

Écriture généalogique et « connaissance de la vie »

écrit par Anne Bourse

Ramifications

Cette citation de Benjamin, tirée d'un célèbre texte Walter Benjamin, [1] qui associe le problème de la traduction des œuvres (*Übersetzen*) à celui de leur survie (*Überleben*) en faisant du traducteur un sujet irrémédiablement endetté à l'égard de la tradition, pose sérieusement à la littérature la question de la mémoire et de l'héritage sous l'angle de ce que l'on peut appeler, avec Canguilhem, la « connaissance de la vie ». Rejetant toute conception imitative du langage, Benjamin exige du traducteur qu'il transforme l'original afin, paradoxalement, d'assurer sa transmission et de rendre justice à son « intention ». Seuls l'étrangement, l'écart linguistique et la dissemblance formelle permettent d'ouvrir l'œuvre au « renouveau du vivant » et au « tourbillon du devenir » [2]. Dans sa réponse à la philosophie bergsonienne, Canguilhem affirme de façon comparable qu'il ne peut y avoir d'authentique pensée du vivant qu'à prendre en compte la vie de la pensée elle-même, son caractère hasardeux, sa plasticité et sa fécondité pleinement historiques :

Ainsi, à travers la relation de la connaissance à la vie humaine, se dévoile la relation universelle de la connaissance humaine à l'organisation vivante. La vie est formation de formes, la connaissance est analyse des matières informées [...]. L'intelligence ne peut s'appliquer à la vie qu'en reconnaissant l'originalité de la vie. [3]

L'historicité de la connaissance scientifique revendiquée par Canguilhem est à entendre dans des termes tout à fait proches de ceux que Benjamin applique au concept d'histoire. La temporalité n'est pas envisagée par ce dernier comme une simple ligne droite qui enregistrerait un « progrès » régulier de l'humanité par le jeu téléologique des causes et des effets mais comme une constellation variable d'événements discontinus, accidentels et contrastés [4]. En prise avec cette matière précaire et hétérogène, l'épistémologue des sciences comme l'historien matérialiste appelé de ses vœux par Benjamin en 1940 ont pour tâche d'identifier les formes originales (des concepts philosophiques aux fugaces « images dialectiques » en passant par les traductions et les surprenantes « allégories » de l'art) en fonction desquelles se déploie la pensée.

Du point de vue de la méthode, ce travail impose au chercheur d'adopter une démarche nécessairement expérimentale, au sens du « tâtonnement » heuristique privilégié par Claude Bernard [5], mais qu'il convient aussi, eu égard à l'autorité de Nietzsche sur ce sujet, de qualifier plus précisément de généalogique. Si la généalogie se présente d'abord chez Nietzsche comme un opérateur de mise à distance des valeurs de vérité et de morale, elle désigne en fait toute activité critique qui consiste à prendre conscience « des conditions et des circonstances de leur naissance, de leur développement, de leur modification » [6] et à mettre en question la continuité idéale de leur accomplissement. Ainsi, la généalogie nietzschéenne ne se préoccupe pas tant de remonter le cours du temps en quête d'une illusoire « origine » (*Ursprung*) que de faire apparaître la vitalité organique de la pensée, « ses intensités, ses défaillances, ses fureurs secrètes, ses grandes agitations fiévreuses comme ses syncopes » [7]. En France, c'est avec Émile

Zola que la littérature se voue officiellement à l'enquête généalogique et que le roman redéfinit ses objets d'étude à la lumière des rapports scientifiquement établis entre les soubresauts du vivant et les violences de l'histoire, le « sang » et le « milieu », le symptômal et le social :

Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur [...]. Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre, comme acteur d'une époque historique, je le créerai agissant dans la complexité de ses efforts, j'analyserai à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l'ensemble. [8]

Interrogeant les multiples conditions de possibilité du récit (familial, national, expérimental), l'écriture s'attache alors « aux méticulosités et aux hasards des commencements » [9] (« le premier épisode *La Fortune des Rougon* doit s'appeler de son titre scientifique : *Les Origines* », [10]) afin de « broser à contresens le poil trop luisant de l'histoire » [11]. Ce que l'on souhaiterait exposer ici de façon plus synthétique qu'exhaustive, ce sont certaines des affinités qui relient la littérature généalogique à l'épistémologie des sciences de la vie. Les œuvres fondatrices de Zola (*La Fortune des Rougon* et *Le Docteur Pascal* : pierres de touche du cycle Rougon-Macquart), mais aussi de William Faulkner (*Absalom, Absalom !*) et de l'argentin Ricardo Piglia (*Respiración artificial*) – deux écrivains majeurs à avoir réactivé la « méthode » généalogique à chaque extrémité du XXe siècle – nous intéressent tout particulièrement. Comme le recommande explicitement Benjamin, ces romanciers travaillent en effet le vivant à partir de l'histoire [12], en faisant de la mémoire la condition même de la vie (*Leben*), de la survie (*Fortleben*) et de la vie *post-mortem* (*Überleben*). À la manière de trois traducteurs « endettés », ils démontrent qu'il n'y a de « vie » authentique qu'à partir du moment où la « sur-vie » excède la vie et la mort biologiques, c'est-à-dire à partir du moment où un souvenir s'élabore, où une transmission s'établit, où un « inoubliable » [13] est rendu possible dans et par l'écriture. Ces explorations interdisciplinaires seront menées autour de trois problématiques : on examinera tout d'abord la façon dont les héritiers se débattent constamment avec leur « milieu » avant d'aborder plus en détail la « monstruosité » constitutive des phénomènes de filiation et d'analyser enfin le fonctionnement systématiquement « catastrophique » des romans généalogiques.

I - « En être » ou pas : les oscillations de l'héritier

« Nous sommes des héritiers, cela ne veut pas dire que nous avons ou que nous recevons ceci ou cela, mais que l'être de ce que nous sommes est d'abord héritage, que nous le voulions et le sachons ou non. » Jacques Derrida, *Spectres de Marx*.

Le roman généalogique met au premier plan une figure complexe et relativement inédite, celle de l'héritier. Comme l'a bien montré Derrida à propos du personnage emblématique d'Hamlet, l'héritier est foncièrement contraint par un devoir, « toujours-

déjà » soumis à une injonction d'hériter qui l'engage dans un rapport d'extrême responsabilité à l'égard de l'histoire. La transmission de la « semence » familiale passe d'abord par l'obligation de s'acquitter « de quelque chose qui implique peut-être une faille, une chute, une faute, voire un crime » [14]. Inscrit comme « agent de survie » au terme provisoire de la lignée, l'héritier est ainsi placé « devant le temps » [15]. Son présent est infiniment complexe : récapitulation d'un patrimoine et maturation d'un avenir, mémoire de l'« ancestralité » [16] et tension vers le futur, il est à la croisée de temporalités profondément dissemblables. C'est ce conflit interne que met exemplairement en scène le roman généalogique, sous l'aspect d'un « débat », parfois insu et généralement violent, entre le vivant maillon de la chaîne héréditaire et son « milieu » [17]. Si l'intégralité du personnel romanesque des Rougon-Macquart se trouve prise dans une telle interaction [18], on peut néanmoins considérer le personnage du docteur Pascal comme l'authentique parangon de cette *expérience* qui le constitue en tant que sujet héritier. La particularité de Pascal réside d'abord dans son « innéité ». Zola insiste sur ce point de façon quasi obsessionnelle, dès les documents préparatoires et *La Fortune des Rougon* (Pascal, « cet amant discret de la science », y observe le monde avec une impassibilité de clinicien [19] jusqu'à la description de l'arbre généalogique placée au chapitre V du dernier tome de la série :

Oh ! moi, à quoi bon parler de moi ? je n'en suis pas, de la famille !... Tu vois bien ce qui est écrit là : Pascal, né en 1813. Innéité. Combinaison, où se confondent les caractères physiques et moraux des parents, sans que rien d'eux semble se retrouver dans le nouvel être... » Ma mère me l'a répété assez souvent, que je n'en étais pas, qu'elle ne savait pas d'où je pouvais bien venir ! [20]

La rupture d'atavisme, l'absence de « fêlure originelle » font de Pascal le légitime dépositaire des ambitions de l'écrivain naturaliste : archiver, consigner et classer les informations sur sa propre famille, pour enfin dresser le bilan rigoureux des dix-neuf tomes précédents. Sa différence est précisément ce qui lui permet d'exercer le coup d'œil - nécessairement « presbyte » [21]- du généalogiste :

Et c'était chez lui un cri de soulagement, une sorte de joie involontaire [...]. « J'ai beau les aimer tous, mon cœur n'en bat pas moins d'allégresse, lorsque je me sens autre, différent, sans communauté aucune. N'en être pas, mon Dieu ! C'est une bouffée d'air pur, c'est ce qui me donne le courage de les avoir tous là, de les mettre à nu dans ces dossiers, et de trouver encore le courage de vivre ! [22]

Mais plutôt que d'établir strictement l'histoire d'un passé, il s'agit pour Zola de restituer la complexité d'une relation. *Le Docteur Pascal* nous montre ainsi le personnage en prise à d'incessantes hésitations : sa volonté de totalisation scientifique se heurte à l'inscription charnelle de son désir pour sa nièce Clotilde, tandis que l'extériorité surplombante du médecin, démiurge et thaumaturge, se mue péniblement en acceptation de sa propre appartenance aux Rougon-Macquart. Paradoxalement, c'est au moment de sa mort que Pascal réintègre le mouvement vital dont il s'imaginait jusqu'alors affranchi : « D'autres avaient vu la névrose, la lésion originelle, se tourner en vice ou en vertu [...] ; lui avait vécu de passion et allait mourir du cœur. » [23] Zola rend

particulièrement visibles les jointures de cette contradiction en faisant des derniers instants du personnage l'héroïque combinaison de l'agonie physiquement endurée et de la rédaction de sa propre épitaphe :

Il se cherchait, s'épuisant, s'égarant. Enfin, quand il se fut trouvé, sa main se raffermir, il s'acheva, d'une écriture haute et brave : « Meurt, d'une maladie de cœur, le 7 novembre 1873. » C'était l'effort suprême, son rôle augmentait, il étouffait, lorsqu'il aperçut, au dessus de Clotilde, la feuille blanche. Ses doigts ne pouvaient plus tenir le crayon. Pourtant, en lettres défaillantes, où passait la tendresse torturée, le désordre éperdu de son pauvre cœur, il ajouta encore : « L'enfant inconnu, à naître en 1874. Quel sera-t-il ? » [24]

Le court-circuit produit par le choc de ces deux extrêmes illustre plus la remise en circulation des flux du « devenir » qu'il ne sanctionne la passion incestueuse de Pascal pour sa nièce. Les va-et-vient du docteur entre l'intérieur et l'extérieur de l'Arbre, la fermeture et l'ouverture des dossiers, la thésaurisation archivistique et la dilapidation des stocks, forment ce grand battement artériel de la généalogie que Michel Serres place au centre « thermodynamique » de l'œuvre zolienne :

Il ne s'agit pas seulement de distance et de suppression de l'écart, comme on le racontait pour Fabrice à Waterloo, il s'agit de calculer, scientifiquement, ce qu'il advient des énergies quand le sujet s'objectivise dans la clôture, et ce qu'il en advient lorsqu'il quitte son voisinage [...]. Le vieux savant positiviste n'est pas que savant et positiviste, sauf à redéfinir ce que c'est que savoir. Il met en jeu ce à quoi il adhère puisque ce à quoi il adhère est justement l'objet de la science : une histoire, une histoire naturelle, une histoire naturelle et sociale. Il n'en est pas : observe, classe. Il en est : expérimente. D'où l'hésitation sur la frontière, sur le bord [...]. Pascal est au bureau, le laboratoire, il sort et va dans sa chambre où pilonner de la chimie, il sort et part pour le village, il va et vient, médecin parfois, praticien comme on dit, biologiste surtout et théoricien. Son site mobile dessine une dentelle sur le bord de l'ensemble objectif. [25]

« En être » ou pas : la question se pose ainsi « de décider si le prix du savoir est tel que le sujet du savoir puisse consentir à devenir objet de son propre savoir » [26]. Tel est précisément l'enjeu épistémologique du neuvième roman de Faulkner, *Absalom, Absalom !* (1936), qui enchevêtre magistralement les thèmes suivants : paternité démiurgique, hybridité de la descendance, distorsions de la chaîne chronologique des générations, impossibilités de l'héritage familial et national. Pour raconter l'histoire du *genos* Sutpen, que voue à la perte et à la dévastation le comportement mystérieusement délétère de son père fondateur [27], Faulkner recourt à la voix de quatre narrateurs, tous placés dans une étrange situation d'« après-coup » (*aftermath*), dont Rosa Coldfield énonce la règle implacable :

That was all. Or rather, not all, since there is no all, not finish ; it not the blow we suffer from but the tedious repercussive anti-climax of it the rubbishy aftermath to clear away from off the very threshold of despair. You see, I never saw him. *I never saw him dead. I heard an echo, but not the shot ; I saw a closed*

door but did not enter it. [28]

Rosa est l'un des rares témoins rescapés du désastre Sutpen. Accablée depuis des décennies, elle s'est figée, faisant un tombeau de son propre corps : « *now only the lonely thwarted old female flesh embattled for forty-three years in the old insult* » [29] Faulkner s'attache alors à détailler les étapes au cours desquelles le personnage va passer du ressassement mortifère de l'événement raté (le meurtre du fils bâtard, ironiquement dénommé *Charles Bon*, par le fils légitime Henry Sutpen – événement toujours perçu depuis un *seuil* infranchissable) à son inscription salvatrice dans le temps. En réitérant le « il était une fois » (« *Once there was... a summer of wistaria* ») et en choisissant d'adresser ses souvenirs au jeune Quentin Compson, Rosa se délivre de sa condition profane, intermédiaire et confuse de « momie ». Comme pour Pascal, c'est la mort qui permet enfin de rétablir le personnage dans la vie en *l'historicisant*, en lui conférant un véritable « destin ». Quentin Compson quant à lui, de l'auditeur collectif et spectral qu'il est au début d'*Absalom, Absalom !* [30], se constitue cahin-caha en sujet de sa propre histoire (« *he walked out of his father's talking at last* ») [31] au fur et à mesure qu'il apprend, en compagnie de son camarade Shreve McCannon, à « boire le sang noir des morts » (Michelet) et à réinventer la fiction Sutpen : « tous deux créant entre eux deux, à l'aide d'un ramassis de vieilles histoires et de vieux récits, des personnages qui n'avaient peut-être jamais existé nulle part » [32]. Cinquante ans plus tard, on retrouve quasiment intacte chez Ricardo Piglia la figure si marquante de Quentin Compson – qui, précisons-le, hérite non seulement du cauchemar sudiste mais des grands modèles de la poésie moderne : Quentin fait en effet autant signe vers l'Alfred Prufrock de T. S. Eliot que vers le « fils du soleil » rimbaldien [33]. *Respiración artificial* (1980) reprend donc avec Emilio Renzi la configuration oscillatoire de l'héritage. Lancé dans la quête généalogique par le biais symptomatique d'une *correspondance* avec un oncle qu'il n'a jamais rencontré (Marcelo Maggi), Emilio Renzi ne prend contact avec l'histoire de son ancêtre, Enrique Ossorio, ancien secrétaire de Juan Manuel de Rosas [34]. et écrivain exilé à New York, que par des stratégies de « différences » et de distanciation :

Hay que elaborar un juego, me dice, en el que las posiciones no permanezcan siempre igual, en el que la función de las piezas, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique : entonces se volverán más eficaces o más débiles. Con las reglas actuales, dice, me escribe Maggi, esto no se desarrolla [...]. Sólo tiene sentido, dice Tardewski, lo que se modifica y se transforma. [35]

À l'épistolarité de l'échange s'ajoutent l'étrangeté des langues, la multiplication des mises en abyme, les digressions érudites (sur les problématiques origines de la littérature argentine, le Tractatus de Wittgenstein et l'impossibilité d'écrire de Kafka) ainsi que l'usage intensif des documents d'archive, qui renforcent le caractère « apocryphe » [36] de la fiction. Le travail généalogique de Renzi consiste à se frayer un passage entre ces différents pôles afin de parvenir, comme Pascal, Rosa ou Quentin, à consommer son histoire et à redonner corps aux « disparus » [37]. C'est seulement à la toute fin du roman, après son voyage à Concordia et son long entretien avec Tardewski, l'ami polonais de Maggi – autre incarnation de l'écrivain en exil et dernière figure de passeur – que Renzi peut enfin ouvrir les documents historiographiques que Maggi lui a

légues :

Encontrará ahí, estoy seguro, la clave de su ausencia. La razón por la cual él no ha venido esta noche. Allí está el secreto, si es que hay un secreto. Esto que él quiso dejarle, esto que él quiso que usted viajara hasta aquí para buscar, es lo único que realmente interesa y puede explicarlo. Son tres carpetas, con documentos y notas y páginas escritas con una letra firme y clara [...]. Está clareando, dice. Pronto va a amanecer. Yo abro una de las carpetas. [38]

Ricardo Piglia applique le précepte de transmission littéraire énoncé par Iouri Tynianov, selon lequel « la littérature va de l'oncle au neveu (et non du père au fils) » [39]. Dans cette fin à la fois circulaire et ouverte, figurant le jeu de possession et de dépossession sur lequel se conclut également *Absalom, Absalom !* avec le cri de dénégation de Quentin, la parole revient à Ossorio, le tout « premier » des disparus : « *Al quel encuetre mi cadáver* ». La réconciliation de l'expérience et de la compréhension (« meaning » [40]) peut enfin commencer.

II - Monstruosité de la remembrance

« L'existence des monstres met en question la vie quant au pouvoir qu'elle a de nous enseigner l'ordre. Cette mise en question est immédiate [...]. Il suffit d'une déception de notre confiance, d'un écart morphologique, d'une apparence d'équivocité spécifique, pour qu'une crainte radicale s'empare de nous. » Georges Canguilhem [41]

Des divers écarts creusés par les héritiers entre l'appartenance et le surplomb, la myopie congénitale et la clarté, la « coupure » et « l'écriture de l'histoire » [42], résulte une lancinante inquiétude, que cristallise un autre leitmotiv de désordre « propre » au roman généalogique : celui du monstre. Dans le rapport intimement établi entre la survie de la lignée et les désordres de l'hérédité, c'est effectivement en termes de « formation de formes » que s'énonce la question de la généalogie [43]. Empreintes, traces, fossiles lacrymaux, cartes [44], arbres généalogiques, visages reproductibles, cicatrices reportées de corps en corps : sous quels aspects se matérialise l'anamnèse ? Et, question plus importante encore pour ceux, comme Pascal, Quentin ou Renzi, dont l'héritage se mue progressivement en *choix* (critique, tri et réaffirmation de l'injonction d'hériter [45]) : cette forme est-elle déjà définie, prescrite depuis le tréfonds des âges ou bien se présente-t-elle comme quelque chose d'encore malléable, de potentiellement ouvert à l'indéterminé ? De quelle marge de manœuvre dispose l'héritier quand il tente d'articuler la matière du vivant au temps de ses ancêtres ? À toutes ces questions, la littérature généalogique répond par la prolifération de la monstruosité. Qu'il s'agisse des origines, multiples et disséminées, des structures « dégénérescentes » de la filiation ou encore des organismes, entachés des erreurs du passé, la dissemblance s'insinue dans tous les rouages et les interstices de la généalogie. Michel Foucault le confirme dans son étude de la notion nietzschéenne d'« origine » :

Suivre la filière complexe de la provenance (*Herkunft*), c'est maintenir ce qui s'est passé dans la dispersion qui lui est propre : c'est repérer les accidents, les infimes déviations - ou au contraire les retournements complets -, les erreurs,

les fautes d'appréciations, les mauvais calculs qui ont donné naissance à ce qui existe et vaut pour nous ; c'est découvrir qu'à la racine de ce que nous connaissons et de ce que nous sommes il n'y a point la vérité et l'être, mais l'extériorité de l'accident. [46]

L'accident est en effet programmé dès les prémices de l'édifice romanesque. Chez Zola, tout commence dans un cimetière, l'exubérante « aire Saint-Mittre » dont on a irrévérencieusement déplacé les cadavres (« Pas la moindre cérémonie religieuse ; un charroi lent et brutal. Jamais ville ne fut plus écœurée » [47]). Du côté des personnages, c'est l'hystérique Adélaïde Fouque qui génère la fameuse « fêlure » transmise ensuite à chacun de ses descendants :

Il y avait en elle un manque d'équilibre entre le sang et les nerfs, une sorte de détraquement du cerveau et du cœur, qui la faisait vivre en dehors de la vie ordinaire, autrement que tout le monde. Elle était certainement très naturelle, très logique avec elle-même ; seulement sa logique devenait de la pure démence aux yeux des voisins. Elle semblait vouloir s'afficher, chercher méchamment à ce que tout, chez elle, allât de mal en pis, lorsqu'elle obéissait avec une grande naïveté aux seules poussées de son tempérament. [48]

Comme chez Sutpen, la fracture intime reflète le chaos national : Zola précise que « Dide » prend Macquart pour amant en 1789 et il faut bien rappeler que le pouvoir de la lignée Rougon se fonde sur le meurtre sacrificiel de Silvère Mouret, au matin du 11 décembre 1851 [49]. Dans les romans généalogiques, l'ordre social naît toujours de la violence et de la profanation, dont l'oubli prolonge l'insupportable scandale. *Absalom*, *Absalom !* et *Respiración artificial* structurent cependant leurs commencements en fonction d'une anormalité qui, bien qu'elle voue toute descendance à l'échec (Faulkner) ou à la diaspora (Piglia), se distingue du simple déséquilibre physiologique : Thomas Sutpen et Enrique Ossorio sont deux modèles d'« *Urvater* », deux hommes ayant réussi à se « priver de père » [50] et à devenir à eux-mêmes leur propre origine. L'« ogre-fantôme-démon » décrit par Rosa Coldfield au premier chapitre d'*Absalom, Absalom !* incarne le châtiment du Sud américain parce qu'il n'a pas d'ascendance connue. De même, Ossorio est présenté par Ricardo Piglia comme étant « déjà tous les noms de l'histoire » (« *todos los nombres de la historia* »), « le seul qui doive tout à lui-même, le seul qui n'ait rien hérité de personne, le seul dont nous soyons tous débiteurs » [51]. Le personnage conclut sa propre autobiographie en ces termes ; : « En cuanto a mí nació Enrique de Ossorio, pero he desechado esa partícula cuyas resonancias ofenden la razón de mi época : las virtudes del linaje no me parecen a la altura de los tiempos, ni de mis ambiciones, y prefiero debérmelo todo a mí mismo ». [52]

Au dédoublement de la descendance chez Zola et Faulkner (officielle et illégitime ; blanche et métisse) ainsi qu'à la rupture de la chaîne de la succession chez Ricardo Piglia s'ajoute enfin la monstruosité des organismes. De Dide à Rosa Coldfield, « *sitting so bold upright in the straight hard chair that was so tall for her that her legs hung straight and rigid as if she had iron shinbones and ankles* » [53], en passant par la spectralisation de Quentin Compson (« *listening, having to listen, to one of the ghosts which he had refused to lie still even longer than most had, telling him about old ghost-*

times ») [54], se dessine le corps archétypal de l'héritier, déchiré entre un devenir-embryonnaire et un étrange devenir-métallique. Évidé de sa propre identité, transplanté en terre étrangère, il est ainsi livré à une double expérience de l'*Unheimlich*.

Après Zola et Faulkner, Ricardo Piglia est sans doute l'écrivain à avoir poussé le plus loin la « ressemblance non imitative » [55] de l'héritier, en la personne du Sénateur don Luciano. Rejouant la scène de l'entretien entre le vieux spectateur pétrifié d'amertume (Rosa Coldfield) et le futur écrivain (Quentin Compson) auquel échoie la mission de transmettre le témoignage des morts-vivants, la deuxième partie de *Respiración artificial* confronte Emilio Renzi à l'interminable logorrhée du Sénateur : « *Usted, joven, usted entonces irá a verlo a Marcelo [...]. ¿A quién podría yo dictarle mis palabras ?* » [56] Infirme, survivant « sans souvenirs et sans attendre la mort » [57], le Sénateur est non seulement enlisé dans la stase (« *Nada es ya recuerdo para mi : todo es presente, todo está aquí [...]. Todo está quieto, suspendido : en suspenso. La presencia de todos esos muertos me agobia. ¿Ellos me escriben ? ¿Los muertos ? ¿Soy el que recibe el mensaje de los muertos ?* ») [58] mais enfermé dans son fauteuil roulant, tel un capitaine Achab des temps modernes :

Porque ¿en qué se ha convertido mi cuerpo sino en esta maquina de metal, ruedas, rayos, llantas, tubos, niquelados, que me transporta de un lado a otro por esta estancia vacía [...] ? La frialdad, es para mi, la condición del pensamiento. Una prolongada experiencia, la voluntad de deslizarme sobre los rayos niquelados de mi cuerpo, me ha permitido vislumbrar el orden que legisla la gran maquina poliédrica de la historia [...]. A lo lejos, en la otra orilla : la construcción. [59]

Le Sénateur connaît jusque dans sa chair le « hiatus de cette chaîne où se déclinent les filiations et où la mort devient la garantie la plus sûre de la succession familiale » [60]. Pur produit de la théorie des « fils posthumes », selon laquelle « tous les fils devraient être abandonnés, laissés devant la porte d'une église » [61] pour accéder au véritable statut d'héritiers, il incarne l'*appareillage généalogique* annoncé par le titre du roman. La « respiration artificielle » désigne à la fois la prothèse venue pallier l'absence du père et la technique originaire permettant de s'arracher à la filiation, conditionnant ainsi l'appropriation de toute histoire et la formation de toute mémoire.

III - La généalogie, une vaste « circulation à catastrophes »

« Retenant la formule de Claude Bernard : la vie c'est la création, on dira que la connaissance de la vie doit s'accomplir par conversions imprévisibles, s'efforçant de saisir un devenir dont le sens ne se révèle jamais si nettement à notre entendement que lorsqu'il le déconcerte. » Georges Canguilhem [62]

Si l'histoire apparaît comme une matière et l'héritage comme un art archéologique de sculpture, « une anamnèse en acte, en pierre, en temps présent » [63]-, la forme et la loi générales du roman lui-même évoquent plus précisément celles d'une vaste machinerie. Nul plus que Michel Serres dans *Feux et signaux de brume* n'a insisté sur le point suivant : que la littérature généalogique fonctionne comme une « machine à feu », dont

l'enjeu n'est pas tant d'appliquer aveuglément un « programme » [64] que de libérer des énergies et de produire une transmission. Dans cette conception du texte comme machine généalogique, mémoire et écriture constituent les deux aspects du même acte de production et le fonctionnement de l'œuvre se nourrit de son propre dysfonctionnement.

Ainsi que l'illustre chaque excipit, le déraillement, l'incendie et l'avarie offrent en effet la principale garantie du « devenir ». Chez Zola, il ne subsiste du monument scientifiquement érigé par Pascal que quelques fragments calcinés de manuscrits ainsi que l'Arbre, « seul document intact » (« it clears the whole ledger, you can tear all the pages out and burn them, except for one thing », confirme Faulkner), dont il s'agit alors de relire - c'est-à-dire de *relier* et d'*appareiller* les données disparates :

Clotilde apporta le tout sur la table, près du berceau. Quand elle eut sorti les débris un à un, elle constata, ce dont elle était déjà à peu près sûre, que pas une page entière de manuscrit ne restait, pas une note complète ayant un sens. Il n'existait que des fragments, des bouts de papier à demi brûlés et noircis, sans lien, sans suite. Mais, pour elle, à mesure qu'elle les examinait, un intérêt se levait de ces phrases incomplètes, de ces mots à moitié mangés par le feu, où tout autre n'aurait rien compris. Elle se souvenait de la nuit d'orage, les phrases se complétaient, un commencement de mot évoquait les personnages, les histoires [...]. Et chaque débris s'animait, la famille exécrationnelle et fraternelle renaissait de ces miettes, de ces cendres noires où ne couraient plus que des syllabes incohérentes [...]. Il y avait là assez de sève nouvelle et de travail, pour refaire un monde. [65]

Comparable aux renversements que provoquent la chute de la Maison Sutpen à la fin d'*Absalom, Absalom !* et la disparition définitive de Marcelo Maggi au terme de *Respiración artificial*, l'authentique travail de l'héritage se joue dans une ultime « catastrophe ». La formule étant moins à entendre dans son sens commun de dénouement tragique et de chute entropique tiré du préfixe grec κατά (« en dessous, en arrière ») que comme une rupture féconde au cours d'une évolution morphogénétique :

Tout comme la catastrophe géologique était nécessaire pour qu'on puisse remonter du tableau taxinomique au continu à travers une expérience brouillée, chaotique et déchiquetée, de même la prolifération des monstres sans lendemain est nécessaire pour qu'on puisse redescendre du continu au tableau à travers une série temporelle [...]. Le monstre assure dans le temps et pour notre savoir théorique une continuité que les déluges, les volcans et les continents effondrés brouillent dans l'espace pour notre expérience quotidienne. [66]

Ce qui pourrait être dysphoriquement interprété comme désastre absolu (destruction des documents, brèche ouverte dans la mémoire patiemment reconstituée, perte du destinataire), triomphe de la violence usurpatrice (la danse diabolique de Félicité Rougon lors de l'incendie des dossiers de Pascal) et échec du dessein archi-démiurgique, se donne finalement à lire comme la chance inespérée d'un « éternel doute et éternel espoir » [67] de *transmission*.

La littérature, « toujours intempestive, intempestive à chaque époque »

Par la comparaison de textes de langues et d'époques différentes, il s'agissait de montrer que la littérature constitue un champ de réflexion critique sur la mémoire et le vivant aussi fécond que toute autre discipline scientifique. Œuvrant le monde sensible et la multiplicité des temps par le langage, les romans généalogiques de Zola, de Faulkner et de Ricardo Piglia ne posent-ils pas de façon exemplaire la question de la *forme* (textuelle et syntaxique, mémorielle autant que mémorable) dans et par laquelle il est possible de « prendre » à la fois corps et connaissance ? Entre littérature et épistémologie, le rapport n'est simplement pas d'ordre analogique ou illustratif. Ce qui frappe à la lecture croisée de *La Fortune des Rougon*, *Le Docteur Pascal*, *d'Absalom, Absalom !* et de *Respiración artificial*, c'est la nature avant tout spéculative de leurs interactions avec l'histoire et la philosophie des sciences de la vie. Parce qu'elle révèle les fragiles conditions d'émergence de la « vérité », parce qu'elle met inlassablement en scène le processus de production de l'histoire - nécessairement artificiel et accidenté -, l'écriture généalogique se donne comme une épistémologie en acte. Elle appelle ainsi ses lecteurs, héritiers eux-mêmes inclus dans le flux thermodynamique de la fiction, à faire fonctionner cette mémoire au présent, en la considérant non comme le morne fossile d'une histoire entièrement consignée et déjà repliée sur elle-même mais comme une matière vive en perpétuelle mutation [68].

À cette dimension critique et productrice de la littérature, déjà brillamment soulignée par Michel Serres et Pierre Macherey [69], j'ajouterai enfin la puissance d'*intempestivité*. Est intempestive l'écriture qui nous apprend, par la généalogie, à « faire de l'interprétation un art ». Un « art », c'est-à-dire un regard sensible aux symptômes du temps, une lecture ouverte à la « pluralité silencieuse des sens de chaque événement », une attention portée aux coexistences anachroniques et aux secrètes constellations établies entre les œuvres [70]. À cet égard, c'est la critique elle-même, ses modalités d'action autant que sa propre « volonté de vérité » qui, par une sorte de coup en retour dialectique, se trouve « réévaluée », dotée de « forces » aussi grandes que celles de la littérature ou de la philosophie quand elles cherchent à mettre au jour de nouvelles « possibilités de vie » [71].

ps :

Anne Bourse - Université Paris 8

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE (VOLUME V - Automne 2009)

notes :

[1] « La Tâche du traducteur » (1923), dans *Œuvres I*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262.

[2] « On peut prouver qu'aucune traduction ne serait possible si son essence ultime était de vouloir ressembler à l'original. Car dans sa survie (*Fortleben*), qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était mutation et renouveau du vivant (*Wandlung und Erneuerung des Lebendigen*), l'original se modifie. Même pour des mots solidifiés (*festgelegten Worte*) il

y a encore une post-maturation (*Nachreife*). » *Ibid.*, p. 249. Je renvoie au commentaire éclairant que Derrida a fait de ce texte et de sa métaphore vitaliste dans « Des tours de Babel », *Psyché. Invention de l'autre I*, Paris, Galilée, 1987-1998, p. 203-235.

[3] Georges Canguilhem, « La Pensée et le vivant », dans *La Connaissance de la vie*, 2e éd., Paris, Vrin, 2006, p. 14-16. Voir également : « Le rôle de l'épistémologie », dans *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie : Nouvelles études d'histoire et de philosophie des sciences*, 2e éd., Paris, Vrin, 2009, p. 11-36.

[4] Chez Benjamin, l'idée d'un *continuum* est violemment dénoncée comme une construction des vainqueurs de l'histoire. À l'imposture de ce récit prétendument universel, qui accumule « la masse des faits » pour composer l'image d'un passé « éternel », s'oppose la mémoire fragmentaire des « opprimés » (*Unterdrückten*). Il appartient alors à chaque génération de faire irruption dans le passé pour dérouter le cours de l'histoire et sauvegarder l'héritage des vaincus : « L'image du bonheur est inséparable de celle de la rédemption (*Erlösung*). Il en va de même de l'image du passé, dont s'occupe l'histoire. Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier [...] ? S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une faible force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. » Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 428-429. En ce qui concerne la critique de la téléologie chez Canguilhem, on se reportera à l'un de ses derniers textes publiés, consacré à « La décadence de l'idée de progrès » (*Revue de métaphysique et de morale*, vol. 92, n° 4, 1987, p. 437-454) ainsi qu'aux premières pages de « La théorie cellulaire » : « Une telle attitude suppose une conception dogmatique de la science et, si l'on ose dire, une conception dogmatique de la critique scientifique, une conception des "progrès de l'esprit humain" qui est celle de l'*Aufklärung*, de Condorcet et de Comte. Ce qui plane sur cette conception c'est le mirage d'un "état définitif" du savoir. En vertu de quoi, le préjugé scientifique c'est le jugement d'âges révolus. Il est une erreur parce qu'il est d'hier. L'antériorité chronologique est une infériorité logique. Le progrès n'est pas conçu comme un rapport de valeurs dont le déplacement de valeurs en valeurs constituerait la valeur, il est identifié avec la possession d'une dernière valeur qui transcende les autres en permettant de les déprécier. » Georges Canguilhem, « La théorie cellulaire », dans *La Connaissance de la vie*, *op. cit.*, p. 54.

[5] « Ces sortes d'expériences de tâtonnement, qui sont extrêmement fréquentes en physiologie, en pathologie et en thérapeutique [...], pourraient être appelées des expériences pour voir, parce qu'elles sont destinées à faire surgir une première observation imprévue et indéterminée d'avance, mais dont l'apparition pourra suggérer une idée expérimentale et ouvrir une voie de recherche. » Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 50-51.

[6] Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale : Un écrit polémique* (1887), trad. I.

Hildenbrand et J. Gratien, Paris, Gallimard, 1971, p. 14.

[7] Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971), dans *Dits et Écrits II : 1970-1975*, Paris, Gallimard, 1994, p. 140.

[8] Émile Zola, « Préface », dans *La Fortune des Rougon* (1871), éd. Gérard Gengembre, Paris, 1991, p. 19.

[9] Michel Foucault, art. cit., p. 140.

[10] Émile Zola, « Préface », *op. cit.*, p. 20.

[11] Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 438.

[12] « Car c'est à partir de l'histoire, non de la nature [...], qu'il faut finalement circonscrire le domaine de la vie. Ainsi naît pour le philosophe la tâche (*die Aufgabe*) de comprendre toute vie naturelle à partir de cette vie, de plus vaste extension, qui est celle de l'histoire (aus dem umfassenderen der Geschichte zu verstehen). » Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 247.

[13] « Ainsi pourrait-on parler d'une vie ou d'un instant inoubliables (*unvergeßlichen*), même si tous les hommes les avaient oubliés. Car, si l'essence de cette vie ou de cet instant exigeait qu'on ne les oubliât pas, ce prédicat ne contiendrait rien de faux, mais seulement une exigence (*eine Forderung*) à laquelle les hommes ne peuvent répondre [...]. De même, il faudrait envisager la traductibilité d'œuvres langagières même si elles étaient intraduisibles (*unüberzetzbar*) pour les hommes. » *Ibid.*, p. 246.

[14] Jacques Derrida, « Des tours de Babel », *op. cit.*, p. 309.

[15] J'emprunte cette formule ainsi que la conception de l'anachronisme qui lui est liée à Georges Didi-Huberman : *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

[16] Cf. Pierre Fédida, « L'ombre du reflet. L'émanation des ancêtres », *La Part de l'œil*, n° 19, 2003-2004, p. 195-201.

[17] Canguilhem souligne, avec le neurologue Kurt Goldstein, l'importance de l'interaction entre le sujet et son environnement, non seulement dans le cas d'une pathologie mais aussi d'une vie saine : « Entre le vivant et le milieu, le rapport s'établit comme un débat (*Auseinandersetzung*) où le vivant apporte ses normes propres d'appréciation des situations, où il domine le milieu et se l'accommode. Ce rapport ne consiste pas essentiellement, comme on pourrait le croire, en une opposition. Cela concerne l'état pathologique [...]. Vivre c'est rayonner, c'est organiser le milieu à partir d'un centre de référence qui ne peut lui-même être référé sans perdre sa signification originale. » Georges Canguilhem, « Le vivant et son milieu », dans *La Connaissance de la vie*, *op. cit.*, p. 187-188.

[18] « Pour résumer mon œuvre en une phrase : je veux peindre, au début d'un siècle de liberté et de vérité, une famille qui s'élançe vers les biens prochains, et qui roule détraquée par son élan lui-même, justement à cause des lueurs troubles du moment, des convulsions fatales de l'enfantement d'un monde. Donc deux éléments : 1° l'élément purement humain, l'élément physiologique, l'étude scientifique d'une famille avec les enchaînements et les fatalités de la descendance ; 2° effet du moment moderne sur cette famille, son détraquement par les fièvres de l'époque, action sociale et physique des milieux [...]. Si mon roman doit avoir un résultat, il aura celui-ci : dire la vérité humaine, démonter notre machine, en montrer les secrets ressorts par l'hérédité, et faire voir le jeu des milieux. » Émile Zola, « Notes générales sur la marche de l'œuvre », dans *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 394.

[19] Je pense à la fameuse séance du « salon jaune » organisée par Félicité Rougon : « À cette époque, il s'occupait beaucoup d'histoire naturelle comparée, ramenant à la race humaine les observations qu'il lui était permis de faire sur la façon dont l'hérédité se comporte chez les animaux. Aussi, en se trouvant dans le salon jaune, s'amusa-t-il à se croire tombé dans une ménagerie. » Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, *op. cit.*, p. 128.)

[20] Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, (1893), éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, 1993, p. 182

[21] « La différence dans l'origine n'apparaît pas dès l'origine, sauf peut-être pour un œil particulièrement exercé, l'œil qui voit de loin, l'œil du presbyte, du généalogiste. » Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (1962), 5e éd., Paris, P.U.F., 2005, p. 6.

[22] Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 182

[23] *Ibid.*, p. 359.

[24] Émile Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 381. Nous soulignons.

[25] Michel Serres, *Feux et signaux de brume : ZOLA*, Paris, Grasset, 1975, p. 20-23. Nous soulignons.

[26] Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie*, *op. cit.*, p. 47.

[27] « C'est l'histoire d'un homme qui par orgueil voulait un fils, et qui en eut tant qu'ils le détruisirent... » William Faulkner, Lettre 97 - À Harrison Smith, août 1934, dans *Lettres choisies*, éd. J. Blotner, trad. D. Coupaye et M. Gresset, Paris, Gallimard, 1981, p. 109.

[28] William Faulkner, *Absalom*, New York, Random House, 1936, p. 121. Nous soulignons. (« Ce fut tout. Ou plutôt pas tout, puisqu'il n'y a pas de tout, pas de fin ; ce n'est pas du coup lui-même que nous souffrons, mais de sa fastidieuse répercussion, du contrecoup, des sales conséquences qu'il nous faut balayer du seuil même du désespoir. Vous comprenez, je ne le vis jamais. *Je ne l'ai même pas vu mort. J'ai entendu un écho, mais pas le coup de feu ; j'ai aperçu une porte close, mais je ne l'ai pas ouverte.* »)

[29] William Faulkner, *Absalom*, op. cit., p. 9. (« Maintenant ne restait plus que la chair solitaire et frustrée d'une vieille femme embastillée depuis quarante-trois ans dans le vieil outrage. »).

[30] « Quentin had grown up with that ; the mere names were interchangeable and almost myriad. His childhood was full of them ; his very body was an empty hall echoing with sonorous defeated names ; he was not a being, an entity, he was a commonwealth. He was a barracks filled with stubborn backlooking ghosts still recovering, even forty-three years afterward, from the fever which had cured the disease. » *Ibid.*, p. 7. (« C'était là-dedans qu'avait grandi Quentin ; les noms mêmes étaient interchangeables et presque sans nombre. Son enfance en était pleine ; son corps même était une salle vide où résonnaient en écho les noms de vaincus ; il n'était pas un être, une entité, il était devenu une république. Il était une caserne vide remplie de fantômes têtus aux regards tournés en arrière, pas encore remis, même au bout de quarante-trois ans, de la fièvre qui avait guéri leur maladie. »)

[31] « [...] that very September evening when Mr. Compson stopped talking at last, he (Quentin) walked out of his father's talking at last because it was now time to go. » *Ibid.*, p. 142. (« [...] ce soir même de septembre où Mr. Compson cessa enfin de parler, où lui (Quentin) sortit enfin du récit de son père parce qu'à présent il était temps de partir. »)

[32] « The two of them creating between them, out of the rag-tag and bob-ends of old tales and talking, people who perhaps had never existed at all anywhere. » *Ibid.*, p. 340.

[33] Cf. Arthur Rimbaud, « Les Vagabonds » (*Illuminations, 1873-1875*) et le magnifique « Mémoire » (*Poésies, 1872*), dont les liens avec *The Waste Land* de T. S. Eliot (1922) mériteraient d'être plus amplement examinés

[34] Dictateur argentin, gouverneur de la province de Buenos Aires au milieu du XIXe siècle

[35] Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (1980), Barcelone, Anagrama, 2001, p. 23-24. (« Il faudrait concevoir un jeu, me dit-il, dans lequel les positions ne seraient pas toujours les mêmes ; les pièces pourraient rester un temps à la même place, mais ensuite, leur fonction se modifierait : elles deviendraient plus efficaces ou plus faibles. Avec les règles actuelles, dit-il - m'écrit Maggi -, il n'y a pas de développement [...]. Seul a un sens, dit Tardewski, ce qui se transforme et se modifie. »)

[36] Ricardo Piglia emprunte directement ce vocabulaire à Faulkner.

[37] Chez Ricardo Piglia, la problématique de la « disparition » est autant poétique (rhétoriques de l'indicible et de l'épistolaire - ou comment produire de la présence avec de l'absence) que politique. Cf. Alain Brossat et Jean-Louis Déotte, *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

[38] Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, op. cit., p. 218. (« Vous trouverez ici, j'en suis sûr, la clé de son absence. La raison pour laquelle il n'est pas venu cette nuit. Là est le secret, s'il y a un secret. Ce qu'il a voulu vous laisser, ce qu'il a voulu que vous veniez

chercher ici, c'est la seule chose qui compte réellement et qui peut l'expliquer, lui. Il y a trois classeurs, avec des documents, des notes et des pages écrites d'une écriture ferme et claire [...]. Le jour point, dit-il. Bientôt ce sera l'aube. J'ouvre l'un des classeurs. »)

[39] *Ibid.*, p. 19.

[40] *Respiración artificial* s'ouvre programmatiquement sur cette citation de T. S. Eliot : « *We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience.* »

[41] Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », dans *La Connaissance de la vie, op. cit.*, p. 219.

[42] « La coupure est le postulat de l'interprétation (qui se construit à partir d'un présent) et de son objet (des divisions organisent les représentations à re-interpréter). Le travail déterminé par cette coupure est volontariste. Dans le passé dont il se distingue, il opère un tri entre ce qui peut être « compris » et ce qui doit être oublié pour obtenir la représentation d'une intelligibilité présente. » Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 16-17.

[43] En rappelant le lien anthropologique existant entre l'*imago* romaine et le visage des morts, Pierre Fédida a lui aussi fait de la généalogie une question de forme. Voir également Georges Didi-Huberman, « L'image-matrice. Histoire de l'art et généalogie de la ressemblance » (1995), *Devant le temps, op. cit.*, p. 59-83.

[44] *Absalom, Absalom !* contient à cet égard un péritexte tout à fait fascinant : la carte du Yoknapatawpha dessinée et signée de la main de Faulkner lui-même (s'installant « *Sole Owner & Proprietor* » de la fiction) s'ajoute à une « Chronologie » et à une « Généalogie » qui permettent de visualiser et de ressaisir les principaux événements de la diégèse ainsi que les foisonnantes relations entre les personnages.

[45] « Un héritage ne se rassemble jamais, il n'est jamais un avec lui-même. Son unité présumée, s'il en est, ne peut consister qu'en l'injonction de réaffirmer en choisissant. Il faut veuler, il faut filtrer, cribler, critiquer, il faut trier entre plusieurs possibles qui habitent la même injonction. » Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 40.)

[46] Michel Foucault, *art. cit.*, p. 141.

[47] Emile Zola, *La Fortune des Rougon, op. cit.*, p. 23.)

[48] *Ibid.*, p. 68.

[49] Cf. les chapitres consacrés au sacrifice et à la « victime émissaire » dans René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972

[50] « Le monstre, dirons-nous, est un être privé de père. Cette privation archétypique, à la racine d'une ontologie de la dissemblance assigne au monstre le statut d'être « dis-

semblable », d'être « faux-semblable » du fait même qu'il peut être semblable à tout. » Denis Cettour, « Le monstre, un problème de filiation », dans Jean-Claude Beaune (dir.), *La Vie et la mort des monstres*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 169.

[51] « el único que se lo debe todo a sí mismo, el único que no ha heredado nada de nadie, el único del que todos somos deudores. » Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, *op. cit.*, p. 59.

[52] *Ibid.*, p. 75. (« Quant à moi, je suis né Enrique de Ossorio, mais j'ai laissé cette particule dont les résonances offensent la raison de mon époque : les vertus du lignage ne me paraissent pas être à la hauteur des temps, ni de mes ambitions, et je préfère tout devoir à moi-même. »)

[53] « [...] Miss Coldfield in the eternal black which she had worn for forty-three years now, whether for sister, father, or nothusband none knew, sitting so bold upright in the straight hard chair that was so tall for her that her legs hung straight and rigid as if she had iron shinbones and ankles [...] » William Faulkner, *Absalom, Absalom !*, *op. cit.*, p. 3-4. (« [...] Miss Coldfield, dans l'éternel noir qu'elle portait depuis quarante-trois ans pour sa sœur, son père ou son absence de mari, nul ne le savait, assise tellement raide sur la dure chaise au dossier droit si haute pour elle que ses jambes pendaient aussi droites et rigides que si elle avait eu des tibias et des chevilles de fer [...]. »)

[54] *Ibid.*, p. 4-5. (« [...] écoutant, obligé d'écouter l'un de ces fantômes qui avait refusé de se tenir tranquille plus longtemps même que ne l'avaient fait la plupart et qui lui parlait du vieux temps des fantômes »).

[55] La figure « dis-semblable » du monstre peut en effet être associée à cet étrange concept proposé par Benjamin. Comparant le mimétisme animal à la perception humaine des ressemblances, Benjamin présente le langage comme le seul domaine où perdre l'expressivité du « mime » après le déclin des danses et des cultes cosmiques : « Ainsi le langage serait le degré le plus élevé du comportement mimétique (*das mimetische Vermögen*) et la plus parfaite archive de la ressemblance non-sensible (*unsinnliche Ähnlichkeit*) : un médium dans lequel ont intégralement migré les anciennes forces de création et de perception mimétique, au point de liquider les pouvoirs de la magie. » Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation » (1933), dans *Œuvres II*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 363.

[56] Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, *op. cit.*, p. 62. (« Vous, jeune homme, vous irez donc voir Marcelo [...]. À qui pourrais-je dicter mes paroles ? »)

[57] *Ibid.*, p. 48.

[58] *Ibid.*, p. 49. (« Plus rien n'est souvenir pour moi : tout est présent, tout est là [...]. Tout est calme, suspendu : en suspens. La présence de tous ces morts m'étouffe. Ils m'écrivent ? Les morts ? Suis-je celui qui reçoit le message des morts ? »)

[59] *Ibid.*, p. 53-54. (« Car mon corps, qu'est-il devenu, sinon cette machine de métal, ces roues, ces rayons, ces jantes, ces tubes nickelés qui me transportent d'un endroit à

l'autre dans cette grande pièce vide [...] ? La froideur est pour moi la condition de la pensée. Une longue expérience, jointe à la volonté de me glisser sur les rayons nickelés de mon corps, m'a permis d'entrevoir l'ordre qui régit la grande machine polyédrique de l'histoire [...]. Au loin, sur l'autre rive, j'entrevois la *construction*. »)

[60] « Mi lógica es toda ella resultado de un corte en esa cadena que declina filiaciones y hace de la muerte el resguardo mas seguro de la sucesión familiar. » *Ibid.*, p. 58.

[61] « No trato de desacreditar a nadie. En realidad todos los hijos deberían ser abandonados, dejados en el portal de una iglesia, en un zaguán, en una cesta de mimbre. Todos deberíamos ser, dijo el senador, hijos póstumos o hijos expósitos, porque *eso* es lo que *somos* en realidad. Eso es lo que somos. ¿Qué importa el sótano donde fuimos engendrados ? », *Ibid.*, p. 50. (« Je n'essaie de déconsidérer personne. En réalité, tous les fils devraient être abandonnés, laissés devant la porte d'une église, dans un vestibule, dans un panier d'osier. Nous devrions tous être, dit le Sénateur, des fils posthumes ou des fils abandonnés, parce que c'est *cela* que nous *sommes* en réalité. C'est ce que nous sommes. Qu'importe la cave où nous avons été engendrés. »)

[62] Georges Canguilhem, « L'expérimentation en biologie animale », dans *La Connaissance de la vie, op. cit.*, p. 49.

[63] « Faire une sculpture ? C'est donc, pour [Giuseppe] Penone, faire une fouille. C'est faire l'anamnèse du matériau où l'on a plongé la main : ce que la main retire du matériau n'est autre qu'une forme présent où se sont agglutinés, inscrits, tous les temps du lieu singulier dont le matériau est fait, d'où il tire "son état naissant" », Georges Didi-Huberman, *Être crâne : Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Minuit, 2000, p. 51.

[64] « Ce qui est transmis de génération en génération, ce sont les « instructions » spécifiant les structures moléculaires. Ce sont les plans d'architecture du futur organisme [qui] devient ainsi la réalisation d'un programme prescrit par l'hérédité. À l'intention d'une Psyché s'est substituée la traduction d'un message. L'être vivant représente bien l'exécution d'un dessein, mais qu'aucune intelligence n'a conçu [...]. Ce but, c'est de se reproduire. » François Jacob, *La Logique du vivant : Une histoire de l'hérédité*, Paris, Gallimard, 1970, p. 10.

[65] Émile Zola, *Le Docteur Pascal, op. cit.*, p. 422-424. Nous soulignons.

[66] Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, p. 169.

[67] Émile Zola, *Le Docteur Pascal, op. cit.*, p. 416.

[68] « La vie continue, recommence, c'est l'idée de la série. Quitte à faire des monstres, il faut créer quand même [...]. Ce torrent de vie qui circule dans la matière, travaillant à quelque besogne inconnue. Une mer aux courants contraires et sans fin, toujours mouvante et immense. » Émile Zola, *Le Docteur Pascal, op. cit.*, p. 470.

[69] « S'il y a une puissance spéculative de la littérature, celle-ci aurait principalement à voir avec la division, l'éclatement, la surprise liée au sentiment de l'incongruité et de

l'étrangeté porté à son plus haut point d'incandescence : l'accès à l'impensé, c'est-à-dire tout le contraire d'une réduction au connu [...]. Ce n'est pas fatalement ramener la littérature et la philosophie sur le même plan, ce qui ne pourrait se faire qu'au prix d'une réduction de leurs dispositions respectives. Mais c'est ouvrir, pour l'une comme pour l'autre, de nouvelles perspectives d'appréhension, et, les mesurant l'une à l'autre, les frottant l'une contre l'autre, parvenir peut-être à faire jaillir quelques étincelles de vérité. » Pierre Macherey, « Science, philosophie, littérature », *Textuel* n° 37, Revue de l'UFR de Lettres de l'Université Paris VII-Denis Diderot, 2000, p. 139-142.

[70] Je renvoie à ce titre au très bel essai que Claire de Ribaupierre a consacré à l'écriture de la généalogie à partir des archives photographiques de Perec et de Simon. Claire de Ribaupierre, *Le Roman généalogique : Claude Simon et Georges Perec*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2002.

[71] Toutes les formules entre guillemets de ce dernier paragraphe sont empruntées à Nietzsche. Voir les belles analyses de Deleuze dans *Nietzsche et la philosophie* et en particulier dans le chapitre III intitulé « La critique » (*op. cit.*, p. 83-126).