perte semblent écraser, par leur vide, la voix ou les voix qui sont inscrites dans les notes marginales.

⁵¹ *Ibid.*, *passim* : « him », « the great poet ».

⁵² *Ibid.*, *passim* : « I, Jenny Bouilly », « dear Jenny ». L'expression « dear Jenny » fait penser à une allusion intertextuelle au roman de Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, surtout en raison de la présence d'un personnage masculin nommé Tristram : c'est précisément par ces mots que le narrateur du roman de Sterne s'adresse à sa bien-aimée Jenny.

⁵³ *Ibid.*, p. 39 : « An alias ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 22 et p. 67.

Le titre de ce roman étrange annonce aussi une autre lecture. Dès les premières notes, un sentiment de honte s'installe, strictement lié à l'idée de quelque chose de caché, ou à cacher, d'une existence clandestine, silencieuse, de mots dits « *underneath* », « en bas »⁵⁶. Or, ce thème de la honte n'est pas seulement associé aux relations sentimentales, mais aussi au corps, et notamment au corps féminin de l'auteure. Toute occurrence du corps renvoie à la saleté, à l'impureté. Il est rappelé un souvenir d'enfance où l'auteure et sa sœur ont peur que de leurs vagins (mais le mot utilisé est « *holes* », « trous ») sorte une araignée⁵⁷ ; plus tard, dans une autre note, l'auteure rappelle les années passées sans toucher ses parties intimes, dans un effort auto-imposé de pureté strictement lié à la honte de son corps⁵⁸. Et pourtant, ses rêves sont sexuellement chargés : la note 72, par exemple, relate un rêve au cours duquel l'auteure entretient un rapport sexuel avec un ours qui se métamorphose en être humain⁵⁹. Le grand trou textuel, alors, pourrait bien être dicté par ce sentiment profond de culpabilité, par cette honte, par ce refoulement qui parvient à la suppression finale du *corps*. Le corps est effacé, mais son absence dit, de manière encore plus retentissante, son encombrante présence : les notes, apparentées aux rêves, pourraient être le lieu de sa réapparition ; les notes pourraient aussi être ce filet qui sauve le trapéziste qui risque de tomber de haut⁶⁰, dans le vide de la page blanche, le lieu où se dessine la trace invisible de l'inavouable.

CONCLUSION

En conclusion de l'analyse de ces romans peu conventionnels, caractérisés principalement par l'absence d'un texte original et la présence des notes qui le commentent, il est possible de s'interroger à nouveau sur les raisons d'un choix formel si extrême : l'effacement du texte, auquel ses notes survivent. Au fondement de la naissance du genre des *notes sans texte*, au cours du XVIII^e siècle, se trouve une intention parodique qui vise l'érudition pédante. Il semblerait que cette même intention anime *Ibid: a Life*, de Mark Dunn, et *Banlieue*, de Paul Fournel, l'un faisant la parodie du genre de la biographie des hommes à succès, l'autre se moquant des romans à scandale, et du vacarme produit par leur réception. Si le trait

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 6 : « The circus net, under the trapeze artists and tightrope walkers, is to be interpreted as “a safe way to know falling” » : « Le filet de sécurité, sous les pieds des trapézistes et des funambules, doit être interprété comme “un moyen sans danger de connaître la chute”. »

humoristique et satirique adopté par ces deux romans est indéniable, nous avons aussi montré comment le parti pris formel de la disparition du texte original sert à introduire, en filigrane, nombre de thématiques plus sérieuses : entre autres, la marginalisation et la sous-représentation, au sein d'un récit biographique qui devient presque hagiographique, de propos controversés, de biographies obscures, dans *Ibid: a Life* ; ou bien l'absence d'un discours littéraire pertinent capable de donner voix aux périphéries et à ses habitants, trop souvent cantonnés dans une littérature à scandale répétitive et fruste, plus riche en discours liminaires qu'en contenu textuel, dans *Banlieue*. Le blanc du texte dans ces deux cas sert alors à faire émerger, de manière polémique, une dimension politique, sociologique, métacritique. L'effacement du texte dans *L'Interdit* de Gérard Wajcman, et *The Body*, de Jenny Bouilly, est bien plus dramatique, puisqu'il questionne l'effacement de l'identité, tant individuelle que collective, la difficulté voire l'impossibilité de saisir le Soi, la remise en question de la possibilité de la représentation. Le blanc des pages de ces textes, renouvelant un procédé littéraire du XVIII^e siècle, se remplit donc invisiblement de l'écho de sujets et suggestions typiques du XX^e siècle : l'abstraction des avant-gardes artistiques du début du siècle (Malevitch, par exemple), la réflexion psychanalytique freudienne et lacanienne, la tragédie de la Shoah, le déconstructionnisme de Jacques Derrida, parmi d'autres. Le choix du blanc de ces romans, alors, est parfaitement justifié par cette découverte : lors de la tension qui se crée entre une absence (le texte) et une présence (ses notes), cette absence est toujours signifiante, lourde de sens.

Cependant, l'absence du texte ne rend pas toujours aisée l'analyse de ses commentaires qui, en adoptant tour à tour une poétique du refoulement, de l'irreprésentabilité, du fragmentaire et de l'impossibilité de la totalité, restent souvent difficiles à décrypter, échappent à une compréhension univoque. Nous pourrions emprunter à Enrique Vila-Matas, et à son étude (sous forme, elle aussi, de *notes sans texte*) des écrivains de la Négation, *Bartleby et compagnie*, une formule qui justifierait également le choix de cette forme qui pourrait sembler étrange : « Puisque se sont évanouies toutes les illusions d'une totalité représentable, il nous faut réinventer de nouveaux modes de représentation »⁶¹. La page blanche est aussi, au fond, un espace de liberté. En suivant le bruissement des notes, j'ai proposé quelques réflexions afin de remplir de sens ces pages blanches, ces textes absents, ces présences fantomales.

⁶¹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, traduit par Éric Beaumatin, Paris, Christian Bourgeois « Titres », 2002, p. 205. Pour l'édition originale : « Ya que se han perdido todas las ilusiones de una totalidad representable, hay que reinventar nuestros propios modos de representación. » (*Bartleby y compañía*, Barcelone, Anagrama, 2000, p. 169).

D'autres lecteurs trouveront peut-être d'autres sens, d'autres traces. Ces pages restent scriptibles. Comme l'a écrit Gérard Wajcman : *Je dirais que le blanc gagne*⁶².

⁶² Gérard Wajcman, *L'Interdit, op. cit.*, p. 274.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

BOULLY, Jenny, *The Body*, Athens, Ohio, Essay Press, 2007.

DUNN, Mark, *Ibid: a Life*, Londres, Methuen, 2005.

FOURNEL, Paul, *Banlieue*, dans OULIPO, *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. 3, Paris, Seghers, 1990, p. 183-214.

WAJCMAN, Gérard, *L'Interdit* [1986], Caen, NOUS, 2016.

Autres textes de fiction

PEREC, Georges, *La Disparition* [1969], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1989.

VILA-MATAS Enrique, *Bartleby et compagnie*, traduit par Éric Beaumatin, Paris, Christian Bourgeois « Titres », 2002. (Édition originale : *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000).

Sources secondaires

BARNEY, Stephen A. (dir.), *Annotation and Its Texts*, New York, Oxford University Press, 1991.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

DWORKIN, Craig, « Textual Prostheses », *Comparative Literature*, LVII, 1, 2005, p. 1-24.

ECO, Umberto, *Il capolavoro di uno sconosciuto*, dans *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Milano, Bompiani, 2011, p. 157-169.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

GRAFTON, Anthony, *The Footnote. A Curious History* [1997], Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1999.

ISER, Wolfgang, *The Reading Process: a Phenomenological Approach*, dans TOMPKINS Jane P. (dir.), *Reader-Response Criticism: from Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 50-69.

ISER, Wolfgang, *Interaction between Text and the Reader*, dans SULEIMAN Susan R. et CROSMAN, Inge (dir.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Participation*, Princeton, Guilford, Princeton University Press, 1980, p. 106-120.

LOUWAGIE, Fransiska, « L'écriture "extime" de Gérard Wajcman : blancs, notes et intertextes dans *L'Interdit* », *Études françaises*, n° 452, 2009, p. 131-150.

PFERSMANN, Andréas, *Séditions infrapaginales. Poétique historique de l'annotation littéraire (xvi^e-xxi^e siècles)*, Genève, Droz, 2011.

WAJCMAN, Gérard, « Comment j'ai écrit L'Interdit »,

http://www.congresamp2014.com/fr/template.php?file=Afinidades/Le-reel-des-artistes/Freda-Wajcman_Comment-jai-ecrit-Linterdit.html>, consulté le 01/09/2017.

Mariano D'Ambrosio

(Docteur en Littérature comparée - Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle – CERC Centre d'Études et de Recherches Comparatistes)