

***Lecture et transgression de l'identité***

***« Adieu » de Balzac – un texte immaîtrisable ?***

**Universitetet i Oslo, institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk.**

**Fag : litteraturstudier, franskspråklig retning.**

**Heidi Karlsen**

**Veileder: Geir Uvsløkk**

**Høst, 2010**

## **Index :**

<b>Introduction : Lecture ou transgression de l'identité</b>	p. 3
<b>I. Lecture ou simulacre</b>	p. 7
<i>La faillite de la représentation</i>	p. 8
<i>L'identité comme « même »</i>	p. 11
<i>La différence ontologique</i>	p. 12
<i>L'univocité de l'être</i>	p. 15
<i>Séries divergentes et cercles décentrés</i>	p. 19
<i>Quelles sont les caractéristiques de « l'œuvre ouverte » ?</i>	p. 22
<i>Qui est le lecteur Modèle d'un texte « ouvert » ?</i>	p. 26
<b>II. La réception d'Adieu : expérimentation ou « guérison » ?</b>	p. 32
<i>Le fonctionnement de la thématique de la folie et de la structure qui la reflète</i>	p. 32
<i>Folle ou non-folle ?</i>	p. 35
<i>Une <u>explication</u> des deux décès</i>	p. 37
<i>« Guérison » de l'inquiétante étrangeté d'Adieu ?</i>	p. 38
<i>« La question du texte et le texte comme question »</i>	p. 45
<i>Dissolution de l'identité du lecteur dans la (multi)lecture ?</i>	p. 51
<b>III. Lectures d'Adieu : « Le texte reste-t-il immaîtrisable ? »</b>	p. 55
<i>Que savons nous d'Adieu avant même d'atteindre le corps du texte ?</i>	p. 57
<i>Puissance et impuissance</i>	p. 58
<i>Impuissance : l'objet qui se soustrait à l'identification</i>	p. 61
<i>Impuissance : « Adieu » et la mort</i>	p. 65
<i>Qui raconte quoi ?</i>	p. 66
<i>L'anéantissement de l'humanité</i>	p. 69
<i>L'ambiguïté de l'héroïsme – et de la femme</i>	p. 70
<i>L'apocalypse ou le piège de la représentation</i>	p. 73
<i>L'apprivoisement : Le rapport ambigu entre guérison et appropriation /entre protection et enfermement / entre amour et abus</i>	p. 75
<i>Savoir : un projet risqué</i>	p. 81
<b>Conclusion</b>	p. 84
<b>Annexe : figure 1.</b>	p. 89
<b>Bibliographie</b>	p. 90

## Introduction : Lecture et transgression de l'identité

Une forme d'identification est souvent contributive à la jouissance qu'un lecteur peut tirer d'un texte littéraire. Soit que les événements racontés font écho à des expériences vécues par le lecteur, soit qu'il se reconnaît dans les personnages du texte auquel il fait face – la lecture sous ces conditions ressemble alors à une promenade dans un univers familier.

Pourtant, l'aspect d'identification n'est probablement jamais le seul élément constitutif de l'expérience de lecture. Car il est difficile d'envisager que l'univers du lecteur se confonde entièrement avec celui du texte, mais, avant tout, il nous semble qu'un élément mystérieux ou troublant est en général susceptible d'attirer le lecteur. En effet, la lecture est souvent comparé au voyage : on cherche à quitter son « chez soi » pour un moment donné. L'effet de suspense laisse le lecteur dans l'inconnu jusqu'à ce qu'il atteigne le moment de la révélation où tout est censé prendre sens. Néanmoins, dans la mesure où tout prend sens, l'inconnu se convertit en quelque chose de reconnaissable et donc de maîtrisable pour le lecteur.

Toutefois, serait-il possible de concevoir une littérature qui ne permet plus au lecteur d'avancer par la faculté de reconnaissance ? Un texte littéraire peut-il être pour son lecteur un *inconnu généralisé*, un terrain *immaîtrisable* jusqu'au bout ? Nous allons tenter de montrer que ce que Gilles Deleuze qualifie de *littérature moderne* et Umberto Eco d'*œuvre ouverte* est en mesure d'avoir un tel effet sur le lecteur. L'expérience de ce lecteur sera notre étude principale dans ce mémoire et l'hypothèse que nous chercherons à mettre à l'épreuve est que le texte *Adieu* de Balzac nous fait vivre une telle expérience. Si nous prolongeons notre métaphore portant sur le déplacement dans l'espace, la lecture sous ces conditions se distingue nettement d'une promenade dans un univers connu, même d'un voyage avec ses points de repère – il nous semble qu'elle prend la forme « informelle » d'errance sur un terrain aux multiples chemins possibles, sans buts préalablement définis. Par quel principe avançons-nous donc, si le texte ne nous indique pas de chemin à prendre ? Selon Deleuze, le lecteur doit « lire » en lui-même afin d'avancer. Pourtant, quel type d'information est-il censé découvrir en lui-même, se trouvant sur un terrain dépourvu de points de repère ? Un problème qui se pose est également de savoir s'il existe des textes qui nécessairement nous imposent une telle « errance » ou si cela peut dépendre des paramètres du lecteur. Nous allons tenter de répondre à ces questions en faisant une lecture – et une étude de la réception – d'*Adieu*.

Selon Deleuze « la pensée moderne » résulte de la « faillite de la représentation » et de la « perte des identités »<sup>1</sup>. Il nous semble qu'il se réfère aux découvertes scientifiques qui remettent en doute l'existence d'unités stables et d'un « je » uniforme et conscient de soi. En effet, Deleuze constate que les identités appartiennent au monde de la *représentation* : l'homme, à l'aide de sa raison, est capable de saisir et classer « le réel », ce qui *est*, tel que c'est. Cette conception du monde est liée à l'idée platonique que l'univers consiste en des « modèles », auxquels sont renvoyés tous les « reflets » que nous percevons.

Si la pensée moderne va donc vers l'abandon de la représentation, l'implication en est, d'après Deleuze, qu'il n'y a que des reflets. Pourtant les reflets ne reflètent pas des modèles, étant donné que cette pensée est née de la perte des identités, ce qui implique également la perte des modèles ou des origines. Les reflets ne sont par conséquent que des reflets d'autres reflets. Cette « inversion du platonisme » qu'opère Deleuze sera fondamentale pour notre problématique, car ce que Deleuze qualifie d'œuvre d'art moderne va selon lui vers l'abandon de la représentation, ayant comme résultat la transgression de l'*identité* à la fois du *texte* et du *lecteur*. L'idée la plus centrale pour nous sera que l'identité du lecteur se dissout dans la multilecture possible de l'œuvre d'art moderne<sup>2</sup>. Comment une rencontre entre un texte littéraire et un lecteur peut-elle produire une telle transgression de l'identité chez le lecteur ? Il nous semble que Deleuze implique – même s'il considère les identités comme quelque chose que la pensée moderne a remise en cause – que le lecteur est censé s'orienter dans le monde comme s'il y avait des identités à trouver, voilà la recherche de *reconnaissance* dans l'univers littéraire.

Deleuze ajoute que les effets produits par l'œuvre d'art moderne produisent une connaissance chez le lecteur qui doit le faire renoncer à toute position centrale, qui fonctionne par problèmes, dissemblances et disparités au lieu de solutions, ressemblances et similitudes. Il dit également qu'une telle œuvre pousse ses lecteurs à expérimenter sur eux-mêmes. En ce sens, il fait allusion à Marcel Proust qui disait qu'il considérait son œuvre, *À la recherche du temps perdu*, comme un instrument optique à travers lequel le lecteur pourrait lire en lui-même<sup>3</sup>. Deleuze en fait un principe général pour cette littérature en disant que le lecteur de l'œuvre d'art moderne se met à découvrir en lui-même les effets qui sont produits par l'œuvre d'art. En découle selon lui que c'est la propriété de l'œuvre d'art moderne d'être tout ce qu'on

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p.1.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, [1964], Paris, PUF, 2007, pp. 174-176.

veut pourvu que *cela fonctionne*. Nous allons voir quels peuvent être les critères pour déterminer si *cela fonctionne* ou non. Cependant, un paradoxe au cœur de notre problématique mérite de retenir notre attention : si la lecture d'une telle œuvre produit la transgression de notre identité en tant que lecteurs, comment pouvons-nous l'utiliser pour lire en nous-mêmes ? Nous avançons l'hypothèse suivante : si le lecteur n'est pas automatiquement poussé dans une direction par l'œuvre, il doit se demander comment agir. Il n'est pourtant pas censé trouver une réponse, il ne peut que trouver éventuellement un élan ou une force pour se lancer vers quelque chose qu'il ne maîtrise pas, qui est éloigné de lui-même.

Or, nous aurons besoin de critères plus spécifiques afin de savoir si nous avons affaire à une « œuvre littéraire moderne ». Deleuze ne nous donne pas en ce sens assez de critères pour en faire un jugement, mais il se réfère toutefois à Eco et à son livre *L'œuvre ouverte*<sup>4</sup>. Il faut donc voir si l'analyse de ce qu'Eco appelle *l'œuvre ouverte* peut nous faire avancer.

Nous allons « tester » la théorie de Deleuze – avec quelques précisions complémentaires d'Eco – sur la nouvelle *Adieu* de Balzac, afin de savoir si elle remplit les critères que nous aurons définis pour ce qui caractérise « l'œuvre d'art moderne » ou « l'œuvre ouverte ». Pourtant, il peut surprendre que nous allons nous appuyer sur un texte de ce « grand réaliste » qu'est Balzac. Toutefois, cette œuvre se révèle particulièrement intéressante pour notre étude, car – comme nous allons tenter de le montrer – elle se trouve à la limite de la représentation et elle la met en jeu. Il reste donc à voir si ce texte, en fonction de notre hypothèse abandonne la fonction représentative, et de nous demander s'il pousse son lecteur à lire en lui-même, tout en expérimentant que son identité se dissout dans ce qu'il lit. Pour ce faire, nous allons étudier une partie de la réception d'*Adieu*, principalement deux lectures qui ont été faites : celle de Pierre Gascar et celle de Shoshana Felman.

Felman critique la réception dont *Adieu* a été l'objet en général, et plus spécifiquement la lecture que Gascar présente dans sa préface de la nouvelle pour l'édition *Folio*. En se focalisant sur les *ressemblances* (catégorie de la représentation) de la guerre napoléonienne en Russie que Gascar trouve que Balzac a su créer dans la deuxième partie d'*Adieu*, Felman l'accuse de faire de la guerre le thème central de la nouvelle et ainsi d'ignorer les éléments du texte qui selon elle problématisent une « lecture réaliste » de la nouvelle. Sommes-nous en réalité en mesure de critiquer Gascar pour faire une lecture « infidèle » du texte ? Si *Adieu* est une œuvre qui est ouverte à une multitude de lectures, il faudrait déterminer pourquoi la

---

<sup>4</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 [1962].

lecture de Gascar ne fonctionnerait pas. Felman a-t-elle raison de déclarer que Gascar ignore les questions que la nouvelle nous invite à nous poser ?

Felman évoque la façon dont la nouvelle, selon elle, montre que la tentative de maintenir les identités est vouée à l'échec. Certes, Felman fait appel à des lectures qui produisent la transgression de l'identité à la fois du texte et du sujet lisant, en soulignant que le texte nous encourage à nous poser le problème d'établir des identités, sans qu'il nous en donne une solution. Mais fait-elle vraiment elle-même preuve d'une telle lecture, ou utilise-t-elle en réalité le texte pour son projet féministe ? Cherche-t-elle la confirmation de ses idées dans le texte, de façon qu'elle reste dans le cadre d'identité et de représentation ?

Nous ferons pour notre part une lecture d'*Adieu* à partir du fait que Balzac avait lui-même des difficultés par rapport à la classification d'*Adieu* dans *La Comédie humaine*. Nous tenterons d'entrer dans le texte en nous demandant quels sont les effets qu'il a sur nous. Ce faisant, nous allons également, dans la réflexion sur notre lecture, utiliser les concepts de Deleuze et d'Eco que nous aurons étudiés comme outils afin de déterminer dans quelle mesure *Adieu* remplit les critères d'une littérature capable de produire la dissolution de l'identité à la fois du texte et du lecteur l'une dans l'autre. Enfin, il faut voir si cette expérience de lecture contribuera à clarifier pour nous dans quelle mesure nous lisons en nous-mêmes et si ce « nous-mêmes » se dissout également dans la lecture.

Nous procéderons de la façon suivante : d'abord, l'objectif du premier chapitre sera, en nous appuyant sur *Différence et répétition* de Deleuze, d'analyser les conditions de la transgression de l'identité, et – avec l'aide d'Eco – de cerner une littérature capable de produire cela chez son lecteur. Ensuite, le deuxième chapitre sera destiné à étudier l'hypothèse avancée – à savoir qu'*Adieu* s'inscrit dans le cadre déterminé du premier chapitre – à partir notamment d'une analyse des lectures de Gascar et de Felman. Enfin, le troisième chapitre sera dédié à notre propre lecture d'*Adieu*, en dialogue avec les jalons établis, afin de déterminer si nous avons véritablement affaire à un texte qui produit la dissolution de l'identité du lecteur dans le texte.

*Premier chapitre :*

### **Lecture ou le « simulacre »**

Dans ce premier chapitre, nous allons déterminer d'un point de vue théorique sous quelles conditions une transgression de l'identité du lecteur peut avoir lieu dans le processus de lecture.

D'abord, nous allons étudier le renversement du platonisme opéré par Deleuze afin de définir les conditions de l'idée de transgression de l'identité ; à savoir d'où elle est née, ce qu'il faut entendre par celle-ci et les implications concrètes pour celui qui expérimente la transgression de son identité.

Quels sont ensuite les critères qu'un texte littéraire doit remplir, selon Deleuze, pour aller au-delà de la représentation, par opposition à la littérature ayant une fonction représentative tout en maintenant le lecteur sous la forme de l'identique ? Deleuze nous donne les indications suivantes :

La représentation infinie a beau multiplier les figures et les moments (...) ces cercles n'en ont pas moins un seul centre qui est celui du grand cercle de la conscience. Quand l'œuvre d'art moderne, au contraire, développe ses séries permutantes et ses structures circulaires (...) l'identité de la chose lue se dissout réellement dans les séries divergentes définies par les mots ésotériques, comme l'identité du sujet lisant se dissout dans les cercles décentrés de la multilecture possible. Pourtant rien ne se perd, chaque série n'existant que par le retour des autres. Tout est devenu simulacre. Car, par simulacre, nous ne devons pas entendre une simple imitation, mais bien plutôt l'acte par lequel l'idée même d'un modèle ou d'une position privilégiée se trouve contestée, renversée<sup>5</sup>.

Il y a ici plusieurs notions à aborder, ce que nous allons faire progressivement dans ce chapitre.

Pourtant, tandis que l'élaboration de Deleuze est très riche en ce qui concerne les effets de ce type d'œuvre, il est plus bref par rapport aux caractéristiques concrètes de cette littérature. Il nous renvoie pour cette raison à Umberto Eco et son livre *L'œuvre ouverte*. Nous allons ici évoquer quelques points clés de *L'œuvre ouverte*, et nous allons également nous intéresser à une partie de *Lector in fabula*<sup>6</sup> où Eco pointe sur la distinction entre les *textes fermés* et les *textes ouverts* tout en développant son concept de *Lecteur Modèle*. Nous chercherons enfin à préciser plus concrètement ce qui se passe pour le lecteur dont l'identité se dissout dans la

---

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op.cit., p. 94-95. Deleuze parle spécifiquement de la littérature de Mallarmé et de Joyce ici. Toutefois, il me semble que ces conditions peuvent s'appliquer également à *Adieu*.

<sup>6</sup> Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1986 [1979].

*multilecture* du texte. Quelle est la manière dont il aborde le texte ? Sa stratégie peut-elle être qualifiée de Lecteur Modèle d'un *texte ouvert* ou de la *littérature moderne* ?

### *La faillite de la représentation*

Par l'idée de transgression de l'identité du lecteur, notre première association peut être liée au phénomène d'identification du lecteur avec un personnage dans l'univers du texte. Même si ce lecteur est en quelque sorte soustrait de lui-même et de son monde, il nous semble que son changement de terrain s'effectue par le principe de *reconnaissance* : l'identification se passe parce qu'on trouve assez de repères pour convertir ce qui est autre en nous-mêmes.

Toutefois, la transgression de l'identité peut-elle être d'une autre nature ? Deleuze distingue la représentation, qui selon lui maintient le texte et le lecteur sous la forme de l'identique, d'une pensée qui implique une transgression de l'identité dans un sens radical :

Le primat de l'identité, de quelque manière que celle-ci soit conçue, définit le monde de la représentation. Mais la pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique<sup>7</sup>

En effet, si une pensée et une littérature surgissent qui résistent aux identités de la représentation, qui libèrent des forces qui ne se laissent pas représenter sous la forme du « même », elles sont donc dans le vocabulaire de Deleuze, comme nous allons le voir plus concrètement, des *différences*. La Différence, comme force *sous* la représentation, est uniquement une affirmation de ce qui est inégal, dissemblable, elle défait ce qui est identique, représentable sous une forme<sup>8</sup>. Une question importante pour notre étude est de savoir comment la littérature fait usage des « forces qui agissent sous la représentation de l'identique ». Mais, il faut d'abord s'arrêter sur ce qui – selon Deleuze – définit le monde de la représentation, afin de saisir de quoi la littérature qu'il qualifie de moderne se distingue.

D'après Deleuze, la raison à la base de la représentation cherche à classer toutes nos expériences, tout ce qui nous entoure, par les principes d'identité, de ressemblance,

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op.cit.*, p. 1. Par « pensée moderne », Deleuze met en relief notamment Kierkegaard et Nietzsche, où la notion de ce dernier de « l'éternel retour » sera commentée de façon plus ample ci-dessous.

<sup>8</sup> Nous emploierons dès à présent « Différence », « la différence ontologique », ou la « la différence en elle-même » arbitrairement. Le « D » majuscule sert à distinguer ce concept de différence du sens conventionnel de ce mot comme différence *entre* quelque chose là où le contexte n'est pas univoque. Nous la commenterons plus extensivement dans les parties intitulées : « La différence ontologique » et « L'univocité de l'être ».



d'opposition et d'analogie<sup>9</sup>. Pourtant, selon Deleuze, comme nous allons le voir, *l'expérience réelle* est irréprésentable. En soumettant la Différence à une catégorie établie par ces principes, elle est médiatisée, représentée. Deleuze appelle « l'heureux moment grec » celui où on arrive à représenter la Différence, c'est-à-dire l'inscrire dans le concept. Pourtant, si elle est irréprésentable, ce qui est représenté n'est plus la Différence. C'est justement cela que Deleuze reproche à la philosophie aristotélicienne : « on confond l'assignation d'un concept propre de la différence avec l'inscription de la différence dans le concept en général »<sup>10</sup>. Selon Deleuze, la représentation est idéologique dans le sens où elle se définit par une vision et une entreprise morales du monde. En effet, une expérience ou un phénomène qui diverge de ce qui est connu pour nous, qui se rebelle contre nos catégories de classification, est considéré sous le signe de la menace ou du mal jusqu'à ce que nous arrivions à percevoir dans cela des ressemblances avec quelque chose que nous connaissons déjà, de faire un jugement sur l'analogie entre la Différence en question et ce dont on a établi des ressemblances - afin d'arriver à l'identifier dans un concept : atteindre « l'heureux moment grec ». Par conséquent, le concept avec son extension « idéelle » - ce qu'on attribue par excellence au concept – constitue une espèce de modèle dont la Différence en question, que l'on a voulu inscrire dans le concept, constitue une copie « moins parfaite ».

Nous avons peut-être ici un lien quant à la question de savoir si la littérature peut représenter le réel. Selon Roland Barthes, les éléments dans un récit que l'on n'arrive pas à inscrire dans sa structure, mais qui semblent plutôt désigner le réel, n'arrivent pas à faire autre chose que signifier *le réel*. C'est à dire, par le fait de ne pas s'inscrire dans la structure du récit, ce que ces éléments *sont* ne peut pas être signifié. Leur signifié n'est que « le réel » (« nous sommes réels »), voilà l'effet de réel<sup>11</sup>. En apparence ces éléments représentent la réalité, à peu près comme l'idée que les mots en général peuvent représenter les objets. Si nous prenons pour base pourtant que la détermination de sens pour chaque élément dans le récit est influencée par la structure ou les structures du récit, les sens qu'on a voulu attribuer à ces signifiants n'ont alors plus une fonction dans les structures. Ou, plus précisément, leur unique fonction dans le récit est de signifier le réel. Dans son article, Barthes prend comme exemple la description de Rouen dans *Madame Bovary*. En faisant une description détaillée de la ville qui la maintient tout au long essentiellement la même, Flaubert l'apparente à une

---

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op.cit., p. 44-45.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>11</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel » [1968], in *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 174.

peinture, affirme Barthes. Ainsi, continue-t-il, Flaubert à la fois incarne la fonction artistique définie par Platon – il imite ce qui est déjà une copie (la perception de la ville de Rouen) d'une essence (l'Idée derrière l'apparence) – et respecte les « règles culturelles de la représentation » : les « contraintes tyranniques » du « vraisemblable esthétique »<sup>12</sup>. Enfin, ces règles « culturelles de la représentation » dans la terminologie de Barthes correspondent probablement à ce que Deleuze appelle « bon sens », renvoyant au sujet contemplant, et « sens commun », renvoyant à la chose contemplée. Ainsi un point de vue fixé est établi : une conscience, dans laquelle la pensée est fondée, et un monde reconnaissable qui correspond à ce point de vue<sup>13</sup>. Bref, la littérature réaliste maintient ainsi le lecteur et le texte sous la forme de l'identique : un sujet qui perçoit le monde « tel qu'il est », quoique cette fonction référentielle soit illusoire.

Or, concernant la notion de Deleuze sur la « faillite de la représentation », il faut commenter pourquoi le texte *Adieu* de Balzac, auteur catégorisé comme réaliste, peut servir pour notre analyse (sujet que nous aborderons de façon plus ample dans le deuxième chapitre). En effet, comme Scott Lee le dit dans son article « Le réalisme au risque de Balzac : témoignage et récit dans *Adieu* », *Adieu* témoigne de la faillite de la représentation dans le sens où la tentative de Philippe de Suzy de guérir Stéphanie, justement en *représentant* la situation qui l'a rendue folle, se termine de façon tragique<sup>14</sup>. Dans le prolongement de son interprétation de la signification de cette scène, Lee indique que l'échec de la guérison reflète également l'échec du référent en tant que « le réel ». Ce qui veut dire que ce texte peut être compris comme une critique de l'idée que la littérature peut représenter le réel, ou encore une critique de l'idée même du réel en soi en tant que *représentable*. Si Lee a raison, il nous reste quand même à savoir si la nouvelle procède de façon que l'identité du lecteur soit dépassée. Par ailleurs, comme nous allons le voir, la description notamment de *Bons-Hommes* dans *Adieu* se distingue de façon remarquable d'une description dite « réaliste » qui maintient l'objet de la description sous la forme de « même ».

Il semble que la représentation, telle qu'elle a été décrite jusqu'à présent, est en faillite dû à deux moments liés : d'abord par la prétention à nous fournir directement la réalité, sans y

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 170-171.

<sup>13</sup> Voir Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op.cit.*, p. 50 et Claire Colebrook « Inhuman Irony : The Event of the Postmodern » in Ian Buchanan et John Marks (Eds), *Deleuze and Literature*, Edinburgh University Press, 2003, p. 117-118 pour le *bon sens* et le *sens commun* comme valeurs de jugement pour la représentation que l'on trouve notamment dans les textes réalistes et/ou les textes qui comprennent un narrateur omniscient.

<sup>14</sup> Voir Scott Lee, « Le réalisme au risque de Balzac : témoignage et récit dans *Adieu* » dans *Études françaises*, Volume 37, numéro 2, 2001, p. 181-202.

arriver – ensuite, parce que son mode de fonctionnement maintient le sujet qui perçoit et l’objet perçu sous la forme de l’identique. Le dernier empêche le premier, car selon Deleuze l’identique exclut *l’expérience du réel* : l’Être n’est jamais l’identique, mais toujours *différence*<sup>15</sup>. Dans le monde de la représentation il lui manque la possibilité d’exister. De la même façon, les descriptions qui échappent à la grande structure de la narration réaliste sont dépourvues de sens propre à force d’être déguisées comme référentielles ; illusion qui est possible justement à cause du rapport entre bon sens et sens commun.

### *L’identité comme « même »*

Avant d’aborder l’idée de la « dissolution de l’identité du sujet lisant dans la multilecture », il faut tout d’abord préciser ce que Deleuze cherche à dire par « l’identité du sujet lisant ». Par le fait que Deleuze parle de *l’identité du sujet lisant*, il ouvre en vérité la voie à l’idée de quelqu’un qui est sujet de ce qu’il lit, que les textes ont leurs sujets au même titre que les rois ont les leurs. Ou, si on insiste encore plus sur l’équivocité du mot *sujet*, on peut dire qu’il s’agit d’être dominé ou envahi par ce qu’on lit. Cependant, un tel « chargement » du lecteur où il n’existe que pour le texte, n’implique-t-il pas l’évanouissement de toute identité ? Bien que l’identité de la personne en question, avant de se laisser absorber par la lecture, soit dépassée (il est « déchargé » de ce qui l’identifiait auparavant), il n’est pas au delà de toute notion d’identité, il s’identifie plutôt, non pas nécessairement avec ce qu’il lit, mais avec un point de vue d’où il « contemple » l’univers du texte qui se déploie au fur et à mesure qu’il avance dans sa lecture. C’est à dire que toutes les perspectives, tous les thèmes, tous les aspects d’un texte perçus par son lecteur, sont justement perçus en fonction de ressemblances ou d’analogies qui lui permettent de les subordonner à un thème majeur : le « même » est perçu partout. Donc, par « point de vue » ici, on ne l’entend pas du tout dans le sens correspondant à ce terme dans la théorie narrative, car un texte peut parfaitement multiplier les perspectives ou les points de vue narratifs, mais, vu du côté du lecteur, ils se rapportent tous au même, ils ne sont que des variations du même. « Il ne suffit pas de multiplier les perspectives pour faire du perspectivisme. Il faut qu’à chaque perspective ou point de vue correspond une œuvre autonome » : voici le « chemin qui conduit vers l’abandon de la représentation » selon Deleuze<sup>16</sup>. Il faut préciser que la notion d’identité a essentiellement le sens de « même » pour Deleuze, ainsi son emploi de cette notion correspond au sens

---

<sup>15</sup> L’« ê » majuscule dans *l’Être* indique qu’il s’agit de l’être dans un sens ontologique. Si le contexte est ambigu, nous emploierons dès à présent « e » majuscule pour *l’être* dans le sens ontologique. Nous allons préciser cette perspective ontologique dans les parties intitulées « La différence ontologique » et « L’univocité de l’être ».

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op.cit.*, p. 94.

étymologique du mot : le mot latin *idem* qui veut justement dire « même ». L'identité du sujet lisant n'est pas dépassée durant le temps qu'il s'oriente dans l'univers du texte en interprétant ses signes, en cherchant le moment où il se croit avoir trouvé son sens, sa vérité.

Nous avons vu que Deleuze emploie le terme de « bon sens » pour ce phénomène de la conscience, sous la forme du même, qui fait un jugement sur ce qu'il contemple. Le phénomène de bon sens est lié au phénomène de sens commun : l'identité du concept en général, sur laquelle dépend le modèle de la représentation en l'ayant comme principe, est fondée sur le sujet pensant identique. Celui-ci « donne au concept ces concomitants subjectifs, mémoire, recognition et conscience de soi »<sup>17</sup>. En outre, le lecteur s'oriente dans le texte à peu près comme un individu à son réveil s'oriente en se reconnaissant comme lui-même et en identifiant son entourage en fonction de sa mémoire. En effet, le modèle de la représentation maintient le texte et le lecteur sous la forme du « même ». Malgré toutes les perspectives possibles qu'un texte « représentatif » peut évoquer, il se construit sur l'idée qu'il y a dans le fond une conscience, celle du lecteur en tant que sujet pensant identique, qui, donne du sens à ces perspectives en leur donnant une identité.

### *La différence ontologique*

Pour mieux comprendre la puissance que Deleuze attribue à la différence en elle-même et ce qu'il faut entendre par « forces qui agissent sous la représentation », il est pertinent pour nous de faire quelques commentaires sur la nature et la motivation de la philosophie de la différence de Deleuze. Selon elle, « c'est l'être qui est Différence, au sens où il se dit de la différence. »<sup>18</sup> En rapprochant ainsi la Différence à l'être, Deleuze fait de la Différence une théorie de l'être : une ontologie.

Pourquoi Deleuze parle-t-il ainsi de la différence en tant que différence *ontologique* ? Car, selon lui, la différence en elle-même ne peut uniquement être pensée par un renversement du platonisme. C'est à dire : toute théorie où l'Être se trouve distribué de façon hiérarchique selon des distinctions entre modèle/original et copie, et copie et simulacre. Ainsi, le principe d'identité est primaire : l'univers est dans sa réalité la plus profonde constituée par des Idées, formes ou modèles éternels et inchangeables dont tout autre phénomène n'est qu'une copie (ou un reflet), ou copie de copie (simulacre), plus pâle, moins réel, moins authentique que l'idée d'où vient le reflet. Selon Deleuze pourtant, la différence en elle-même ne se laisse pas

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, voir p. 341-342.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.57.

penser dans un système qui accorde la priorité aux modèles au prix de copies et de simulacres. Une telle ontologie implique nécessairement les catégories de la représentation ; catégories qui, comme nous l'avons vu, trahissent la Différence selon Deleuze. En effet, une telle philosophie est construite autour de l'*idée* telle qu'elle était comprise par le grec savant à l'époque de Platon : comme une « forme idéale concevable par la pensée »<sup>19</sup>. Dans la racine indo-européenne *weid-*, dont le mot *idée* est dérivé, il y a un lien intime entre la connaissance et la vision. En fait, nous avons vu dans quelle mesure l'art représentatif tend à s'approcher d'une « peinture » qui aspire à être *contemplée* par une connaissance sous la forme d'identité. Pour Platon il s'agit de « sortir de la caverne » pour voir les idées, les origines, l'être dans sa forme pure au lieu de rester en face de ses copies moins authentiques. Pour Deleuze en revanche, il ne s'agit pas du tout de sortir de la caverne. Ce dont il s'agit, c'est d'y rester pour y découvrir une autre caverne et ainsi de suite<sup>20</sup>. Cela ne veut pas dire qu'il faut ignorer les Idées, mais *qu'il n'y a pas* d'idées en tant que modèles par rapport aux copies, que « l'idée même d'un modèle ou d'une position privilégiée se trouve contestée ».

C'est cet état que Deleuze appelle *simulacre*. En renversant le platonisme donc, Deleuze installe le simulacre comme principe primaire. Tandis que pour Platon le simulacre est la plus mauvaise des copies, inauthentique et condamnable, les simulacres doivent selon Deleuze être glorifiés, car ce n'est que par l'acte de renversement de l'idée d'un modèle par rapport aux copies que la différence en elle-même se laisse penser. Car, en ayant le modèle établi comme le plus authentique, il sert en tant que principe de mesure qui détermine la Différence en fonction de son degré d'authenticité. Quel que soit son degré de disparité du modèle, son inauthenticité, elle est toujours pensée en fonction du modèle. Cela implique qu'elle n'obtient un concept qu'en fonction d'un modèle, la Différence n'obtient pas un concept par elle-même. De plus, à partir de la rationalité qui fonde le monde de la représentation, les dichotomies comme : matière – esprit, homme – femme, être humain – animal trahissent la Différence pour la même raison : les différences spécifiques n'ont pas d'Être en elles-mêmes, elles n'existent qu'en fonction de leurs ressemblances de l'un ou de l'autre pôle des dichotomies – où la tendance est qu'un pôle constitue le principe positif, tandis que l'autre est la négation de celui-ci.

Si nous renonçons par contre à toute idée de modèle, la Différence ne peut uniquement être pensée par elle-même – elle est le principe primaire, il n'y a aucun « même » sous lequel on

---

<sup>19</sup> *Dictionnaire étymologique du français*, Jacqueline Picoche (éd), Paris, Le Robert, 2008, voir « Voir », p. 538.

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op.cit.*, p. 92-93.

peut la subordonner. Deleuze le formule ainsi qu'il faut s'imaginer « quelque chose qui se distingue – et pourtant *ce dont* il se distingue ne se distingue pas de lui »<sup>21</sup>. Il est alors impossible de déterminer l'origine de cette « chose ». On n'arrive donc pas à adopter un point de vue – le phénomène de « bon sens », qui se rapporte à la conscience sous la forme du même. Deleuze fait appel à une autre connaissance : une connaissance radicalement problématisante – qui n'habite pas le sujet interrogeant, mais qui se déploie lorsqu'il « dépasse ses limites en allant jusqu'au bout de ce qu'il peut »<sup>22</sup>. Il s'agit « d'atteindre à son propre simulacre », pour chaque chose, chaque être, affirme-t-il<sup>23</sup>. Comment un lecteur peut-il atteindre à « son propre simulacre », et que faut-il entendre par cela ? Il est impératif de déterminer plus précisément en quoi la connaissance problématisante se distingue de la connaissance sous la forme de l'identique.

L'essentiel pour la connaissance problématisante est qu'elle saisit les objets en tant que signes<sup>24</sup>. Cela ne veut pas dire que cette connaissance « alternative » est motivée par le manque. Car, les signes ne cachent pas un message déterminé que cette conscience cherche à découvrir. Les signes signifient plutôt une structure problématique. Ils ne représentent rien, mais n'existent qu'en se rapportant à une connaissance questionnante. Quant à un texte littéraire, le lecteur est ainsi forcé à toujours se poser de nouvelles questions : l'œuvre devient inépuisable. Chaque question remet en doute le cadre dans lequel on se croyait capable d'insérer le texte à un moment donné. Il n'y a pas de sens cohérent à trouver. Deleuze substitue l'*idée* platonicienne par la question ou le problème, ou plutôt le problème est ce qui constitue l'idée. En ce sens-là le principe primaire est la Différence. Chaque question implique qu'on fait la Différence, dans le sens où elle *déplie l'être* : « Il y a comme une "ouverture" [...] un "pli" ontologique qui rapporte l'être et la question l'un à l'autre »<sup>25</sup>.

Il nous reste maintenant à élever l'analyse à un autre niveau pour atteindre à la complexité de la différence ontologique dans la pensée de Deleuze. Il insiste sur le point qu'il ne s'agit pas d'une connaissance en manque, ce n'est pas le négatif qui est la force qui la motive. Il s'agit plutôt d'une pensée qui se lance vers quelque chose qui n'a pas d'existence avant ce moment où elle naît en une question ouverte, ouverte dans le sens où elle n'est jamais enfermée dans une forme. L'idée qui en découle est que l'univers n'est pas constitué par des

---

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 55. Nous reviendrons sur ce point dans la partie intitulée : *L'univocité de l'être*.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 89.

<sup>25</sup> *Ibid.*

idées préalablement fixées. Ce moment de la différence en elle-même constitue le principe primaire. L'identité n'est que le *devenu* de ce moment, donc principe secondaire<sup>26</sup>. La connaissance problématique par contre ne trouve aux problèmes qu'il pose que des réponses qui en elles posent une multiplicité de nouveaux problèmes. Ce sujet ne pense qu'en pensant sa propre passion et même sa propre mort comme sujet – ou la dissolution de son identité. C'est à dire qu'aucune conscience de soi comme identique ne peut penser de sorte que chaque problème engendre de nouveaux problèmes de forces différenciées<sup>27</sup>. Ainsi l'être est la Différence, mais l'être est aussi le *non-être*, sans pourtant que ce non-être soit l'être du négatif : « c'est l'être du problématique, l'être du problème et de la question »<sup>28</sup>. Cette précision est importante, étant donné qu'on a l'habitude de considérer l'être comme quelque chose de stable, comme une forme. « La différence n'est pas le négatif, c'est au contraire le non-être qui est la Différence (...) C'est pourquoi le non-être devrait plutôt s'écrire (non)-être, ou mieux encore ?-être<sup>29</sup>. » Donc, nous avons vu que Deleuze à travers son ontologie de la différence transgresse le concept même de l'Être.

Cependant, Il est très important de préciser quelques critères – afin de pouvoir mesurer si les questions ou problèmes que nous formulerons au cours de notre lecture d'*Adieu* sont réellement des problèmes qui font la Différence, qui déploient l'Être – pour éviter d'insinuer que « tout marche ». Nous trouverons une manière de le mesurer en passant par les penseurs qui ont inspirés Deleuze dans sa création de la philosophie de la Différence.

### *L'univocité de l'être*

Deleuze affirme que la Différence est l'univocité de l'être :

C'est l'être qui est Différence, au sens où il se dit de la différence. Et ce n'est pas nous qui sommes univoques dans un Être qui ne l'est pas ; c'est nous, c'est notre individualité qui reste équivoque dans un Être, pour un Être univoque<sup>30</sup>.

En effet, dans l'être, vu comme Différence, notre individualité ne se comprend plus sous la forme d'identité. L'identité se dissout dans la Différence. Nous avons vu qu'atteindre à son simulacre pour quelque chose ou pour quelqu'un, c'est de constamment faire la Différence. L'unique « même » de la Différence, son univocité, c'est qu'elle ne se dit que de ce qui n'est pas identique, de ce qui détruit radicalement toute identité. L'univocité de l'être – étant alors

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 343-344.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 57.

que l'Être est Un, mais que cet Un se dit de la différence en elle-même – s'ouvre vers la possibilité de penser la Différence. Deleuze ajoute même que ce n'est qu'en envisageant l'être comme univoque que la Différence se laisse penser en tant que telle.

Deleuze reconnaît dans l'histoire de la philosophie trois penseurs qui ont contribué à la théorie de l'être comme univoque : Duns Scot, Baruch Spinoza et Friedrich Nietzsche. Il faut que nous nous arrêtons un moment sur la contribution qu'en a fait chacun d'eux afin de saisir comment Deleuze pense la Différence comme une puissance qui précède et abolit toute identité.

De Duns Scot, le premier à formuler l'univocité de l'être, Deleuze tire l'idée fondamentale que ce n'est qu'en pensant l'Être comme égal pour toute chose, que la différence se laisse penser, car dans ce cas-là chaque différence est toujours parfaitement réelle et non pas dépendante d'un autre être plus profond, plus réel ; voici qu'un reflet n'est pas moins réel que ce qu'il reflète. Elle ne peut plus être réduite à l'identique par le jugement de l'analogie. Selon Duns Scot, l'être est neutre, il est indifférent à ce qui est universel ou singulier, fini ou infini.

Concernant Spinoza, Deleuze en tire une contribution fondamentale à la théorie de l'être univoque par le fait que Spinoza le pose comme *affirmatif, expressif* et non pas comme neutre. En effet, selon Spinoza la tâche pour chaque individu est de « dépasse[r] ses limites, en allant jusqu'au bout de ce qu'il peut, quel qu'en soit le degré »<sup>31</sup>, et ce faisant, l'individu en question *exprime* l'être. D'après Spinoza chaque chose, chaque individu a une essence, mais par essence il entend un *mode de l'être*. Que faut-il donc entendre par cette notion ? D'après la lecture faite par Deleuze de Spinoza, le mode spinoziste est déterminé en tant que *degré de puissance*. Par quoi ce degré de puissance est-il alors déterminé ? Nous l'avons déjà vu : il faut dépasser nos limites en allant jusqu'au bout de ce que nous pouvons. Or, Deleuze pose la question de savoir s'il n'y a pas toujours une limite : « jusqu'au bout » – et qu'il reste par conséquent une identité, définie par cette limite. Cependant, il souligne le fait que *limite* ne désigne pas ici ce qui maintient la chose sous une loi, ni ce qui définit où elle termine, ni ce qui sépare la chose d'autres choses. Il ne s'agit que de savoir « ce à partir de quoi elle se déploie et déploie toute sa puissance » - une mesure ontologique<sup>32</sup>.

Il ne s'agit pas d'atteindre son potentiel, dans le sens où il y a une forme définie à remplir. Au contraire, l'être est infini et chaque expression de l'être n'existe que sous la condition

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.55.



d'être dépliée par quelque chose ou par quelqu'un. Plus nous déplions ou exprimons notre essence, plus l'être est intensifié ; car l'être univoque se dit des modes, mais les modes ne sont pas les mêmes, « l'Être se dit en un seul et même sens de tout ce dont il se dit, mais ce dont il se dit diffère : il se dit de la différence en elle-même »<sup>33</sup>. Il s'agit d'augmenter notre *degré de puissance*. En fait, nous pouvons aussi le décrire en tant que *puissance d'agir*.

En effet, d'après Spinoza, agir n'est pas autre chose qu'exprimer son essence. Si on prend comme exemple un lecteur : lorsqu'il rencontre un texte, cette rencontre peut augmenter ou diminuer son degré de puissance. Si cette rencontre crée des idées ou des affects dans le lecteur qui « *s'expliquent* par [son] essence ou puissance, comme puissance de connaître et de comprendre<sup>34</sup> » - ou par la connaissance problématisante - en découle que ces idées augmentent sa puissance d'agir. Dans ce cas-là une composition de modes s'est effectuée entre le texte et le lecteur. Ensuite, que le degré de puissance du lecteur ait été ainsi augmenté, ne veut uniquement dire qu'il exprime son essence, mais son essence est un mode de l'être, et, étant donné que l'être se dit de la différence elle-même, la rencontre a permis au lecteur de *faire la Différence*. En exprimant notre essence, nous multiplions les différences intrinsèques de l'être, nous exprimons et expliquons l'être en tant que différence en elle-même.

De la même façon, lorsque Deleuze dit que c'est la propriété de l'œuvre d'art moderne d'être tout ce qu'on veut pourvu que *cela fonctionne*, cela fonctionne si le lecteur arrive à transgresser les limites de son identité en sautant, en allant jusqu'au bout de ce qu'il peut dans sa rencontre avec l'œuvre. Plus précisément, grâce à l'apport que Deleuze tire de Spinoza, nous avons vu que pour le lecteur ce qui importe c'est que sa puissance d'agir constitue la cause des idées ou des affects que cette rencontre produit en lui, qu'il n'y a pas quelque chose à simplement *trouver*, une forme déjà établie. Nous nous approchons ainsi de façon explicite de notre problématique : à savoir la rencontre entre un texte et un lecteur produit la dissolution de l'identité du lecteur dans le texte lorsqu'il va jusqu'au bout de ce qu'il peut en faisant que son degré de puissance soit la cause des idées et des affects produits en lui par cette rencontre (ou par cette composition de modes dans le langage spinozien). Ainsi, il utilise l'œuvre pour lire en « lui-même », mais il s'agit d'un « lui-même » dont l'identité est transgressée – ses limites ont été dépassés – qui déploie l'être, qui affirme la Différence.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>34</sup> Gilles Deleuze, *Spinoza Philosophie pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 107.

En nous arrêtant maintenant sur la contribution de Nietzsche, nous trouverons un critère pour garantir que nous ne retournerons pas à l'ordre des identités suite à un premier acte de *création* ou de *dépliage de l'Être*, que nous continuons à faire la Différence. Nietzsche précise à sa façon ce qui caractérise quelqu'un qui se déploie jusqu'au bout de ce qu'il peut : c'est quelqu'un de *noble*, mais noble dans le sens physique du mot, c'est à dire quelqu'un capable de se transformer<sup>35</sup>. C'est surtout son concept d'éternel retour qui constitue une partie importante par rapport à la philosophie de la différence de Deleuze. Le noble est celui qui fait tout de telle sorte que la Différence est toujours ce qui revient. Deleuze affirme que l'éternel retour ne concerne que la différence en elle-même. C'est seulement elle qui toujours revient quand on a atteint à son simulacre. Nietzsche ne voulait pas dire que tout revient, mais que ce n'est que la Différence qui revient. L'éternel retour fait également que tout ce qui n'est pas la Différence ne revienne pas. Avec l'éternel retour, le renversement complet s'effectue quant à la philosophie platonicienne. C'est à dire que les forces qui agissent *sous* la représentation vont toujours retourner, tandis que le « même », classifié dans les catégories de la représentation ne vient qu'une fois. L'éternel retour implique une vision du cosmos comme chaos : une infinité de *singularités pré-individuelles*, de forces obscures, de hasard. Chaque retour de l'être apparaît sous la forme d'un coup de dés. Ce qui est le même dans l'éternel retour est l'absence du même. L'unique chose qui est le même est la répétition de la différence en elle-même. En ce sens-là le fait que l'être se dit immédiatement de la différence veut également dire qu'il se dit du devenir ; ce qui revient c'est le devenir.

Comme ce devenir n'est jamais produit par un modèle ou par un genre, mais par des rencontres de forces inégales, ce devenir est régi par le hasard. Le hasard ne veut pourtant pas dire qu'il n'y ait aucun principe qui régit l'être en tant que le revenir du devenir, son unique identité est le non-identique, son unique forme, la non-forme, le seul Un, c'est le non-un : le multiple<sup>36</sup>. On peut le qualifier également de puissance de transformation, puissance de différer, de faire la différence. Le hasard ne veut pas dire l'absence de nécessité, mais plutôt que l'unique nécessité c'est le choix. On est forcé de « vouloir » de sorte qu'on augmente sa puissance. « Le simulacre est le vrai caractère ou la forme de ce qui est – "l'étant" – quand l'éternel retour est la puissance de l'Être (l'informel) »<sup>37</sup>. (L'« informel » entre parenthèses sert sans doute à nous rappeler le point subtil sur *l'être* qui devrait peut-être plutôt s'écrire *?être*, pour garantir qu'on ne conçoit plus l'être en tant que modèle ou comme

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op.cit., p.60.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 59-60.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 92.

position privilégiée) Lorsque l'être ne se dit que des modes, qui sont forcés de « déployer toute [leur] puissance ou [leur] être *dans* la limite elle-même »<sup>38</sup>, l'idée même d'un modèle est contestée. Comme nous l'avons vu, Deleuze définit le simulacre, non comme une simple imitation, « mais bien plutôt l'acte par lequel l'idée même d'un modèle ou d'une position privilégiée se trouve contestée, renversée »<sup>39</sup>. Cela veut donc dire que ce qui est, l'être, a la forme d'un *acte*. Cet acte fait apparaître le *monstre*, dans le sens où le fond monte à la surface et fait dissoudre toute forme<sup>40</sup>. Cet acte précède les formes et les abolit. L'être ne se dit pas de ce fond, mais des modes comme des intensités singulières qui s'expriment dans cet acte de dépliage. Ce n'est qu'avec l'éternel retour que l'être ne se dit que des modes – que de degré de puissance ou volonté de puissance dans la terminologie nietzschéenne - et cela implique alors que tout est devenu simulacre : ce qui est c'est l'acte qui constitue le simulacre. L'éternel retour est donc une puissance qui installe les transformations et les permutations au niveau de l'être.

### *Séries divergentes et cercles décentrés*

Quelle est la place concrète du texte dans ce raisonnement, dans cette activité d'affirmation de la Différence ? Il faut nécessairement définir quelques critères afin de savoir si le texte a une place pertinente dans cette activité. Deleuze dit que : « l'identité de la chose lue se dissout dans les séries divergentes définies par les mots ésotériques. Pourtant rien ne se perd, chaque série n'existant que par le retour des autres » (cf. *supra* p. 7). Qu'entend-il par *série divergente* ? Déjà il est frappant que Deleuze ne parle pas de *thème* ou de *sujet* de l'œuvre d'art moderne, mais de *séries*. A part de désigner une suite de choses de même nature, ce mot désigne également la *subdivision d'un classement*, et comme nous l'avons vu, ce qui est caractéristique pour la représentation c'est de vouloir tout classifier dans des catégories établies. Pourtant, selon l'illustration de Deleuze, la différence en elle-même se perd quand l'expérience qui l'enveloppe se trouve classifiée dans une des catégories de la représentation, « [I]es concepts élémentaires de la représentation sont les catégories définies comme conditions de l'expérience possible. Mais celles-ci sont trop générales, trop larges pour le réel. Le filet est si lâche que les plus gros poissons passent au travers »<sup>41</sup>. Lorsqu'on parle du thème ou du sujet d'un texte, ceci est habituellement traité comme quelque chose de représentable et identique en soi. Pourtant, quand ce dont une œuvre traite – ou peut-être

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

mieux : ce vers quoi une œuvre s'ouvre – est *sub-représentatif*, ceci se décrit peut-être mieux en tant que *série*, étant donné que ce mot évoque l'idée de quelque chose qui se manifeste comme une subdivision d'un classement. Toutefois, il ne s'agit pas seulement d'une série. Car, dans ce cas-là l'identité dissoute serait en vérité vite recomposée par l'acte de création d'une sub-catégorie dans le système de classement. En plus, si cette série comprend une suite de choses de *même* nature, nous ne nous trouverions pas du tout en dehors du modèle de la représentation. Cependant, nous avons vu qu'il s'agit de plusieurs séries et que ces séries sont *divergentes* : « [l]e simulacre est l'instance qui comprend une différence en soi, comme (au moins) deux séries divergentes sur lesquelles il joue, toute ressemblance abolie, sans qu'on puisse dès lors indiquer l'existence d'un original et d'une copie »<sup>42</sup>. Donc, pour qu'une œuvre réalise cet état où « l'identité de la chose lue se dissout dans les séries divergentes », il faut que les différentes perspectives soient irréconciliables : il n'y a pas une vérité à trouver, un modèle dont les différentes perspectives seraient des reflets. Car, si « rien ne se perd, chaque série n'existant que par le retour des autres », nous n'arrivons donc pas à déterminer l'occurrence d'un état primaire auquel les autres ne seront que des copies plus au moins authentiques.

Il nous reste à clarifier la notion de mots ésotériques. Que faut-il entendre par l'affirmation que des mots ésotériques définissent les séries divergentes ? Le mot ésotérique constitue une forme de métalangage. Il fonctionne comme un *précurseur linguistique* sans identité et sans ressemblance parmi ses significations. Le mot ésotérique ou le précurseur linguistique :

(...) n'a pas par lui-même une identité. (...) [il ne vaut] que dans la mesure où il prétend, non pas dire quelque chose, mais dire le *sens* de ce qu'il dit (...) il appartient à une sorte de métalangage, et ne peut s'incarner que dans un mot dénué de sens du point de vue des séries de représentations verbales du premier degré<sup>43</sup>.

Il nous semble que le précurseur linguistique a une double nature. Il consiste en un mot ou un groupement de mots qui communique ou combine deux (ou plusieurs) niveaux de sens, mais de sorte qu'ils restent *dissemblables*. Il s'oppose donc à la métaphore qui transfère le sens d'un mot ou d'un groupe de mots de son niveau littéral à un niveau figuratif en fonction de ressemblance. La métaphore repose donc sur la logique représentative. De fait, elle incarne l'idéal d'Aristote à savoir que la beauté esthétique se manifeste dans la capacité de voir des ressemblances. Le précurseur linguistique au contraire fait *communiquer*, mais tout en maintenant les séries divergentes. Elles sont communiquées de telle sorte que la Différence de

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 160-161.

chacune est affirmée. Nous allons voir dans notre lecture d'*Adieu* quelques exemples de *mots ésotériques* ou *précurseurs linguistiques*.

Dans quel mesure sommes-nous maintenant plus aptes à saisir ce que Deleuze veut dire par la proposition : « l'identité du sujet lisant se dissout dans les cercles décentrés de la multilecture possible » ? Un texte de séries divergentes donne lieu à une multilecture. Pourtant, puisque les différentes lectures ne se réconcilient pas dans une centrale, le lecteur n'arrive pas justement à repérer un centre. Chacune de ces lectures est indépendante. S'il y avait une lecture qui s'établissait comme centrale, dont les autres ne serviraient que de perspectives plus ou moins périphériques – nous aurions affaire à ce que nous avons vu que Deleuze qualifie de *représentation infinie*. Le lecteur est ainsi forcé à avoir simultanément plusieurs lectures dissemblables ou contradictoires à l'esprit. Étant donné qu'il n'arrive pas à les ordonner, à leur attribuer une identité, les catégories de la représentation ne lui serviront plus. En ce sens, nous pouvons comprendre la dénomination de *cercles décentrés* : ces cercles n'ont pas de centre déterminable, ou mieux, ils circulent autour de la Différence.

Par ailleurs, le lecteur va de cette façon vers ses limites de compréhension. Ses catégories établies de connaissances ne lui serviront plus en fin de compte, car le texte auquel il fait face demande une transgression de celles-ci. Concernant la pensée de Deleuze, un texte qui fait agir les forces sous la représentation ne fait ceci seulement sous la condition qu'il y ait une connaissance problématisante capable de saisir ces forces. La pensée, en tant qu'idées ou problèmes ontologiques, nous *traverse*, mais n'émane pas d'un Je : « Si les impératifs de l'Être ont un rapport avec le Je, c'est avec ce Je fêlé, dont ils déplacent et reconstituent chaque fois la fêlure suivant l'ordre du temps »<sup>44</sup>. Donc, qu'une littérature puisse concourir à la dissolution de l'identité du lecteur implique, selon la façon que Deleuze la définit, une reconstitution répétitive du Je, mais il s'agit toujours d'un Je *fêlé*, le Je est toujours reconstitué comme fêlé. Voilà la dissolution radicale de l'identité et ce par quoi une telle littérature se distingue d'une littérature qui absorbe le sujet lisant et ainsi le dissocie de lui-même, mais en n'effectuant qu'un passage d'un « même » à un autre. De plus, la littérature où l'identité du lecteur se dissout dans des cercles décentrés, est donc également pour Deleuze une littérature qui fait penser, qui nous force à penser. Atteindre à son propre simulacre, cet acte qui fait que l'idée même d'un original par rapport aux copies se trouve contestée, est également l'acte de penser : la répétition de la transgression des identités. On demanderait quelle est l'origine de

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 257.

la pensée, si elle n'émane pas dans le Je. La réponse serait toujours selon Deleuze qu'il n'y a pas d'origine. Nous avons vu que la Différence se distingue, mais ce dont elle se distingue ne se distingue pas d'elle. Elle est en quelque sorte impensable, étant sans forme, inégale : « [...] ce qui ne peut pas être pensée, mais ce qui doit l'être et ne peut que l'être du point de vue de l'exercice transcendant. »<sup>45</sup> : elle doit traverser un je fêlé, dissoudre l'identité du penseur.

*Quelles sont les caractéristiques de « l'œuvre ouverte » ?*

Quel est le rôle du texte dans cet acte de « dépliage » avec son lecteur ? Comment déterminer si une œuvre fait appel à un lecteur qui se convertit en « connaissance problématisante » ? Si Deleuze a raison en affirmant qu'une littérature spécifique est particulièrement susceptible à concourir à un tel effet avec son lecteur, et s'il s'agit en plus pour le lecteur de découvrir en lui-même les mêmes effets que ceux qui sont *produits par l'œuvre*, n'y a-t-il donc pas *dans* un tel texte quelques éléments qu'il nous restent à spécifier ? Nous venons de mentionner les *séries divergentes* et les *cercles décentrés* de la multilecture dont elles donnent lieu. Néanmoins, ce par quoi elle se distingue alors est justement sa faculté à perdre son identité dans la rencontre avec un lecteur ! Il nous faudrait donc plusieurs critères. Lorsque Deleuze dans *Différence et répétition* démontre ce qui selon lui est la capacité de ce qu'il appelle la littérature moderne, il fait référence à Umberto Eco et à son livre *L'œuvre ouverte* :

Eco montre bien que l'œuvre d'art « classique » est vue sous plusieurs perspectives et justiciable de plusieurs interprétations ; mais que, à chaque point de vue ou interprétation ne correspond pas encore une œuvre autonome, comprise dans le chaos d'une grande-œuvre. La caractéristique de l'œuvre d'art « moderne » apparaît comme l'absence de centre ou de convergence<sup>46</sup>.

Eco fait une distinction entre les textes « fermés » et les textes « ouverts ». Un texte « fermé » est un texte où l'auteur méticuleusement tentera de tout décrire de façon que son lecteur le plus probablement possible saisira ce qu'il a voulu faire. Eco donne l'exemple où, pour produire un sentiment de terreur, il est dit avant : « il se passa alors quelque chose d'horrible »<sup>47</sup>. On a en revanche affaire à un texte « ouvert » quand l'auteur sait « tout le parti à tirer » de la situation qu'Eco a précisée dans une figure dans son texte<sup>48</sup>. Cette figure cherche à rendre explicites toutes les conditions qui contribuent à déterminer le sens qu'on

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>47</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula, op.cit.*, p. 73.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 75, figure 1 p.69. Voir cette figure ci-jointe, p. 90.

attribue à un texte : les circonstances qui orientent les présuppositions de la part de l'émetteur et les circonstances concrètes qui deviennent les présuppositions pour la part du destinataire. Plus grand est le décalage entre ces deux, plus grand devient le décalage entre le « message – expression comme source d'information » et le « message – contenu comme texte interprété ».

Que veut dire Eco par l'affirmation qu'un texte « ouvert » est comme un texte où l'auteur sait tout le parti à tirer de cette situation complexe de conditions qui influencent la communication entre l'auteur et le lecteur ? L'œuvre ouverte se caractérise par la prise de conscience de la part de l'auteur de cette condition comme une condition de base pour toute communication et il crée son œuvre en la prenant en considération, non seulement comme une nécessité inévitable, mais comme quelque chose de souhaitable. Il nous semble qu'il veut dire justement que l'auteur d'un tel texte sait parfaitement que ce décalage ne se supprime jamais, qu'il est au courant du « simulacre », mais que fait-il avec cette connaissance afin que cela fasse différence pour le lecteur ? L'auteur d'un texte « ouvert » intègre dans sa stratégie les conditions spécifiées par Eco afin d'atteindre le but suivant : « pour nombreuses que soient les interprétations possibles, il fera en sorte que l'une rappelle l'autre, afin que s'établisse entre elles une relation non point de l'exclusion mais bien de renforcement mutuel »<sup>49</sup>. Nous avons vu que Deleuze dit à peu près la même chose : « [...] rien ne se perd, chaque série n'existant que pour le retour des autres » (cf. *supra* pp. 7 et 19).

Eco définit donc une œuvre ouverte en faisant référence à une certaine intention de la part de l'auteur : l'auteur utilise comme principe de création l'idée du lecteur comme un participant actif dans la création du sens du texte. Il cherche en effet à stimuler le lecteur à être un créateur actif qui donne à l'œuvre une forme qui n'est justement pas déterminée comme une nécessité dans l'organisation de l'œuvre en elle-même<sup>50</sup>. Ainsi, l'œuvre ouverte est *informelle* : « [l']informel, comme d'ailleurs toute œuvre "ouverte" ne nous conduit pas à proclamer la mort de la forme, mais à en forger une notion plus souple, à concevoir *la forme comme un champ de possibilités* »<sup>51</sup>.

L'essentiel pour ce champ de possibilités semble être également un caractère d'inépuisabilité, car l'œuvre ouverte dans sa poétique cherche, selon Eco, à encourager le lecteur (Eco dit l'« interprète » car il traite dans son livre également l'œuvre ouverte dans la

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>50</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, *op.cit.*, p. 18.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 138.

peinture et dans la musique) à se convertir en « centre actif d'un réseau inépuisable de relations »<sup>52</sup>. Pourtant, quels éléments spécifiques pouvons-nous trouver dans le texte qui indique que l'auteur a eu une telle intention ?

La recherche d'une « ouverture au second degré », le choix de l'ambiguïté et de l'information comme valeurs essentielles de l'œuvre, représentent un refus de l'*inertie psychologique* qui se cachait derrière la contemplation d'un ordre retrouvé. Aujourd'hui l'accent est mis sur le processus, sur la possibilité de saisir *plusieurs ordres*. Dans la réception d'un message structuré de façon ouverte, l'*attente* implique moins une *prévision de l'attendu* qu'une *attente de l'imprévu*<sup>53</sup>.

Le lecteur d'un texte ouvert ne trouve pas de réponses dans le texte qui ne le mènent pas à de nouvelles questions. Il ne finit pas par donner des réponses aux questions qu'il s'est posées dans sa lecture ; même pas des réponses imprévisibles – donc qui retiennent le lecteur de ses schémas habituels de pensée – mais qui néanmoins *expliquent* le texte, le sort de l'inconnu, de l'ambiguïté, de son mode d'interrogation ou de son inquiétante étrangeté. Ce dont il s'agit pour le lecteur est plutôt la possibilité de *saisir* « plusieurs ordres ». En d'autres termes, le fonctionnement de l'œuvre ouverte pour son lecteur exclut la possibilité *pour lui* d'attribuer un seul sens à l'œuvre.

Toutefois, en ce qui concerne les caractéristiques qui sont censés avoir un tel effet, nous trouvons donc l'idée de l'*information* comme une valeur essentielle de l'œuvre ouverte. En s'appuyant sur Abraham Moles, Eco reprend une formule curieuse de Moles : l'information est directement propositionnelle à l'imprévisibilité et elle se distingue nettement de la signification<sup>54</sup>. La signification est régie par la probabilité, par les habitudes et par l'ordre. L'exemple d'Eco : - « au printemps les fleurs poussent » - *signifie* parfaitement en suivant les règles grammaticales et le sens commun, mais son niveau de communication égale zéro. Par contre, une expression d'un haut degré d'information a plutôt tendance à briser les règles en vertu desquelles le « sens commun » normalement est transmis - et pour cela elle communique quelque chose de nouveau : « [u]ne fois posée la langue comme système de *probabilités*, certains éléments de *désordre* accroissent l'information du message prononcé »<sup>55</sup>. Un message qui tend vers le plus grand degré possible d'imprévisibilité est selon la théorie de l'information celui qui : « faisant appel chez le récepteur à une aire de sensibilité plus vaste, utilise un canal plus large, susceptible de laisser passer un grand

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 91. Voir Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 80.



nombre d'éléments sans les *filtrer* »<sup>56</sup>. Deleuze, ne dit-il pas pratiquement la même chose lorsqu'il traite de la capacité de la littérature moderne à atteindre le domaine du sub-représentatif, une littérature qui arrive à communiquer des forces qui débordent nos formes établies ? La représentation que Deleuze critique pour forcer la Différence à arrêter justement d'être Différence, pour devenir semblable à quelque chose de connu et ainsi classifiable, n'apparaît-elle pas dans sa conception comme une espèce de « filtrage » où ce qui est « filtré » est la Différence ? Comme l'être est Différence selon l'ontologie de Deleuze, l'art ne doit pas viser à représenter le monde : « [l']artiste *ajoute* toujours de nouvelles variétés au monde [...] C'est de tout art qu'il faudrait dire : l'artiste est montreur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects »<sup>57</sup>. Eco envisage à peu près la même chose pour l'art, semble-t-il : « [l']art a pour fonction non de *connaître* le monde, mais de produire des *compléments* du monde : il crée des formes autonomes s'ajoutant à celles qui existent, et possédant une vie, des lois, qui leur sont propres.<sup>58</sup> »

Cependant, Eco montre comment Moles est conscient du problème qui se pose : plus un message est imprévisible, plus il est difficile à décoder – et si on essaye d'obtenir un maximum d'imprévisibilité, on obtiendra en réalité du même coup un maximum de désordre.

La tendance au désordre qui caractérise de manière positive la poétique de l'« ouverture », doit être une tendance au désordre *dominé*, à la possibilité comprise dans un *champ*, à la liberté surveillée par des *germes d'activité formatrice*. Entre la suggestion d'une pluralité de mondes formels et le chaos indifférencié, qui supprimerait toute possibilité de jouissance esthétique, il n'y a qu'un pas : pour le compositeur d'une œuvre « ouverte », la solution est dans une dialectique pendulaire.<sup>59</sup>

Il nous semble également qu'une utilisation qui fonctionne, d'après la théorie de Deleuze, – où le lecteur arrive dans sa rencontre avec le texte à faire des choix, à agir activement, à déployer l'être tout en ayant son identité dissoute dans le texte – dépend d'un certain ordre qu'il nous reste à définir ; ordre qui va exclure quelques lectures ou les qualifier d'absurdes pour non pas chercher à sérieusement faire fonctionner le texte. Deleuze problématise également le désordre, le décentrement et la possibilité pour le lecteur de déplier la Différence si on se trouve totalement dépourvu de points d'orientation. Nous avons vu que *les précurseurs linguistiques* ou *mots ésotériques* qui définissent les *séries divergentes* également les font *communiquer*. Il nous semble que cela implique l'idée d'un auteur qui vise en

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>57</sup> Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p.166. Nous soulignons.

<sup>58</sup> Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, *op.cit.*, p. 28.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 92.

quelque sorte à un « désordre dominé » et peut-être de cette manière évite un chaos où aucune création ne serait plus possible.

*Qui est le Lecteur modèle d'un texte « ouvert » ?*

Dans ce « désordre dominé » qui présente donc l'œuvre ouverte, nous avons vu, dans la citation ci-dessus, que *l'ambiguïté* constitue une valeur. Nous allons maintenant aborder la notion d'Eco de *Lecteur Modèle* ; notion qui va éclaircir pour nous cette valeur d'ambiguïté. Un texte prévoit « un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement »<sup>60</sup>. Le lecteur interprète donc un texte s'il fait des efforts pour actualiser le message envoyé par l'auteur. Eco précise qu'un texte est toujours à *actualiser* par son destinataire, il est incomplet avant d'être actualisé : « il est évident que le lecteur doit en actualiser le contenu à travers une série complexe de mouvements coopératifs »<sup>61</sup>. Le lecteur doit suivre des règles conversationnelles et faire un « travail inférentiel » pour remplir les « espaces blancs » du texte<sup>62</sup>. Un texte est incomplet pour deux raisons selon Eco : d'abord, « un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire » et ensuite :

[...] au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner [...] un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice<sup>63</sup>.

Par l'idée d'Eco d'*interprétation* comme une activité de déchiffrement du message envoyé par l'auteur, nous pouvons nous croire dans un univers totalement opposé par rapport à celui de Deleuze. Par son concept de Lecteur Modèle également, Eco semble demander en général du lecteur une obéissance rigoureuse de l'auteur du texte qu'il fait face. Or, Eco fait une distinction importante entre Auteur Modèle et auteur empirique ; l'auteur empirique est l'émetteur physique du texte, tandis que l'Auteur Modèle est une stratégie textuelle. « Précisons que par "coopération textuelle", on ne doit pas entendre l'actualisation des

---

<sup>60</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, op.cit., p. 71.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 65-67. Eco donne ici plusieurs exemples de ces types de règles conversationnelles et du travail inférentiel que le lecteur doit accomplir afin d'actualiser le texte.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 67.

intentions du sujet empirique de l'énonciation mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé »<sup>64</sup>. C'est bien pour cela qu'Eco dit que le *texte* prévoit un Lecteur Modèle.

[C]haque fois que l'on emploiera des termes comme Auteur et Lecteur Modèle on entendra toujours, dans les deux cas, des types de stratégie textuelle. Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel<sup>65</sup>.

Il prend comme exemple l'emploi (dans un texte hypothétique) d'un terme politiquement chargé au lieu d'un terme généralement considéré comme neutre désignant à peu près le même phénomène. Peu importe si l'auteur empirique est conscient ou inconscient des connotations du terme qu'il a employé, le Lecteur Modèle du texte interprétera le texte à partir de l'idée qu'il contient un message politique (si le contexte n'indique pas autre chose) ; ce qui donc veut dire que *l'Auteur Modèle* cherche à transmettre un message politique<sup>66</sup>. Par ailleurs, le fait que ce texte hypothétique ne dit pas clairement son message politique, mais seulement le fait inférer par l'emploi d'un terme avec des connotations spécifiques, veut dire que ce message est à actualiser par le Lecteur Modèle. Chercher à « obéir » à l'Auteur Modèle, c'est ignorer si le message « construit » par le lecteur correspond à l'intention de l'auteur empirique. Bien au contraire, le message « construit » par le Lecteur Modèle doit être le résultat d'une certaine conscience de codes linguistiques et également extralinguistiques auxquels le texte directement ou indirectement fait référence<sup>67</sup>. Au lieu de se demander, pour donner du sens à un passage, si l'auteur physique avait telle ou telle attitude face à celui-ci, il s'agit de se demander jusqu'où ce passage peut nous amener dans la mesure où on prend en considération que les signes linguistiques appartiennent à un héritage social et « public ».

Toutefois, nous avons vu qu'à l'opposition de Deleuze, qui constate que « l'œuvre d'art moderne » est à *utiliser*, Eco souligne qu'afin d'actualiser le message envoyé par l'Auteur Modèle, il s'agit toujours d'*interpréter* un texte pour le Lecteur Modèle. La coopération textuelle qui définit le Lecteur Modèle implique toujours une interprétation. En fait, Eco oppose l'*interprétation* d'un texte à l'*utilisation* de celui-ci :

Si je me promène au bois, je suis légitimé à utiliser chaque expérience, chaque découverte pour en tirer des enseignements sur la vie, sur le passé et sur le futur. Mais comme le bois a

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 81-82. Nous soulignons.

<sup>67</sup> Nous ne prétendons pas avoir fait une description exhaustive du « devoir » du Lecteur Modèle par cette formulation, nous avons plutôt cherché à mettre en évidence le niveau de « simulacre » d'une telle lecture : il s'agit d'activer des connaissances pertinentes et non pas de tracer des origines.

été construit pour tout le monde, je ne dois pas y chercher des faits et des sentiments ne regardant que moi. Sinon [...] je ne suis pas en train d'*interpréter* un texte, mais de l'*utiliser*. Il n'est pas interdit d'utiliser un texte pour rêver les yeux ouverts – nous le faisons tous de temps en temps. Mais rêver les yeux ouverts n'est pas une activité publique. Cela nous amène à évoluer dans le bois narratif comme si c'était notre jardin privé<sup>68</sup>.

*Utiliser* un texte est donc selon Eco avant tout une activité privée qui ne respecte pas la nature du texte étant donné que le texte n'a pas été créé pour nous seuls. *Interpréter* un texte doit en revanche impliquer la prise en compte de ce fait ; traiter le texte comme la construction « publique » qu'il est.

Néanmoins, à force d'insister sur l'*interprétation*, Eco ne semble-t-il pas avoir pour opinion qu'il y a un message à *trouver* dans le texte ? Pourtant, nous avons vu qu'Eco constate justement que dans un texte d'« ouverture au second degré », on a affaire à une situation où il y a des messages de possibilités indéfinies de contemplation – qui *ne* finissent *pas* par révéler « un ordre retrouvé » pour nous. Nous pouvons peut-être dire qu'une certaine ambiguïté qui est une condition inévitable de la communication, si on suit la figure d'Eco, est devenue principe et valeur, comme il l'a dit.

Les poétiques *contemporaines* [...] placent le plaisir esthétique moins dans la reconnaissance finale d'une forme que dans la saisie du processus continuellement « ouvert » qui permet de découvrir en une forme toujours de nouveaux profils et de nouvelles possibilités. On est ici dans ce que nous avons appelé l'« ouverture » au deuxième degré<sup>69</sup>.

Toutefois, si l'Auteur Modèle d'un tel texte cherche à construire un lecteur qui *utilise* le texte, le Lecteur Modèle de celui-ci ne ferait-il pas nécessairement preuve d'utilisation au lieu d'interprétation du texte ? En effet, en ce qui concerne la stratégie du Lecteur Modèle d'un texte « ouvert », il nous semble qu'elle transgresse une telle idée d'interprétation :

Nous devons [...] faire une distinction entre l'*utilisation* libre d'un texte conçu comme stimulus de l'imagination et l'*interprétation* d'un texte ouvert. C'est sur cette frontière que se fonde, sans ambiguïté théorique, la possibilité de ce que Barthes appelle texte de jouissance – il faut savoir : soit on utilise un texte comme texte de jouissance, soit un texte déterminé considère comme constitutif de sa propre stratégie (et donc de son interprétation) la stimulation de l'utilisation la plus libre possible<sup>70</sup>.

Si on *coopère avec le texte on l'interprète* donc toujours pour Eco, ce sont deux notions qui renvoient au même phénomène. Si l'Auteur Modèle d'un texte demande une libre utilisation

---

<sup>68</sup> Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset [1994]1996, p. 18.

<sup>69</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op.cit., pp. 98-99.

<sup>70</sup> Umberto Eco, *Lector in Fabula*, op.cit., p. 76.

de celui-ci, le lecteur qui arrive à l'utiliser librement se convertit donc en Lecteur Modèle de ce texte ; il coopère avec le texte, l'actualise, l'interprète tout en l'utilisant.

Eco pourtant se demande si ces textes existent réellement et s'ils demandent une coopération d'un Lecteur Modèle :

Y a-t-il des textes prêts à prendre en charge les événements possibles prévus par la figure 1 ? Y a-t-il des textes qui jouent sur ces écarts, les suggèrent, les espèrent - et sont-ce là des textes "ouverts" aux mille lectures possibles, procurant toutes une jouissance infinie ? Et ces textes de jouissance renoncent-ils à postuler un Lecteur Modèle ou en postulent-ils un de nature différente ?<sup>71</sup>

Il n'est donc pas sûr qu'il existe des textes « infiniment » ouverts qui cherchent à construire un Lecteur Modèle capable de faire un nombre illimité de lectures. Eco se sent par conséquent obligé de limiter son affirmation à propos de l'utilisation d'un texte (cf. note 69) « et dire que la notion d'interprétation entraîne toujours une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du Lecteur Modèle »<sup>72</sup>. Eco prend comme exemple *Finnegans Wake* de James Joyce pour lequel il définit le Lecteur Modèle comme un « opérateur capable de mettre en acte, dans le temps, le plus grand nombre possible de lectures croisées »<sup>73</sup>. Eco constate que même Joyce – « l'auteur du texte le plus ouvert dont il nous soit donné de parler, construit son propre lecteur à travers une stratégie textuelle »<sup>74</sup>.

Par ailleurs, lorsque Deleuze encourage l'utilisation d'un texte et ajoute que tout est permis pourvu que cela *fonctionne*, il ne nous semble pas qu'il entende exactement le même phénomène qu'Eco par *utilisation* d'un texte<sup>75</sup>. Eco conçoit cela avant tout comme une approche du texte où le lecteur reste essentiellement dans son monde personnel, *sous* la forme de l'identique dirait probablement Deleuze. Eco évoque notamment le phénomène d'*utiliser* le texte comme une activité qui *maintient le sujet lisant sous la forme de l'identique* par le fait qu'il choisit la notion de « jardin privée » pour caractériser le traitement du texte dont témoigne un tel type de lecture. De plus, l'idée d'utiliser le texte pour en « tirer des enseignements sur la vie, le passé et le futur », nous évoque l'image d'un lecteur qui par ses facultés de *mémoire*, de *recognition* et de *connaissance de soi* traite le texte en tant qu'outil afin de confirmer sa propre image, de consolider son identité. Comme nous l'avons vu à

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Nous avons vu que par *fonctionner* Deleuze comprend que le lecteur va au bout de ce qu'il peut, jusqu'au niveau où l'identité de celui-ci et du texte se dissolvent dans une multilecture qui déploie l'être en tant que Différence.

plusieurs reprises, Deleuze comprend plutôt un fusionnement de l'identité du lecteur et du texte – provenant des effets que le texte a sur nous – ce qui veut dire en d'autres termes un dépassement de toute idée de « jardin privée », de reconnaissance de soi-même dans le texte :

Même si la question est comment un texte produit un effet sur *vous*, cette question ne trouve pas sa réponse par des références à vos opinions subjectives, ni même par « l'association d'idées » basée sur vos expériences personnelles, plus que vous ne pouvez expliquer l'expérience de la couleur « vert » uniquement par référence à votre conscience de celle-ci et les associations du vert (les plantes, le printemps, la vie, la jeunesse etc.)<sup>76</sup>

L'analyse littéraire doit, selon Deleuze, s'occuper d'étudier comment ces effets sont produits dans l'œuvre ; c'est à dire : d'étudier comment le texte marche<sup>77</sup>. En effet, s'arrêter sur les effets qu'un texte déterminé produit en nous et chercher à savoir comment ces effets sont produits implique nécessairement une certaine forme de dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse, ou réaction du lecteur, – une coopération textuelle.

En tout cas, face à une « œuvre ouverte » ou une « œuvre littéraire moderne » nous expérimentons un manque d'unité. Comment ce manque d'unité nous affecte-t-il ? Nous n'arrivons pas à ordonner les éléments, nous restons donc dans un mode interrogatif ; les éléments posent problèmes. Si un texte « fermé » nécessite également une actualisation qui toujours sera influencée par le monde de son lecteur – comme Eco le stipule – on pourrait penser hypothétiquement qu'un événement qui affecte un personnage obtiendra par exemple une interprétation psychologique par un lecteur, politique par un autre. Cependant, dans le cas d'un texte « fermé », les sentiments « pertinents » face à cet événement seront normalement déterminés dans le texte, par exemple : « Alors quelque chose de terrible lui arriva ». Face à un « texte ouvert », est-ce alors la manière dont nous reflétons l'ambiguïté du texte qui détermine ce que nous sentirons ? Comment est la perception du lecteur face à cette invitation à être un participant actif à la création du texte ? Eco précise pourtant que toute *œuvre* – en étant justement œuvre – nécessite un lecteur qui fait des choix dans sa rencontre avec celle-ci, qui investit une perspective subjective dans sa lecture. Dans quel sens l'expérience est-elle alors différente pour lui lorsqu'il fait face à une œuvre ouverte ? Il nous semble maintenant qu'il doit avant tout faire quelques efforts qui normalement ne se rapportent pas au lecteur d'un texte « fermé ».

---

<sup>76</sup> Bruce Baugh, « How Deleuze can help us make Literature work », in *Deleuze and Literature*, *op.cit.*, p. 38.

Notre traduction.

<sup>77</sup> *Ibid.*

Les persuasions occultes et les excitations subliminaires de toute espèce, dans le champ politique comme dans celui de la publicité commerciale, conduisent à l'acquisition passive de « bonnes formes » dans la redondance desquelles l'homme moyen se repose sans effort. On peut dès lors se demander si l'art contemporain, en nous habituant à une continuelle rupture des modèles et des schèmes – en prenant pour modèle et pour schème le caractère périssable de tout modèle et de tout schème, et la nécessité de leur alternance non seulement d'une œuvre à l'autre, mais à l'intérieur de chaque œuvre même – ne remplirait pas une fonction pédagogique précise, s'il n'aurait pas une fonction libératrice. S'il en était ainsi, l'art contemporain [...] représenterait pour l'homme moderne une possibilité de salut, la voie vers une reconquête de l'autonomie, au double niveau de la perception et de l'intelligence<sup>78</sup>.

Il nous semble qu'Eco avec cette belle affirmation cherche à indiquer que l'œuvre ouverte permet à son lecteur de faire quelque chose de propre face à un entourage mécanisé. Par « faire quelque chose de *propre* », on peut entendre les efforts répétés de créer du sens, étant donné que l'œuvre nous présente de nouvelles ambiguïtés au lieu de confirmations des sens qu'on lui attribue.

Un problème se révèle pour nous : dans quelle mesure choisit-on de faire une telle lecture expérimentale d'un texte – qui peut dans le principe être un texte littéraire de n'importe quelle nature – et dans quelle mesure une certaine littérature nous force-t-elle à expérimenter, à naviguer à partir des effets qu'elle produit en nous, au lieu de chercher son sens et finir par maîtriser le texte, tel qu'il se présente pour nous dans notre lecture ? On peut en théorie *utiliser* n'importe quel texte comme un outil pour lire en nous-mêmes. Or, si une œuvre produit la transgression de l'identité de son lecteur, cela dépend, semble-t-il, également du lecteur dans le sens où il doit « se comporter » de façon que de tels effets puissent se produire. Par cela nous ne disons toujours pas que le lecteur est à l'origine d'un tel effet, mais il nous semble qu'il doit aborder l'œuvre d'une certaine manière pour que la rencontre se produise ; rencontre qui fait que son identité se dissout dans les cercles décentrés, qu'il arrive à transgresser les limites de son identité pour que la Différence puisse le traverser et constituer, de façon répétitive, en tant que Je fêlé. En fait, l'œuvre d'art moderne - en tant qu'instrument optique selon Proust, ou machine selon Deleuze - produit des effets sur ses lecteurs; l'essentiel étant qu'elle *produit*. Si cela est le cas, les questions qui doivent guider notre lecture à l'initiation de son processus sont : *qu'est-ce que l'œuvre produit en moi ?*, *quels sont les effets que l'œuvre a sur moi ?* *Comment ces effets sont-ils produits ?* plutôt que : *quelle est la signification de tel ou tel élément de l'œuvre ?*

---

<sup>78</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op.cit., p. 108.

*Deuxième chapitre :*

### **La réception d'Adieu : expérimentation ou « guérison » ?**

À partir de la base théorique que nous avons établie dans le chapitre précédent, nous allons dans le chapitre présent étudier une partie de la réception d'*Adieu*, principalement celle de Pierre Gascar et celle de Shoshana Felman. Ces lectures, témoignent-elles d'une expérimentation - sur le texte et le lecteur - qui mène à leur fusion ? Ou bien finissent-elles par donner du sens à la nouvelle, de façon qu'elle soit soumise à la représentation de l'identique, par un lecteur qui donc utilise les mêmes facultés subjectives que celles qui le maintiennent lui-même sous la forme de l'identique ? Une telle lecture serait-elle éventuellement au niveau des dimensions du texte (si un tel niveau se laisse déterminer) ? Enfin, quelles sont les questions que ces lecteurs ont pu se poser face au texte ?

Nous allons commencer par Felman, dont l'étude d'*Adieu* est intégrée dans son livre *La folie et la chose littéraire*<sup>79</sup>. En effet, dans sa lecture Felman aborde *Adieu* à travers le rôle qu'elle attribue à la folie dans la nouvelle.

#### *Le fonctionnement de la thématique de la folie et de la structure qui la reflète*

À l'instar de Deleuze, Felman concède à la littérature moderne des caractéristiques déroutantes qui conduisent au dépassement de l'identité, notamment en évoquant sa « structure schizophrénique ». Or ce qu'elle cherche à démontrer, c'est que ces caractéristiques apparaissent également chez Balzac, d'où une remise en cause de l'ambition représentative du réalisme<sup>80</sup>. Felman analyse le fonctionnement de la folie au niveau thématique et structurale :

[...] si l'on pousse jusqu'au bout ce soupçon radical qu'explicite – ou recèle – la folie dans le texte balzacien, on s'aperçoit que Balzac, dont le titre de gloire, pour certains, est d'être héraut du fameux « réalisme », n'était pas dupe, lui-même, de sa propre prétention réaliste<sup>81</sup>.

Toutefois, quel est le lien entre la folie comme thématique du texte – comme condition que subit un personnage - et ce qui constitue notre problématique, à savoir la transgression de l'identité du lecteur ? Étant donné que la folie est une thématique dans *Adieu*, nous allons

---

<sup>79</sup> Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 133. Felman traite ici de la folie dans un autre texte de Balzac, *L'Illustré Gaudissart*, mais nous allons voir que ces réflexions valent également pour *Adieu*.



examiner en quoi consiste le lien que Felman indique entre celle-ci et la structure textuelle qui déroutent le lecteur.

En parlant du « soupçon qu'explicite - ou recèle - la folie » chez Balzac, Felman évoque l'idée qu'il y a un phénomène d'homologie qui s'opère entre le personnage fou et le personnage qui cherche à le guérir d'une part, et entre l'auteur et le lecteur d'autre part. Pour ce qui concerne le personnage fou, Felman se réfère à lui en tant que *possibilité*, et non pas en tant qu'*entité*. Plus précisément, le personnage fou est la : « possibilité de permutation des signifiants du destinataire au destinataire »<sup>82</sup>. C'est-à-dire, le personnage fou joue un rôle, ou se comporte de façon à ce que les signifiants émis ne se trouvent pas réconciliés avec des signifiés qui peuvent leur correspondre. En étant sans entité, le personnage fou est également sans identité. Nous voyons ici le lien avec la pensée de Deleuze dans le sens où l'identité du texte et du lecteur se fusionne par le fait que les signes n'arrêtent pas de faire signes, on n'arrive jamais à déterminer de quoi ils sont signes. Quant au personnage fou, il n'y a pas quelque chose de déterminable dont les signes sont signes. En effet, le fou n'est pas une personne dans le sens conventionnel du mot, il est *personne* dans le sens littéral du terme : une « case vide » qui se transforme, un signe qui à partir de chaque signifiant produit d'autres signes, sans que l'on ne puisse jamais les ramener au « réel »<sup>83</sup>. Donc, la « prétention réaliste » échoue.

Les tentatives de guérir le personnage fou consiste à lui faire recouvrer la raison en lui faisant reconnaître le signifié adéquat du signifiant égaré<sup>84</sup>. Cependant, lorsque les tentatives échouent, l'identité du personnage qui cherche à guérir – étant le destinataire des permutations des signifiants mis en jeu par le personnage fou – court également le risque de se dissoudre dans cette production de signifiants, car sa raison à lui dépend de la confirmation de celle-ci par son interlocuteur. Le fonctionnement du personnage fou peut donc, selon Felman, être de rendre impossible la représentation de l'identique. Au même titre, lorsqu'un texte se caractérise par une structure schizophrénique, le lecteur pour sa part se trouve face à un discours où il n'arrive pas à se représenter le *sens propre*. Or, il faut que nous précisions ce que Felman entend par structure schizophrénique. :

Tout roman contient à la fois la tentation de la folie et la négation de celle-ci, par un système réflexif au sein duquel, d'une façon ou d'une autre, c'est la folie elle-même qui

---

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 151.

s'accuse et se dénonce comme telle. Structure schizophrénique, qui se construit pour se détruire, et dont le mode de fonctionnement est celui de sa propre négation<sup>85</sup>.

En effet, le lecteur n'est pas seulement lui-même forcé à renoncer à la tentative de repérer l'identité du personnage fou, mais il est également forcé à renoncer à repérer l'identité du texte – si sa structure reflète la structure mentale du personnage fou, c'est à dire l'absence de structure : chaque tentative de repérer la structure échoue car le centre de la structure se décentre. Nous pouvons donc, semble-t-il, conclure que la folie comme thématique peut jouer le même rôle sur le personnage qui cherche à guérir la folie, que celui que la structure schizophrénique joue pour le lecteur.

Que Felman constate que tout roman a un rapport avec la folie et développe d'une façon ou d'une autre une structure schizophrénique, ne veut pas dire que tout roman donne la même valeur à la folie, ni qu'il fait appel au même type de lecteur. Une telle structure peut être plus ou moins visible. Nous avons vu que d'après Deleuze, notamment la littérature réaliste, par le « bon sens » et le « sens commun », est susceptible de maintenir le texte et le lecteur sous la forme de l'identique. La structure schizophrénique donc, si Felman a raison en affirmant qu'elle est à la base de tout roman, n'a pas *nécessairement* un effet sur le lecteur. Bref, s'agit-il de guérir la folie – cachée ou explicite - par la « raison thérapeutique », de réconcilier le signifiant avec son signifié, de se représenter le *sens propre* du texte ? Ou bien s'agit-il de montrer comment une telle guérison est condamnée à l'échec et de nous forcer à agir face à un paradoxe : en voulant donner du sens, ne court-on pas le risque de tuer le sens ? En effet, *Adieu*, selon Felman, témoigne de ce dernier rapport avec la folie.

Mais, pour rester sur la structure schizophrénique et la façon dont elle opère dans *Adieu*, Felman souligne que dans la mesure où, dans la première partie de la nouvelle, les deux chasseurs sont perdus, ils n'arrivent pas à se renseigner de façon satisfaisante à travers les femmes, ni à savoir qui elles sont. Par ailleurs, le lecteur est aussi perdu qu'eux, et encore plus par la prononciation du mot « Adieu » par Stéphanie (dont on ignore le nom à ce moment-là) et la réaction de Philippe. De fait, Felman précise de quelle façon le lecteur est affecté par une telle structure :

Le lecteur, à son tour, se trouve dérouter : dépourvu d'information et accablé de questions [...] il est aussi perdu dans le texte que les protagonistes le sont dans l'espace. Le texte s'inaugure ainsi de la *perte* des points de repère qui permettent d'établir une identité<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 146-147.

Néanmoins, dans *Adieu*, est-ce que Stéphanie, en tant que personnage fou, joue vraiment ce rôle de producteur perpétuel de signes ? Il reste à voir si ses gestes ont un tel effet. Quant à sa parole, le seul mot qu'elle prononce constitue effectivement un signifiant égaré dont Philippe essaye de lui faire retrouver le signifié adéquat, mais, étant donné, qu'à l'exception de ce mot elle reste silencieuse, la folie de Stéphanie nous force à la problématiser à partir du rapport entre le silence et la possibilité en soi de faire sens à travers le discours. En effet, Felman met en avant que la folie dans *Adieu* prend une dimension propre, dû au fait qu'elle se combine avec une autre thématique : la possibilité discursive de la femme.

### *Folle ou non-folle ?*

Deux questions qu'un lecteur d'*Adieu* sera susceptible de se poser sont : pourquoi Stéphanie meurt-elle une fois qu'elle a recouvert la raison ? et, pourquoi Philippe ensuite se suicide-t-il ? Ce sont deux questions que Felman aussi s'est posées et auxquelles elle se charge de répondre. Ses réponses touchent au cœur de la problématique qui concerne l'identité et la Différence.

D'abord, Felman met en avant la frappante série de dichotomies : Raison/Folie, Parole/Silence et Homme/Femme. Quel est le rapport entre l'homme, la raison et la parole d'un côté et entre la femme, la folie et le silence de l'autre ?

Selon Felman, L'homme, représenté par Philippe dans un premier temps, mais également par d'Albon et Fanjat, se trouve dans une logique qui consiste à essayer de s'appropriier la femme. Elle est traitée en tant qu'objet : la *comprendre* se transforme en l'*épier* – la *guérir* en l'*apprivoiser*. Felman en tire la conclusion que la raison masculine constitue un projet métaphorique de viol de la femme où la folie de Stéphanie « n'est pas contingente à sa féminité : elle en constitue la *perte* »<sup>87</sup>. Guérir Stéphanie veut dire la restituer dans sa féminité, la faire redevenir femme en tant qu'objet approprié par l'homme.

Il y a en effet, à plusieurs reprises, des remarques faites par Philippe sur manque de féminité de Stéphanie, et comme Felman l'indique, *être femme* est présenté comme l'équivalent de ressembler à une femme. Nous nous trouvons donc dans le domaine de la pensée représentative où on implique un modèle et par conséquent une logique de ressemblance. Si on suit Felman, Stéphanie cesse d'être femme parce qu'elle est devenue

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 148.

folle, « femme » ne peut donc pas être une catégorie naturelle, mais doit être plutôt une catégorie rhétorique, analogique et métaphorique.

Si la femme est l'objet de l'homme, et si c'est lui qui peut juger si Stéphanie est femme ou non, elle est également créée par l'homme pour jouer vis à vis de lui un rôle spécifique: elle est à la fois « la gloire d'un amant » et « la reine des bals parisiens<sup>88</sup> ». Elle existe donc en fonction de l'homme, mais sa fonction est de confirmer l'identité de l'homme. C'est ainsi que nous pouvons comprendre l'insistance de Philippe pour que Stéphanie puisse l'entendre et le reconnaître : que « le "recouvrement" de la raison devra passer par un acte de reconnaissance<sup>89</sup> ». Si « le propre de la métaphore féminine est paradoxalement de nommer une propriété masculine [...], "Femme" est l'exacte mesure métaphorique du narcissisme de l'homme<sup>90</sup> ». Dans la dichotomie masculin/féminin, le masculin est le pôle positif et l'équivalent général. Mais, pour être ainsi conçu, il a besoin de quelqu'un qui lui *ressemble* – « l'exacte mesure métaphorique de son narcissisme » – donc le féminin est conditionné comme son équivalent général, capable de confirmer sa valeur : « la gloire d'un amant ».

Ainsi, lorsque la femme est folle, elle ne ressemble plus à l'équivalent masculin – « elle ne ressemblait réellement à rien »<sup>91</sup> – elle est différente de lui. Elle n'est donc plus femme, étant donné qu'être femme c'est être « l'exacte mesure métaphorique du narcissisme de l'homme ». En étant folle, Stéphanie n'est pas en mesure de refléter l'image que Philippe cherche à voir confirmée de lui-même. La femme est ainsi la négation de l'homme, elle est l'Autre, différente, non-identique ou non-ressemblante ; bref en fonction de sa *raison* à lui, elle est folle. La femme est donc « folie » en même temps que la folie est « l'absence de femme » : elle doit ressembler à l'équivalent masculin pour pouvoir lui servir en tant que miroir. C'est ce qui selon Felman constitue son *Devoir* de femme<sup>92</sup>. Donc, l'homme doit par sa *raison* rendre à la *folle* sa féminité. Felman conclut ainsi : « [c]e que l'économie narcissique de l'équivalent général masculin essaie ici d'éliminer sous le terme "folie", c'est justement la *différence* féminine »<sup>93</sup>. Nous retournerons à cette notion de « *différence* féminine » dans la partie intitulée: « La question du texte et le texte comme question ».

---

<sup>88</sup> Voir Balzac, *Le Colonel Chabert. El Verdugo. Adieu, Le Réquisitionnaire*, Paris, Gallimard Folio, 1974. p. 175, et les commentaires de Felman au-dessus dans *op.cit.*, p. 149.

<sup>89</sup> Voir Balzac, *Le colonel Chabert etc.*, *op.cit.*, pp. 192 et 194 pour ces répétitions de la part de Philippe, et Felman, *op.cit.*, p. 150 pour l'interprétation qu'elle en fait.

<sup>90</sup> Shoshana Felman, *op.cit.*, p. 149.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Felman fait allusion au titre que la nouvelle portait dans l'édition 1832 : « Le Devoir d'une femme ».

<sup>93</sup> *Ibid.*, 150.

### *Une explication des deux décès*

Une fois que Stéphanie recouvre la raison, elle reconnaît Philippe, elle est capable de refléter l'image de l'homme, l'identité de l'homme, à laquelle c'est dans la définition même de la femme de pointer. La signification du fait qu'elle meurt pourtant est, selon Felman, que la femme meurt en tant qu'Autre.

Le suicide de Philippe pour sa part, signifie la mort de l'identité masculine, ou de l'homme en tant que modèle. En effet, si un pôle dans la dichotomie disparaît – il s'agit ici du pôle négatif - il n'y a plus de fondement pour l'autre pôle, par conséquent il s'évanouit du même coup. « Si la guérison ambiguë est en réalité un meurtre, ce meurtre est nécessairement, narcissiquement suicidaire : puisque, en tuant Stéphanie dans l'illusion même de la "sauver", c'est aussi bien sa propre image que Philippe frappe dans le miroir »<sup>94</sup>.

Enfin, Felman en tire la conclusion que Balzac cherche à transmettre, par ces deux meurtres symboliques, la faillite de la représentation. Elle affirme que le texte donne de telles indications, et qu'une lecture réaliste du texte, que nous allons examiner ci-dessous, fait preuve de la même « erreur » que Philippe, c'est à dire : en voulant guérir, il finit par tuer. En quoi le texte donne-t-il de telles indications ? Felman pointe sur l'ironie de Balzac, notamment en faisant allusion aux descriptions de l'héroïsme de Philippe ; la façon dont il se croit capable de sauver Stéphanie, « malgré elle », même avant la scène dans le jardin de Philippe de la représentation de la Bérézina, et notamment sa réflexion par rapport aux préparations de cette scène sur l'«épouvantable vérité » de la Bérézina reconstituée<sup>95</sup>. Nous pourrions ajouter la phrase "[s]on héroïsme ne connut pas de bornes" ; phrase qui se laisse difficilement interpréter autrement que de façon ironique<sup>96</sup> (nous retournerons sur le sujet de l'héroïsme de Phillippe dans le troisième chapitre).

Ainsi, par la façon dont Balzac se moque de son personnage, ironise sur son projet « héroïque » de sauver et de guérir par sa raison et par sa force, Felman affirme que le texte veut que nous nous posions des questions sur la possibilité même de représenter et sur les conséquences d'y essayer.

Pourtant, en évoquant les *indications* du texte à partir d'une *explication* de l'histoire racontée, Felman ne donne-t-elle pas *un* sens spécifique au texte ? Sa lecture, reflète-t-elle

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> Balzac, *Le Colonel Chabert* etc., *op.cit.*, p. 197.

vraiment le critère deleuzien pour qu'un texte puisse dissoudre les identités les unes dans les autres, pour qu'il puisse devenir n'importe quoi pourvu que « cela fonctionne » ? Nous allons bientôt examiner une autre lecture d'*Adieu*, critiquée par Felman pour ne pas prendre en compte les indications du texte. Pourtant, cette lecture, étant substantiellement différente de celle de Felman, ne peut-elle pas plutôt contribuer à renforcer l'hypothèse qu'*Adieu* satisfait le critère de Deleuze que nous venons d'évoquer ?

« Guérison » de l'inquiétante étrangeté d'*Adieu* ?

Dans une étude récente d'*Adieu*, Jean-Luc Martine met en avant le caractère étrange et confus des chemins qui s'ouvrent pour le lecteur en entrant dans le récit :

[l]a folie de Stéphanie, dans l'ordre de narration, commence bien avant que le personnage entre en scène, bien avant que ses troubles aient fait l'objet de la moindre description. Elle s'inscrit dans un décor qui lui-même traduit une série de symptômes, en superposant plusieurs séries de signes dont la pluralité construit une insuffisance qui forme symptôme. La folie surgit de l'errance. Elle est au bout d'un chemin égaré [...] La folie vient dans le discontinu, à la marge. Le récit agence avec soin cette rupture de plans [...] L'espace des folles est déjà *de* la folie projetée dans le monde, disposée peu à peu en strates successives [...] Le texte s'efforce [...] de poser un climat [...] [de] charmes « poétiques » d'une confusion, d'une indistinction entre art et nature<sup>97</sup>.

Martine adhère donc à l'opinion de Felman, à savoir que le récit à partir de son début est marqué par une insuffisance dans le sens où les signes restent égarés, et le lecteur pour sa part reste confus. Peut-on parler d'une inquiétante étrangeté comme indication textuelle ? Le texte, cherche-t-il à créer un lecteur qui est forcé à développer des stratégies face au texte qui n'impliquent plus la recherche de quelque chose de connu et d'identifiable ?

Patrick Berthier – l'éditeur et l'auteur de la notice – de la version Folio où *Adieu* apparaît dans l'ensemble qui comprend également *Le Colonel Chabert*, *El Verdugo* et *Le Réquisitionnaire*, ne semble pas partager l'opinion de Felman et de Martine sur ce point-ci. Il nous fournit des informations détaillées qui nous permettent de nous orienter dans l'espace qui est décrit par le texte, là où nous nous trouverions désorientés, égarés comme les deux chasseurs, sans les commentaires de Berthier<sup>98</sup>. En effet, en mettant des notes dans le texte où il donne des indications géographiques par rapport à où les chasseurs se trouvent à chaque moment donné, en faisant référence à une carte, faite pour cette édition, qui comprend toute la

---

<sup>97</sup> Jean-Luc Martine, « *Adieu !* de Balzac, un texte qui soigne ou un texte qui tue ? » in *Études Épistémè*, numéro 13 (printemps 2008), p. 123.

<sup>98</sup> Voir Balzac, *Le Colonel Chabert* etc., *op.cit.*, pp. 258-260 pour la notice de Berthier, pp. 288-289 pour les notes d'*Adieu* où le lecteur est orienté dans l'espace géographique où se déroule la première partie de la nouvelle.

topographie de la première partie d'*Adieu*, Berthier offre aux lecteurs la certitude qu'il y a une correspondance entre le texte et le « réel ». D'après Berthier cette correspondance est parfois seulement trop vaguement indiquée par le texte, ainsi qu'il l'a explicitement critiqué – voilà donc le rôle de facilitateur qu'il s'attribue pour les lecteurs. Si le texte s'ouvre par les pertes de point de repères qui nous permettent d'établir des identités, tel que Felman l'a formulé – et si le résultat en est que le lecteur est atteint par une sensation d'inquiétante étrangeté – la manière dont l'éditeur procède réduit donc cette sensation d'inquiétante étrangeté. Il donne plutôt au lecteur l'idée qu'il peut en fin de compte opérer de façon habituelle – par reconnaissance et représentation - dans sa rencontre avec le texte.

En fait, Berthier et le préfacier de cette même édition – Pierre Gasca - ne nous laissent pas de doutes concernant ce qui en constitue leur projet : à part de commenter le contexte des quatre nouvelles, c'est de décrire ce qui les lie, ce qui justifie de les éditer ensemble (malgré le fait que Balzac les eût placées dans différentes catégories dans *La Comédie humaine*), et ce qui a pu être leur source d'inspiration pour l'auteur, par rapport à ses personnages autant que les événements cités :

*Adieu* s'inscrit dans une série d'œuvres inspirées par les guerres de la Révolution et de l'Empire (cf. *El Verdugo* et *le Réquisitionnaire*) [...] Le second chapitre [d'*Adieu*] [...] montre l'apparition dans l'œuvre de Balzac du thème de la disparition à la guerre d'un officier qui revient bien des années après. Nous avons vu (notice du *Colonel Chabert*) que Balzac avait connu au moins une victime de ce genre d'aventure<sup>99</sup>.

Avec ces nouvelles [*Le Colonel Chabert* et *Adieu*], Balzac ouvre une série où vont venir se ranger [...] dans une unité de ton quasi parfaite, des centaines et des centaines d'écrits inspirés par la guerre. [...] Dans ces quatre nouvelles où il voisine avec le réalisme le plus saisissant, le merveilleux n'est représenté, en fait, que par l'état de demi-irréalité auquel l'épreuve de l'horreur fait parvenir les principaux personnages [...] Façonné en partie par le passé le plus lointain de l'espèce humaine, peut-être ne s'ouvre-t-il [le genre littéraire de la nouvelle] vraiment au merveilleux que si ce dernier [le lecteur] a gardé les mesures, forcément réduites, des anciens mythes oraux.<sup>100</sup>

Les deux commentateurs cherchent donc à classer ces nouvelles sur plusieurs niveaux, notamment par rapport aux thèmes qui les lient – la description réaliste de la guerre et la transformation de quelques personnages à cause de l'horreur de celle-ci, représentée dans un registre qui s'approche du merveilleux -, le lien que chacune établit avec ces deux thèmes, la grande réussite de la représentation de la guerre, et, finalement, par rapport au type de lecteur qu'il faut pour saisir les différentes dimensions des œuvres. En présentant les nouvelles en

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 258-259.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 12-17.

fonction de leurs *ressemblances* les unes aux autres, les deux commentateurs finissent-ils par imposer une identité commune entre elles, tout en sacrifiant la différence de chacune ? En voulant déterminer les référents réels des signifiants du texte, ignorent-ils une ironie balzacienne par rapport à « l'illusion réaliste », tel que Felman le constate ? Enfin, leur approche leur empêche-t-il d'expérimenter une inquiétante étrangeté dans *Adieu* – en réduisant l'importance des éléments « merveilleux » ou « surnaturels » – ayant comme résultat qu'à la fois le texte et eux-mêmes comme lecteurs restent sous la forme d'identique ?

Dans un premier temps, concernant les liens entre les textes de cette édition, nous venons de voir qu'il s'agit de la façon dont les descriptions spécifiques réalistes se combinent avec des aspects du merveilleux. Nous ne pouvons pas par contre objecter qu'une telle définition de communauté implique en soi une réduction de la différence de chaque texte à une identité commune. L'indication d'une thématique commune, ne veut pas dire nécessairement qu'on propose une lecture qui exclut la possibilité de saisir la singularité de chacune, même s'il faut admettre que c'est une façon d'orienter la lisibilité (pourtant, toute prise de position face à un texte n'est elle pas potentiellement une orientation de la lisibilité de ce texte, ou une critique d'un texte peut-elle être également une *désorientation* de la lisibilité, de façon que le lecteur soit forcé à penser par lui-même ?). À ce propos, Felman critique Gascar et Berthier pour faire de la guerre la thématique majeure. Nous avons vu que Gascar évoque le « réalisme le plus saisissant » et que les scènes de la Bérézina, même si elles ne tiennent pas une place dominante dans *Adieu* « suffisent à donner à la guerre son vrai visage »<sup>101</sup>. Berthier pour sa part fait de la scène de la guerre une raison pour découper la nouvelle : « Le second chapitre, que l'on pourrait isoler de l'œuvre [...], montre l'apparition dans l'œuvre de Balzac du thème de la disparition à la guerre d'un officier qui revient bien des années après »<sup>102</sup>. Selon Felman cette approche des deux commentateurs implique l'exclusion de la femme :

L'histoire est explicitement résumée ici comme étant exclusivement celle de l'homme [...] ce qui est invoqué pour légitimer le découpage arbitraire du texte, c'est le concept critique du « réalisme » de Balzac [...] Face à ce réalisme viril, la femme est réduite à l'inexistence, elle qui relève de l'irréel<sup>103</sup>.

De plus, pour ce qui concerne le rôle de la femme dans la nouvelle, il est étonnant que Berthier s'exprime de la façon suivante en exposant le cotexte d'*Adieu* : « En mai 1832 la

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>103</sup> Shoshana Felman, *op.cit.*, p. 144-145. La nouvelle fut effectivement divisée en trois parties par Balzac. Il est pourtant étonnant que Berthier dise qu'il considère que la deuxième partie peut être isolée de l'œuvre, sans rien nous dire en réalité dans son commentaire par rapport à ce qui concerne les deux autres parties de la nouvelle.



nouvelle, intitulée bizarrement *Le Devoir d'une femme*, paraît au tome III »<sup>104</sup>. On peut comprendre qu'il y a une limite quant à ce qu'on peut aborder dans une notice d'une édition, mais il reste remarquable que Berthier souligne le *bizarre* de vouloir l'intituler ainsi, sans rien spécifier de plus. Il aurait pu nous informer de ce titre temporaire de la nouvelle, sans ajouter qu'il le trouve bizarre, puisqu'il n'a pas d'intention d'aborder son choix d'une telle caractéristique. Pense-t-il que le caractère bizarre d'un tel titre pour la nouvelle est évident ? Or, l'effet, en procédant ainsi, est qu'il met en cause Balzac, comme si ce choix était dû à un manque de lucidité de l'auteur. Il est en fait difficile de s'imaginer que Berthier ait fait un effort pour comprendre pourquoi ce titre pourrait avoir sa pertinence. (Nous pouvons d'ailleurs nous poser la question de savoir pourquoi Balzac n'a pas gardé ce titre, s'il est censé poser plus de problèmes pour le lecteur. Nous retournerons à cette question dans le chapitre suivant.) D'un point de vue réaliste, ce titre n'a guère de sens, d'après Berthier. Au lieu donc de remettre en cause ses outils d'interprétation, il a, semble-t-il, décidé de qualifier ce qui pose problème en tant que « bizarre » et de cette façon classer le sujet. Est-ce que nous avons ici affaire à cette « malédiction » de la Différence – de ce qui risque de briser la représentation de l'identique ? En catégorisant de bizarre ce qui pourrait poser problème par rapport au sens que Berthier donne à la nouvelle, il nous semble que Felman a raison sur ce point, quand elle critique Berthier pour ainsi éviter de voir la manière dont la femme pose problème – et donc d'éviter de se laisser dérouter dans sa compréhension pour « déployer la Différence ».

Pourtant, ce que Gascar quant à lui appelle le merveilleux, ou la « demi-irréalité » constitue apparemment aussi une raison pour éditer ces textes ensemble. Quelle est la valeur accordée à ces éléments dans la présentation d'*Adieu* dans cette édition ? « [L]a voiture de Stéphanie [...] devient l'élément insolite, presque irréel, où l'absurdité de la situation dans son ensemble éclate. Soudain plus rien n'a de sens »<sup>105</sup>. Gascar, veut-il dire par cela que face à l'absurdité, le non-sens, il n'y a rien de plus à dire, ou aucune question à se poser ? Felman le critique pour ainsi négliger le thème de la femme : « Mais qu'est-ce ici que ce "réalisme", sinon le postulat – étranger au texte – que *ce qui arrive aux hommes est plus important, ou plus "réel", que ce qui arrive aux femmes ?* »<sup>106</sup> Cependant, Gascar fait la réflexion suivante juste avant ce passage : « Mais c'est *Adieu* peut-être qui nous enferme le plus dans un mauvais rêve où il

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>105</sup> Balzac., *Le Colonel Chabert* etc., *op.cit.* p. 12.

<sup>106</sup> Shoshana Felman, *op.cit.*, p. 145.

n'est d'autre issue, hormis la mort, que la folie »<sup>107</sup>. Nous pourrions nous demander si ce n'est pas plutôt la folie qui est liée au non-sens, plus que la femme. Cela se tient, pris en considération le parallèle que Gascar voit dans le traitement de la folie, quelque soit le sexe, dans ces nouvelles : « Dans chacune de ces nouvelles, le héros ou l'héroïne doit à l'excès de ses épreuves sa transfiguration »<sup>108</sup>.

Quant à Felman, nous avons vu le lien qu'elle trouve entre la femme et la folie dans *Adieu*, lien qui fait qu'elle affirme que si nous suivons les *indications du texte*, la femme pose nécessairement problème. En effet, elle réussit, semble-t-il, à démontrer que la dichotomie est frappante dans la nouvelle entre la femme, la folie et le silence d'un côté et l'homme, la raison et la parole de l'autre. Qu'il s'agisse de la folie ou de la femme, pouvons-nous critiquer Gascar pour trop vite qualifier de surnaturels les éléments qui ne s'inscrivent pas dans un cadre réaliste, et pour les juger par conséquent sans nécessité de plus de commentaires ? « L'insolite est saisi ici sans commentaires superflus », tel est le commentaire de Gascar par rapport aux descriptions de Balzac de « l'insolite »<sup>109</sup>. « L'insolite », « l'irréel », ce qui n'est pas réaliste, doit donc de préférence être consacré à un espace limité, semble-t-il, étant donné que c'est lié au non-sens pour le réaliste. En caractérisant un élément de surnaturel, de non-sens ou d'insolite et d'irréel, ceci n'est plus censé poser problème, car ce domaine n'est pas une catégorie qui demande une élaboration du point de vue réaliste. N'est-il donc pas en opposition à toute philosophie de différence : d'envisager l'être en tant que différence, de pousser sa compréhension vers l'invisible au delà des repères de l'identique ?

Que faut-il alors entendre par *demi-irréalité*, le terme que Gascar utilise pour décrire les éléments surnaturels ? Les personnages qui reviennent, Stéphanie dans *Adieu*, reviennent en tant que fantômes selon le préfacier. Il attribue à Balzac la volonté de : « [r]epousser fermement ces fantômes dans leur époque, la refermer sur eux [...] tel semble être le dessein de l'écrivain »<sup>110</sup>. En fait, Gascar explique la mort de Stéphanie par son destin, déjà écrit sur la Bérézina, dont « chez le personnage, réduit à une sorte de spectre, un phénomène de sidération s'est substitué à la mort »<sup>111</sup>. Il y a donc quelque chose d'irréel dans le fait que Stéphanie n'est pas morte à l'époque de la guerre, elle a survécu, mais seulement pour différer son destin. Pour ce qui concerne l'interprétation de Gascar donc, Stéphanie est un de ces

---

<sup>107</sup> Balzac., *Le Colonel Chabert* etc., p. 11-12.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.13-14.

« personnages rescapés par accident (on ne saurait dire par miracle) d'une aventure ou d'un drame qui, au moment où Balzac écrit, appartient à un temps qu'on veut tout à fait révolu et dont, en se prolongeant, les derniers échos troublent et irritent<sup>112</sup> ». Ainsi, Stéphanie représente un phénomène dont on veut se débarrasser, dont l'écho *trouble* ou *irrite*, un phénomène que l'on ne fait ressortir que pour bien l'enterrer une fois pour toutes.

Les deux lectures, celle de Felman et celle des commentateurs de cette édition d'*Adieu*, expliquent la mort de Stéphanie. Ferment-ils ainsi – chacun à leur façon – le texte en proposant une lecture comme la vraie ? Si c'est le cas, est-ce un indice que la nouvelle ne correspond pas au critère deleuzien, ou cela indique-t-il plutôt que le texte dégage le potentiel justement d'une multilecture ? Mais, l'idée n'est elle pourtant pas, dans la pensée de Deleuze, que l'identité d'un lecteur donné se dissout dans la multilecture des *cercles décentrés* ? Nous allons bientôt retourner à la question qui est de savoir si Felman en vérité ferme la nouvelle dans sa lecture – ainsi que celle-ci se présente pour nous – notamment à travers le fait qu'elle donne une explication de la mort de Stéphanie et de celle de Philippe. Cependant, pour ce qui concerne la lecture de Gascar et de Berthier, en voulant explicitement traiter la nouvelle en tant que réaliste – quand il s'agit de ce qu'elle contient qui mérite une analyse – leur projet n'est-il pas en réalité justement de réconcilier les signifiants avec leurs signifiés « réels », d'orienter le lecteur, de lui donner le confort de ne pas devoir s'inquiéter par des éléments qui sont susceptibles de déranger la possibilité de la représentation de l'identique du texte ?

Néanmoins, si nous reprenons Gascar à partir de là où la citation ci-dessus s'arrête<sup>113</sup>, il y a un détail à remarquer qui trouble cette approche : « Il n'y a plus que cette espèce de carrosse funèbre où [...] deux hommes agonisent, près d'une jeune femme en train de délirer ; et c'est cette image, au sens propre du mot fantastique, qui restera dans notre mémoire »<sup>114</sup>. Si après tout c'est une *image* qui dépasse la description réaliste – une image qui ne concerne que l'imagination, sans donc être censée référer au « réel », mais qui pourtant reste gravée dans notre mémoire, qui nous fait saisir *l'insaisissable* l'horreur de la guerre, plus que les scènes de la deuxième partie d'*Adieu* mises en avant par Gascar pour leur réalisme – cela n'indique-t-il pas que Gascar lui-même est dupe d'une ambiguïté de la prétention réaliste ? Gascar, n'implique-t-il pas par cela que l'être n'est pas une forme identique et représentable, mais plutôt Différence qui se déploie dans la limite entre le visible et l'insolite ou l'invisible – ou,

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>113</sup> Il s'agit de la citation dont le lieu cité est indiqué dans la note 22.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 12.

comme le dit Felman, le « réel » en tant que décentrement, « en tant qu'Autre, irréprésentable »<sup>115</sup> ?

De plus, Gascar affirme que les éléments « surnaturels », « miraculeux » ou *demi-irréels* sont contributifs à l'illustration du génie de Balzac :

Chez cet écrivain passionné par la société de son temps [...] se manifeste le goût de ce qui rejette l'homme hors de la vie, le dépouille, le dénude. Cette sombre inclination, sans laquelle le génie de Balzac ne serait pas tout à fait ce qu'il est, apparaît particulièrement dans ces quatre nouvelles. Entreprise de liquidation historique [...] Balzac n'éprouve que de l'aversion pour l'aventure de la Révolution et l'épopée de l'Empire [...] il s'efforce de tourner ces pages sanglantes de l'Histoire. Mais pour notre grand profit, il s'attarde un instant, non sans complaisance, cédant à la fascination qu'exerce toujours sur lui le destin des victimes<sup>116</sup>.

De quelle manière l'homme est-il rejeté hors de la vie ici ? Il nous semble que c'est, selon Gascar, ce qu'il présente comme « l'épreuve de l'horreur », liée pour lui, comme nous l'avons vu, au merveilleux, représenté par « l'état de demi-irréalité ». Ce n'est donc pas seulement afin de pouvoir complètement tourner la page, et non plus être troublé ou irrité par l'écho du temps des guerres napoléoniennes, que Balzac – selon Gascar – fait revenir des victimes de cette époque sanglante, c'est également pour leur rendre hommage et pour la fascination qu'ils exercent sur l'auteur. De plus, l'horreur et l'irréalité que ces personnages subissent permettent à Gascar d'indiquer une allusion au romantisme, que Balzac arrive à conclure selon lui de façon *édifiante* : « Nous retrouvons ici, héritée de la religion, la conception romantique du pouvoir transfigurateur de la souffrance, très répandue alors dans la littérature, et qui donnera à nombre d'ouvrages de Balzac une conclusion édifiante. »<sup>117</sup> Ces éléments *non-réalistes*, selon la conception du préfacier, sont donc classifiables, et fonctionnent comme *conclusion* d'*Adieu*, à l'instar de ce qu'il estime être le cas pour de nombreux autres ouvrages de l'auteur. Ils ne posent plus problème, ils ne demandent plus un propre concept, mais sont soumis à une catégorie de classification.

Cependant, en quoi consiste le « grand profit » que cela constitue pour les lecteurs ? Si l'horreur et la folie qui en découle se manifestent en dehors de la description réaliste – si on entre ici dans le merveilleux – ces aspects de la nouvelle ne s'ouvrent donc que pour le lecteur s'il a « gardé les mesures, forcément réduites, des anciens mythes oraux ». Il nous semble donc, encore une fois, que Gascar en fin de compte ne reconnaît que la reconnaissance et

---

<sup>115</sup> Shoshana Felman, *op.cit.*, p. 154.

<sup>116</sup> Balzac, *Le Colonel Chabert* etc., *op.cit.*, p. 17-18.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 17.

l'identification comme stratégies possibles pour le lecteur d'*Adieu* – ou pour le lecteur de n'importe quel type de texte. Mais, est-ce dû à la reconnaissance d'un ancien mythe que l'image « insolite » de la voiture de Stéphanie reste gravée dans le mémoire de Gascar ?

« *La question du texte et le texte comme question* »<sup>118</sup>

Adieu fait une grande place aux phénomènes psychiques, avec la folie de Stéphanie, et même aux phénomènes parapsychiques, avec sa mort [...] Ici, le romancier réaliste, celui qui lance ses filets au plus grouillant du vivier mondain [...] s'efface tout à fait devant l'écrivain épris d'insolite. Par bonheur son goût du spiritualisme ne l'a pas encore amené à se perdre dans les brouillards de la métaphysique swedenborgienne<sup>119</sup>.

Le « spiritualisme » de Balzac, écrit par le Balzac « épris par l'insolite » est également, selon Gascar, l'élément des textes placés dans les *Études philosophiques* qui explique justement ce placement :

les nouvelles de Balzac [...] font une place infiniment plus large au surnaturel, à la présence de l'invisible [...] que ses romans, y compris ceux qu'il a classés sous le titre, d'ailleurs un peu abusif, d'*Études philosophiques* et où son spiritualisme prend pourtant un caractère délibéré<sup>120</sup>

Les nouvelles, également celles qui ne sont pas classées dans les *Études philosophiques*, consacrent une large place au surnaturel. Il nous semble que Gascar sous-entend que ce sont les traits qu'il qualifie de surnaturel et de spirituel dans les textes des *Études philosophiques* qui justement ont été déterminants pour Balzac quant à ce classement (même si quelques nouvelles, malgré la présence de ces éléments ont été classifiées ailleurs). Toutefois, Gascar trouve le titre d'*Études philosophiques* abusif. Gascar ne précise pas ce qu'il pense être les critères pour déterminer si un texte mérite d'être classifié sous une telle dénomination. Pourtant, prise en considération qu'il soutient l'idée du projet de Balzac dans les textes de cette édition (dont trois sur quatre ouvrages font partie d'*Études philosophiques*) comme « liquidation historique », et de vouloir « tourner les pages sanglantes de l'Histoire », « repousser [l]es fantômes dans leur époque, la refermer sur eux, au moyen de récit historique » – il ne semble pas qu'il trouve en réalité des aspects philosophiques dans ces textes. La folie de Stéphanie, sa mort, le suicide de Philippe ne posent pas de problèmes philosophiques pour Gascar si ces phénomènes s'expliquent par l'horreur de la guerre, mêmes s'ils prennent une forme *insolite* ou *demi-réelle*, l'auteur arrive selon Gascar à les refermer dans leur époque. De plus, Gascar donne justement une forme à ces phénomènes – qui peut-

---

<sup>118</sup> Cette formule apparaît chez Felman, *op.cit.* p. 154.

<sup>119</sup> Balzac, *Le Colonel Chabert* etc., *op.cit.*, p. 14.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 16.

être plutôt débordent toute forme – en les caractérisant comme il le fait. Même si Gascar est saisi par le caractère insolite de l'image de la voiture de Stéphanie au bord de la Bérézina – et donc implique, comme nous l'avons dit, une vision de l'être ou du réel comme Différence au lieu d'identité – il ne nous semble pas que cela pousse Gascar à problématiser sa lecture d'*Adieu* comme une représentation de la guerre, de son horreur et de ses conséquences. Cet effet que l'œuvre a produit en lui, ce reflet ne devient pas un élément qui le pousse à atteindre à son simulacre, à renoncer à la position qu'il a établie face au texte, pour éventuellement faire une autre lecture où l'œuvre problématiserait la prétention réaliste. Pour Gascar donc, *Adieu* n'est pas un texte qui dérouté le lecteur, il ne demande pas une connaissance problématisante où l'identité du texte et du lecteur se dissout dans une multilecture possible au fur et à mesure du déploiement des questions-problèmes dans la rencontre entre le texte et le lecteur. Ceci dit, nous n'avons pas encore établi qu'*Adieu* est un tel texte, donc nous ne sommes pas jusqu'à présent en la mesure de critiquer Gascar pour ne pas prendre en compte une telle dimension du texte.

Comme nous l'avons déjà vu, Felman affirme qu'*Adieu* pose des problèmes pour ses personnages et pour ses lecteurs à partir du début, même avant l'arrivée des personnages féminins. Mais, d'après Felman, c'est quand même la femme avant tout qui pose problème. Elle évoque en effet l'occurrence répétitive de la question : « Qui, elle ? ». L'impossibilité de percer le mystère autour de l'identité des deux femmes, soit à travers elles-mêmes, soit à travers les voisins, nous indique, constate-t-elle, que le texte veut autre chose que créer un mystère autour de l'identité de ces deux femmes particulières. Un lecteur qui suit les indications du texte serait plutôt amené à se poser des questions quant à l'identité de la femme en soi. Quant aux indications du texte, à part la question répétée « Qui, elle ? », et le fait que personne ne soit capable d'y répondre réellement, Felman met en avant que les deux femmes se comprennent entre elles : en tant que femmes, c'est en face de l'homme qu'elles ne sont pas comprises. Nous avons déjà commenté ce point en nous référant à la frappante et consistante dichotomie masculin/féminin. Enfin, le fait que la nouvelle à un moment donné a été intitulée *Le Devoir d'une femme* – tous ces phénomènes constituent selon elle un ensemble d'indications que la femme pose problème bien au delà de ce qui concerne les particularités des deux personnages féminins. À ce propos, Martine a également bien

remarqué que la femme nomme le masculin avant de se nommer : le premier mot de Geneviève est « Bons-Hommes »<sup>121</sup>.

Quels sont donc les problèmes que la femme est amenée à poser pour le lecteur, selon Felman, et comment aborde-t-elle ces problèmes ? À l'exception de la question explicite : « Qui, elle ? », les autres questions qui concernent l'identité de la femme sont : pourquoi la femme ne parle-t-elle (presque) pas ? Pourquoi les femmes se comprennent-elles entre elles ? Quel est le lien entre la femme, la folie et le silence ? Pourquoi sa folie implique-t-elle qu'elle n'est plus « femme » ? Nous avons déjà abordé la réponse que Felman donne à cette dernière question. Elle maintient que c'est la « *différence* féminine » qui est éliminée à travers l'application du terme de folie sur la femme lorsqu'elle n'appartient plus à la catégorie d'identité féminine, c'est à dire qu'elle n'est plus ressemblante à l'équivalent général masculin.

Or, nous avons vu que selon Deleuze, un texte qui concourt à la dissolution de son identité et de celle de son lecteur l'une dans l'autre est un texte face auquel le lecteur est toujours forcé à poser de nouvelles questions, sans qu'aucunes d'elles ne se trouvent contestées de façon que le texte cesse de poser problème et de nécessiter des efforts qui impliquent la transgression des limites de l'identique. Comment la problématique de « *différence* féminine » – telle qu'elle prend forme dans la lecture de Felman d'*Adieu* – se rapporte-elle au concept de Deleuze de « simulacre » ?

D'abord, que faut-il en réalité entendre par la « *différence* féminine » ? S'agit-il d'une véritable différence entre le masculin et le féminin, différence qui a été occultée par l'imposition d'une catégorie rhétorique qui devrait définir la femme ainsi que cela convient à l'homme ? Cela ne peut pas être ce que Felman veut dire par cette notion, car c'est justement la dichotomie qui constitue la faille, étant donné qu'elle réduit la femme, (mais également l'homme), aux êtres dont l'existence sociale dépend de leur ressemblance aux modèles. Nous avons vu dans le chapitre précédent que Deleuze définit le texte littéraire qui produit la fusion des identités du texte et du lecteur en fonction de la caractéristique à savoir qu'il tourne autour de la différence ontologique impliquant que l'idée même d'un modèle – par rapport aux copies – se trouve contestée. Felman, ne veut-elle pas plutôt dire par « *différence* féminine » ce qu'une femme puisse être qui ne corresponde pas avec la catégorie rhétorique de « femme » définie par l'homme ? Sans que cela veuille dire qu'elle se différencie de l'homme

---

<sup>121</sup> Jean-Luc Martine, *op.cit.*, p. 127.

en particulier, mais plutôt qu'elle se distingue, sans que « ce dont elle se distingue se distingue d'elle », pour faire allusion à une précision que nous avons vue que Deleuze fait par rapport à ce qui caractérise la différence en elle-même.

Ainsi, Felman veut dire que la femme qui ne ressemble pas à la « femme » - à l'équivalent général masculin qui sert à mesurer et déterminer la valeur de l'homme - elle fait différence, elle se distingue de la catégorie rhétorique « femme », mais en ayant dit cela, on n'a pourtant rien dit par rapport à ce qui la caractérise. On n'a en effet que nommé une catégorie à laquelle elle ne fait pas partie. Pourtant, puisqu'il n'y a pas un concept général auquel la femme en tant que différence s'oppose, on ne peut pas lui accorder une identité. Elle ne rentre dans aucune dichotomie qui pourrait indiquer ce qu'elle est à partir de ce qu'elle n'est pas. C'est dans ce sens-là que ce dont elle se distingue ne se distingue pas d'elle, étant une force *sous* la représentation. La femme en tant qu'Autre, c'est la femme « en tant que sujet existant de son propre droit »<sup>122</sup>. Sujet, qui ne s'attache pas à une définition. Stéphanie est forcé à jouer son rôle en tant que « femme », Felman souligne justement le fait qu'elle *joue*, qu'il s'agit d'une mise en scène<sup>123</sup>, dans le jeu à travers duquel il s'agit pour l'homme de garantir « sa propre suffisance de « sujet » »<sup>124</sup>. Ce que Felman cherche à démontrer donc, c'est que la femme qui existe de son propre droit est considérée comme quelqu'un de folle, quelqu'un qu'il faut guérir. Ainsi la folie thématise la différence féminine sous un double rapport : la façon dont le terme folie sert en tant que tentative pour l'éliminer et le caractère ambigu et impossible de la guérison.

De plus, nous pouvons ajouter – en nous rappelant l'idée de simulacre abordée dans le chapitre précédent – qu'en s'en servant comme *miroir*, instrument qui reflète, la femme est déjà dans la limite de l'identité, car elle témoigne l'idée qu'il n'y pas de modèle, que l'équivalent masculin n'est qu'un produit de reflets, où on est incapable de tracer l'origine primaire. Donc, à travers la lecture de Felman, la femme révèle en vérité une affinité avec l'état de simulacre déjà en tant que *non folle*, ou en tant que ressemblante à l'équivalent masculin. En tant que ressemblante à celui-ci, elle est une « mauvaise » copie ; copie qui pourtant remet en doute l'existence d'un modèle, puisque – au niveau de l'identité des sexes l'homme – est « vide » sans la reconnaissance de la femme. Toute en restant *ressemblante*,

---

<sup>122</sup> Shoshana Felman, *op.cit.*, p. 152.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>124</sup> *Ibid.*



donc attachée au monde de la représentation de l'identique, la Différence, comme force *sous* la représentation, fait déjà écho à travers la lecture de Felman.

La folie pose donc problème dans la nouvelle, elle est inquiétante, étant donné qu'elle sort de l'humanité et que sa guérison se révèle être meurtrière. En quoi consiste la guérison ? Nous l'avons vu : elle consiste à faire associer le signifiant égaré, l'«Adieu» de Stéphanie, avec son signifié adéquat, la séparation des deux amants sur la Bérézina. Pourtant, le résultat de la « guérison » indique également l'impossibilité de la *représentation* du « réel », ou comme Felman le dit : la représentation du « réel » tue le « réel », car le « réel » est différence : « c'est précisément le *réel* : le réel en tant qu'effet non de focalisation miroitante, mais, au contraire, de décentrement : le réel en tant qu'Autre, irréprésentable, reste ex-centrique qui échappe au rapport spéculaire de la vision »<sup>125</sup>.

Par ailleurs, à travers ces mots de Felman, on peut voir un lien à l'ontologie de Deleuze que nous avons abordée dans le chapitre précédent. En effet, en essayant de représenter l'identique, en traitant l'être, ou le réel, en tant qu'identique, la Différence est trahie. Car, selon lui, ce qui revient, c'est la Différence. Philippe pourtant essaye de faire revenir l'identique ; tentative qui est nécessairement vouée à l'échec selon cette pensée. De plus, le fait que Felman ici fait usage des termes de *décentrement* et d'*ex-centrique*, nous rappelle également les critères que Deleuze a spécifiés pour la littérature capable de produire la fusion d'identités.

D'après Felman, la folie est thématifiée dans *Adieu* de façon que le texte pose problème, mais pouvons-nous également dire qu'elle produit une *multilecture de cercles décentrés* ? La folie de la femme pose problème puisqu'on n'obtient pas son identité, ensuite le fait qu'elle meurt une fois « guérie », une fois que le signifiant a été réconcilié avec son signifié, nous force – selon Felman – à lire la nouvelle également comme une critique du projet réaliste, à savoir la prétention de pouvoir attacher chaque signifiant à un référent. Or, Felman ajoute une autre dimension, concernant le fait que les femmes dans *Adieu* restent pratiquement silencieuses. Felman constate que c'est la femme en tant qu'Autre qui doit mourir. L'*Autre* ne s'oppose pourtant pas à l'*Un*, si par l'*Un* on comprend l'homme tel qu'il se définit à partir de l'équivalent général masculin. L'*Autre* doit plutôt être seulement ce qui n'est pas *Un*, mais multiple, ce qui n'est pas identique, donc la Différence. Ensuite, dans la mesure où le langage sert à établir des identités, la réponse de l'*Autre*, c'est le silence. C'est-à-dire, que si la

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 154.

femme ne rentre pas dans le jeu spéculaire, qui pour l'homme consiste à s'en servir comme miroir afin qu'il puisse conserver son identité à lui, elle est également privée de la parole. Autrement dit, en participant dans la communauté discursive, en faisant sens à travers le langage, la femme en tant que Différence est tuée. Stéphanie est Différence tout le temps qu'elle reste silencieuse, le temps que son existence sociale se base sur d'autres moyens – notamment dans son interaction avec Geneviève – que les moyens communicatifs et référentiels propres au langage. Dès lors que Stéphanie parle de manière que cela ait du sens pour ses interlocuteurs masculins, que son signifiant *Adieu* renvoie à son signifié adéquat (adéquat, selon la rationalité de ses interlocuteurs) : *sa séparation de Philippe*, Stéphanie meurt en tant qu'Autre, en tant que Différence. Le suicide de Philippe d'ailleurs – si nous restons sur le même niveau allégorique – ne renvoie donc pas seulement à son identité en lui, mais plus profondément à la possibilité d'identité en soi.

Comment Felman justifie-t-elle une telle lecture ? Elle est censée fonder sa lecture sur une idée déterminée en ce qui concerne la nature du langage. En effet, elle fait allusion à Luce Irigaray et les travaux de celle-ci où elle cherche à penser le projet féministe, notamment à l'aide de la notion de Jacques Derrida de *logocentrisme* : dans la métaphysique occidentale, à partir de Platon – et notamment son mythe de la caverne (que Deleuze a trouvé nécessaire de renverser, comme nous l'avons vu) – *logos* est préféré à l'écriture, impliquant un « privilège accordé au présent et à la présence à soi d'un centre »<sup>126</sup>. Le privilège accordé à la « présence à soi d'un centre » implique à son tour une répression du *décentrement*, de l'Autre ou de la Différence. L'oppression de l'Autre se trouve au niveau même de la production de sens, « dans les présupposés du raisonnement discursif lui-même, dans les mécanismes subtils du procès même de la production du sens »<sup>127</sup>.

Le problème, auquel on fait face ici est le suivant : « comment *faire sens*, sans *tuer* ? »<sup>128</sup>. Selon Felman, l'avantage de poser ce problème à travers la femme réside dans le fait qu'elle a été définie par l'homme. Car, dès qu'elle cherche à se détacher de cette définition, qu'elle fait Différence, qu'elle ne sert plus de miroir, le fondement de l'ordre des identités en soi s'effondre. Plutôt que de faire face à cette situation, la femme qui refuse ce rôle, ce « devoir », est redéfinie par l'homme : elle est folle (ce qui implique la perte de féminité, comme nous l'avons vu), elle n'est plus Femme.

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>128</sup> *Ibid.*

Mais en parlant en tant que folle, on ne fait pas sens, tandis qu'en parlant en tant que *non folle*, on tue la différence : « comment éviter de parler tout à la fois en tant que *folle* et en tant que *non folle* ? »<sup>129</sup> Comment échapper au discours qui *représente*, qui réduit la Différence en la soumettant aux catégories établie où elle est déjà méconnue, par des mécanismes subtils de préférence de l'identique ? Voici la question métaphysique à laquelle Felman finalement se trouve confrontée. Sur ce point, sa critique est dure contre Gascar et Berthier quant à leur tentative de nous présenter *Adieu* comme la représentation de la guerre – l'activité de l'homme – au profit des thématiques de la femme et de la possibilité même de représenter le « réel » :

De cette rencontre paradoxale de l'ironie de la littérature avec l'« innocence » de la critique, de cette confrontation où c'est le texte qui semble être d'avance une lecture ironique de sa propre lecture, une question se dégage : comment lire ? Comment lire, et comment « critiquer », « raisonner », sans chercher à « guérir » ? Comment *faire sens*, sans *tuer* ? Comment, en d'autres termes, détacher le projet critique de la projection thérapeutique ?<sup>130</sup>

#### *Dissolution de l'identité du lecteur dans la (multi)lecture ?*

Felman fait une lecture propre, qui se distingue de la réception traditionnelle. Si *Adieu* correspond aux critères que Deleuze nous a donnés par rapport à la littérature moderne, la nouvelle peut donc être utilisée « n'importe comment, pourvu que *cela fonctionne* ». La question est donc si cela fonctionne, si la lecture de Felman semble avoir produit la dissolution dans le texte de son identité en tant que lecteur. Ne donne-t-elle pas la sensation d'avoir tout expliqué ? Les deux décès, les descriptions particulières : l'importance de la *reconnaissance* pour Philippe, *apprivoiser* pour guérir etc. Tout semble prendre du sens. Certes, cette lecture arrive à donner sens à la nouvelle, elle arrive à nous convaincre par rapport à la multitude de questions qu'elle peut au moins nous amener à nous poser, mais laisse-t-elle la nouvelle toujours ouverte ? Ou bien, la nouvelle prend-t-elle la forme *informelle* de l'œuvre ouverte – d'après la terminologie d'Eco – dans la lecture de Felman ? Le fait qu'elle met en avant le problème de faire sens sans tuer le sens, n'implique pas nécessairement qu'elle évite elle-même de fermer le texte comme question.

Felman montre comment *Adieu* peut et doit amener à la transgression de l'identité de quelques lecteurs, mais s'approche-t-elle elle-même de la limite du pensable ? Fait-elle preuve du simulacre, du regard de l'autre côté ? Ou reste-t-elle dans une zone maîtrisée par

---

<sup>129</sup> *Ibid.* p. 155.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 154.

elle-même ? Elle critique les lecteurs qui font une interprétation réaliste de la nouvelle pour tuer l'inquiétante étrangeté du texte, en négligeant les questions qui concernent la folie et la femme. Pourtant, ce qui se présente comme une inquiétante étrangeté pour l'interprétation réaliste ne l'est peut-être pas nécessairement pour la tradition dans laquelle Felman s'inscrit. Elle s'appuie sur les mots suivants d'Althusser pour transmettre l'opération qu'elle estime nécessaire afin d'arriver à faire la lecture qu'elle a faite :

[...] exclu du champ de la visibilité et défini comme exclu, par l'existence et la structure propre du champ de la problématique ; comme ce qui interdit et refoule la réflexion du champ sur son objet [...] L'invisible est défini par le visible comme *son* invisible, *son* interdit de voir [...] Pour voir cet invisible [...] il faut tout autre chose qu'un regard aigu et attentif, il faut un regard *instruit*, regard renouvelé, lui-même produit par une réflexion du « changement de terrain » sur l'exercice du voir<sup>131</sup>.

En plus de lecteur d'*Adieu* seul, la lecture de Felman témoigne d'une lecture où le texte de Balzac se mélange avec la réception que ce texte a eue, ainsi qu'avec d'autres connaissances – comme par exemple la pensée d'Althusser et notamment l'importance du regard renouvelé. Il est pourtant évident que toute lecture est influencée par le monde du lecteur en question, ce qui n'est donc pas moins le cas pour Berthier et Gascar qu'il ne l'est pour Felman. C'est bien pour cela que nous avons parlé de la *rencontre* entre un texte et son lecteur, et qu'un texte éventuellement *concourt* à la fusion d'identités. Toutefois, selon la vision d'un texte comme instrument optique ou comme machine, cette idée de la lecture – en tant qu'une mise en communication d'une multitude de forces, d'idées, de connaissances et de sensations – se convertit en principe majeur par rapport au fonctionnement de la littérature. Plus encore, la remise en cause du texte comme la seule origine de la lecture est devenu principe de la structure du texte elle-même. Le lecteur n'expérimente pas *un ordre* dans l'œuvre, derrière les différentes perspectives qu'il trouve ou crée dans sa lecture, dans lequel celles-ci se réconcilient. Afin que les identités du texte et du lecteur se dissolvent dans la lecture, cela implique que les signifiants du texte empêchent le lecteur de les attacher à des signifiés « finaux », car ainsi ils arrêteraient de *faire signe*, arrêteraient de poser problème. Mais, la production de questions, et ce qui nous fait passer d'une question à une autre, ainsi de suite, que faut-il entendre par ce phénomène ? Nous l'avons vu : c'est l'activité de *penser*. Pour réellement penser, il est impératif, selon Deleuze que le sujet quitte le territoire de représentation de l'identique. Donc les facultés comme la reconnaissance, la perception de la ressemblance : ceux qui maintiennent le sujet sous la forme de l'identique, ne peuvent plus

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 146. Voir la note de bas de page. Le passage est tiré de Louis Althusser, *Lire Le Capital*, Paris, Maspero, 1968, t. I, p. 26.28.

nous servir. En effet, pour penser la Différence, ou pour installer la Différence dans la pensée, il faut que nous quittions le terrain connu. Il ne s'agit plus de reconnaître un phénomène expliqué et maîtrisé, que nous pouvons attacher à une catégorie établie.

Il semble qu'une question qui reste constante pour Felman, est la question de savoir comment faire sens sans tuer. Elle la pose au début de son étude sur *Adieu* en faisant allusion à deux approches différentes, celle de Phyllis Chesler et celle de Luce Irigaray, qui problématisent justement comment la femme peut faire sens, en parlant, mais en parlant en tant qu'Autre. Elle utilise *Adieu* pour mettre en lumière une problématique féministe, sa problématique, un terrain connu pour elle, semble-t-il, mais elle le fait tout le temps en soulignant le caractère problématique de cette thématique et elle la lie à la thématique distincte qui concerne le problème en soi de donner du sens. Felman explique les décès dans la nouvelle, mais ses explications donnent naissance à de nouvelles questions dont les réponses restent ouvertes. Elle amène donc la nouvelle à un niveau d'idées (l'idée dans le sens deleuzien, en tant que question ontologique). L'auteur de l'introduction d'*Adieu* dans la version critique de la Pléiade, Moïse Le Yaouanc, met également en avant la présence des idées dans *Adieu* : « [p]lus pourtant qu'une œuvre réaliste, *Adieu* est une œuvre fondée sur des idées et qui exprime des idées »<sup>132</sup> - il mentionne notamment l'idée du pouvoir de la pensée. S'agit-il d'idées en tant que problèmes ? La lecture de Felman témoigne-t-elle d'un pouvoir de la pensée où la Différence s'installe ?

Lorsqu'un lecteur arrive à penser la différence – étant donné que celle-ci implique l'absence de toute forme identique – on n'arrive pas à déterminer une autre origine, qu'une origine elle-même décentrée, où aucune catégorie établie prédomine. Tandis qu'une lecture où on cherche à *représenter* le sens d'un texte témoignera d'une origine *centrée*, certes avec une infinité d'éléments d'influence, mais qui justement se cachent *sous la représentation*.

Comment exister et parler en tant qu'Autre ? Comment faire sens sans tuer ? – nous voyons que la lecture de Felman tourne autour de ces deux questions : le paradoxe de la femme en tant que *folle* ou *non-folle* et celui de la critique théorique en tant que producteur de *sens* ou meurtrier du sens. Mais avons-nous ici affaire à deux séries divergentes ? Où ces deux problématiques sont-elles trop liées l'une à l'autre pour que nous puissions les qualifier ainsi ? D'une certaine façon, il ne semble pas que Felman subordonne l'une à l'autre, elles

---

<sup>132</sup> Balzac, *La Comédie humaine*, Tome X, « Études philosophiques », Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 971.

sont liées, mais elles gardent pourtant une existence autonome. Pourtant, ont-elles en réalité fait preuve d'un « regard renouvelé », d'un « changement de terrain » ? En tout cas, les questions engendrées par ces problématiques ont l'air de nous pousser en tant que lecteurs vers la limite de l'invisible, l'impensable.

*Troisième chapitre :*

**Lectures d'Adieu : « Le texte reste-t-il immaîtrisable ? »**

Quels sont les effets que le texte d'*Adieu* a sur nous au fur et à mesure de notre lecture ? Nous allons tenter de déterminer si *Adieu* – en correspondance avec notre hypothèse – se révèle, à travers la lecture que nous en allons faire, comme un texte « ouvert » *et* comme un texte qui dans sa structure fonctionne de la même façon que ces textes que Deleuze qualifie de littérature moderne. Ce qui nous intéressera en particulier dans ce chapitre sera de nous arrêter sur ce qui problématise le sens que nous faisons de ces effets à chaque moment donné. Ainsi, nous chercherons à nous ouvrir vers ce qui nous semble étrange, qui ne rentre pas dans nos catégories établies, vers ce qui pose problème. En d'autres termes – pour reprendre le vocabulaire de Felman, notre motif est de donner du sens au texte sans le « guérir » de son inquiétante étrangeté, mais plutôt de l'aborder avec « un regard renouvelé, lui-même produit par une réflexion du "changement de terrain" sur l'exercice de voir » (Cf. *supra* p. 53)

Car, la transgression de l'identité du lecteur – comme nous l'avons vu dans le premier chapitre – ne se réalise que par celui qui arrive à refléter « le texte comme question » en se convertissant en connaissance problématisante qui interroge le texte et qui fait des choix face à l'ambiguïté du texte. Pourtant, une fois que le lecteur a fait un choix, il est facile d'identifier un seul sens, un thème central pour le texte à partir de celui-ci. Ainsi, on risque de ne plus être sensible aux éléments qui problématisent ce sens comme le seul sens du texte. Afin de ne pas « tuer » la Différence, le lecteur doit donc continuer à rester *sous* le mode de connaissance problématisante, prêt à toujours créer de nouvelles lectures à partir de l'ambiguïté du texte. L'essentiel étant qu'il faut toujours lire en laissant le texte déployer des questions chez nous, toujours s'arrêter sur ce qui problématise l'identité que nous accordons au texte – le laisser *différer*.

Or, les questions qu'un lecteur donné finit par se poser au fur et à mesure de sa lecture, n'ont pas en vérité le texte comme seule origine identifiable. Certes, le texte fait partie de la base de ces questions, mais si l'identité du texte et du lecteur se dissout l'une dans l'autre, nous n'avons plus affaire à une seule origine déterminée et identifiable. En effet, le lecteur qui atteint à son propre simulacre fait constamment des choix dans son processus de lecture qui l'amènent vers la limite de sa compréhension, vers la zone entre le pensable et l'impensable – vers la Différence qui ne se limite ni au lecteur, ni au texte. Il faut donc préciser que lorsque nous venons de dire que le lecteur cherche en lui-même les mêmes effets que ceux qui sont

produits dans l'œuvre, cela ne veut pas dire qu'on peut maintenir séparément les effets dans l'œuvre et ceux chez le lecteur. Bien au contraire, l'idée est que ni l'un ni l'autre ne reste le même, ne reste sous la forme de l'identique – tel est le parallélisme, le spectre – que les deux fusionnent, mais non pas afin de former une nouvelle identité, ou un nouveau « territoire de sens », mais afin de toujours aller jusqu'au bout de ces capacités de façon que la Différence soit affirmée. Nous avons vu qu'aller jusqu'au bout de ce que l'on peut, dans la terminologie de Deleuze, implique qu'on transgresse les limites de son identité. Il faut donc chercher ce qui est problématique et étrange pour nous ; ce qui se trouve à la limite entre le pensable et l'impensable.

Cependant, nous avons tenté vers la fin du premier chapitre de déterminer quelques traits *dans* le texte, qui existent dans la structure même de celui-ci : ceux qui dans le vocabulaire de Deleuze sont appelés *séries divergentes* et *cercles décentrés* et qu'il attribue notamment à ce qu'il qualifié de littérature moderne. Lorsque Felman critique Gascar et Berthier pour ne pas suivre les indications du texte d'*Adieu*, il nous semble que selon elle, on peut parler d'une lecture « correcte » d'*Adieu* étant celle qui déploie le texte en tant que question. En parlant de l'inquiétante étrangeté du texte, ce à quoi Felman fait allusion paraît proche de la Différence de Deleuze dans le sens où il s'agit de quelque chose d'obscur dont la forme est identifiable et déroutante, à cause de son caractère immaîtrisable. D'après Felman, une bonne lecture ne témoigne pas de tentatives de guérir le texte de cette inquiétante étrangeté, elle se déploie plutôt toujours dans la limite de ce qui est *étranger* à nos catégories établies.

Nous n'allons pourtant pas tenter d'établir si on peut parler d'une lecture « correcte » d'*Adieu* ou si ce texte nécessairement demande une connaissance problématisante chez le lecteur. Notre objectif est plutôt de faire une lecture d'*Adieu* où nous expérimenterons le texte en correspondance avec la théorie de Deleuze : utiliser le texte de façon qu'il n'arrête pas de signifier une problématique pour nous. Ce faisant, nous allons également essayer de repérer les tournures dans le texte – les phrases ou les mots (précurseurs linguistiques/mots ésotériques) - à partir desquelles nous croyons que les « changements de terrains » opèrent en nous. Si cela fonctionne, nous n'allons pas « trouver » une thématique principale, mais des séries divergentes : des répétitions de thèmes qui ne finissent pas par rentrer dans les catégories de la représentation. Au contraire, les formes que nous croyons distinguer finissent par se dissoudre dans quelque chose dont nous n'arrivons pas à saisir l'identité.



*Que savons nous d'Adieu avant même d'atteindre le corps du texte ?*

La dédicace d'*Adieu*, son titre et le fait qu'elle a été classée dans les *Études philosophiques* sont normalement trois faits concernant la nouvelle qu'un lecteur a à l'esprit avant de commencer sa lecture. Dans la plupart des éditions, une note indique les particularités du Prince Frédéric Schwarzenberg, notamment qu'il était l'un des adversaires de Napoléon ; fait qui peut être susceptible de pousser le lecteur à avancer l'hypothèse que le texte comprend une critique contre les guerres napoléoniennes.

Pour ce qui concerne le titre, on serait difficilement en mesure d'en faire une interprétation, mais l'effet de ce titre combiné avec la dédicace nous pousse à penser au sens le plus définitif du mot *Adieu* (notamment quand on le dit à quelqu'un qu'on ne reverra plus jamais) et si le mot renvoie au non-retour des victimes de la guerre. Étant classée parmi les *Études philosophiques* de *La Comédie humaine*, *Adieu* comprend peut-être une réflexion plus générale sur les destructions de l'homme, sa volonté de conquête et les conséquences de ces actes.

Plusieurs éditions font également référence à l'épigraphe que la nouvelle comprenait dans l'édition de 1845<sup>133</sup> (avant donc d'être remplacée par une dédicace en 1846) : « Les plus hardis psychologues sont effrayés par les résultats physiques de ce phénomène moral, qui n'est cependant qu'un foudroiement opéré à l'intérieur, et comme tous les effets électriques, bizarre et capricieux dans ses modes. » Qu'est-ce que ce « phénomène moral », ce « foudroiement opéré à l'intérieur » ? Même si cette épigraphe est absente dans la version définitive de la nouvelle, le texte est essentiellement le même, il est donc logique que la question concernant la pertinence de cette phrase dans *Adieu* soit présente en nous lorsque nous commençons notre lecture.

Ayant accès à l'édition critique de la Pléiade, nous sommes par ailleurs informés déjà avant de commencer notre lecture – grâce aux indications de Moïse Le Yaouanc – du fait que la nouvelle fut à un moment donné classée parmi les *Souvenirs soldatesques* et parmi les *Scènes de la vie privée* sous le titre : *Le Devoir d'une femme*. Cette dernière classification ainsi que ce titre indiquent la présence d'une thématique additionnelle à celle qui concerne la guerre.

---

<sup>133</sup> L'édition Folio (de Berthier), celle de la Bibliothèque de la Pléiade et celle du Livre de Poche de 1995 incluent l'information concernant l'épigraphe dans la note ajoutée à la dédicace.

Le fait que Balzac a eu des difficultés à se décider sur le titre à donner à sa nouvelle et sur sa place dans *La Comédie humaine*, à choisir entre l'épigraphe qui laisse supposer une thématique psychologique et la dédicace qui annonce un lien aux guerres napoléoniennes – indiquent déjà qu'on a affaire à un texte qui échappe à une classification conventionnelle. Le fait que la nouvelle est finalement placée dans *Études philosophiques* renforce cette idée. Il faut y ajouter que nous basons, par ces mots, notre argument par rapport à la forme d'*Adieu* sur ce qu'on connaît du rapport entre celle-ci et son auteur. Or, ce que cela nous indique avant tout c'est que, même pour Balzac, l'identification du thème central d'*Adieu* une fois écrite est vite devenu difficile. La décision des éditeurs d'intégrer cette information concernant l'historicité du texte – à l'opposition de l'éditer telle qu'elle était suite à la décision finale de Balzac – influence notre réception de la nouvelle dès le début. Respecte-t-elle d'ailleurs plus ou moins le sens du texte comme ce qui se trouve à l'intérieur du cadre des intentions de l'auteur ? En tout cas, ce qui constitue le texte comme « l'origine » de la lecture que nous allons faire est déjà remis en question. Le texte, en tant qu'œuvre comme expression de l'intention de l'auteur, ne se laisse pas distinguer du texte comme une « mosaïque » créée au cours du temps par une multitude d'intervenants ; voilà donc un *premier niveau de simulacre*.

### *Puissance et impuissance*

Au début du récit, deux hommes, Philippe de Suzy et d'Albon, apparaissent. Qui sont-ils ? Philippe est « paisiblement assis »<sup>134</sup> en même temps qu'il se moque de son ami (« son compagnon moqueur »<sup>135</sup>) en lui adressant des commentaires « raille[urs] »<sup>136</sup>. Il semble avoir une parfaite maîtrise de la situation : « [t]out en fumant son cigare, celui-ci avait calculé, par la position du soleil, qu'il pouvait être environ cinq heures du soir. »<sup>137</sup> Il est puissant, plus fort que les conditions exigeantes du terrain qu'ils traversent, puisqu'il arrive à s'orienter avec une légèreté qui lui permet de s'amuser en même temps. Son ami, en revanche, est au bout de ses forces, « [p]réoccupé par le soin de garder son équilibre »<sup>138</sup>, dans sa lutte pour rejoindre son ami.

À ce moment-là, une image de chacun des chasseurs et de leur relation a déjà pris forme en nous. Le lieu où les deux chasseurs se trouvent est également posé à partir du début du récit : la forêt de l'Isle-Adam. Nous n'avons pas en vérité la sensation que le récit *s'inaugure* par la

---

<sup>134</sup> Balzac, *Le colonel Chabert etc.*, *op.cit.*, p.143.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>138</sup> *Ibid.*

perte des points de repères qui pourraient nous permettre d'établir des identités, tel que Felman l'affirme. Cependant, il y a un élément qui déjà a été objet de descriptions extensives et qui, à notre avis, induit chez nous l'attente d'un élément perturbateur par rapport aux jalons établis dès maintenant : les conditions climatiques.

La chaleur est décrite, de façon répétitive, à l'aide de mots liés au feu : « ce jour était un de ceux qui, pendant le mois de septembre, achèvent de mûrir les raisins par des *feux* équatoriaux », « les *brûlantes* vapeurs de la terre », « le vallon que franchissait le chasseur avait la température d'une *fournaise* », et « [*a*]rdente et silencieuse, la forêt semblait avoir soif »<sup>139</sup>. À côté de cette chaleur remarquablement décrite, nous sommes informé que « [l]e temps annonçait un orage »<sup>140</sup>. Pour nous, le récit annonce ainsi une possible rupture. Pourquoi et de quelle forme de rupture s'agit-il ? Même si l'homme, à travers le personnage de Philippe, se montre fort face à la nature qui l'entoure, les allusions au feu et à l'orage – puissances de la nature – nous indiquent déjà que quelque chose capable de rendre Philippe impuissant va entrer en scène. En plus des forces naturelles, cette frappante répétition de la chaleur comme brûlante, combinée par l'annonciation d'orage, réveille en nous des associations d'une toute autre nature que la nature physique : aux forces diaboliques. Toutefois, le feu et l'orage – étant des effets électriques – ne nous rappellent-ils pas l'épigraphe que le texte porta dans l'édition de 1845 ? Est-ce le « foudroiement intérieur », donc des forces psychiques qui nous sont annoncées ? Enfin, une autre répétition, qui s'entremêle avec les descriptions climatiques, est notable : celle qui concerne le silence. Nous avons déjà cité la première occurrence d'une description de silence ci-dessus, suivie quelques lignes plus bas par une autre : « [l]es oiseaux, les insectes étaient muets, et les cimes des arbres s'inclinaient à peine ».<sup>141</sup> Il nous semble que cette évocation répétitive du silence, contribue à renforcer en nous la sensation que quelque chose, dont nous ignorons la nature, peut-être « bizarre et capricieux dans ses modes », va arriver de façon aussi violente que l'orage, et donc mettre fin à ce silence.

« Où diable sommes-nous »<sup>142</sup>, telle est la continuité du texte après les passages que nous venons de commenter. Cette question, posée par d'Albon, trouve la réponse de Philippe qui nous surprend : « [e]t c'est à moi que tu le demandes, répondit en riant le chasseur couché

---

<sup>139</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> *Ibid.*

dans les hautes herbes jaunes ».<sup>143</sup> Il est surprenant que Philippe n'ait pas un parfait contrôle du lieu où ils se trouvent, mais d'autre part l'image que nous avons déjà de lui est renforcée par le fait qu'il répond en riant et en restant couché dans les herbes, comme si même l'incertitude par rapport à leur location géographique et l'orage qui s'annonce ne sont pas de faits dignes de l'inquiéter. À ce moment, leurs grade et titre respectifs nous sont révélés. Philippe, le colonel, fort et puissant, est naturellement obéi par ceux qui l'entourent : « [e]n avant donc, mon respectable conseiller, répondit le colonel Philippe en sifflant les chiens qui semblaient déjà à lui mieux obéir qu'au magistrat auquel ils appartenaient »<sup>144</sup>. Le magistrat, pour sa part, cherche à compenser son impuissance physique par le pouvoir qu'il dégage à travers sa position à la Cour : « si vous avez jamais un procès à la Cour, je vous le ferai perdre »<sup>145</sup>.

Ensuite, par la comparaison que le narrateur fait des deux hommes, l'image que nous nous sommes construite des deux est substantiellement modérée : Philippe, le puissant, le léger, est révélé comme « sec, maigre, nerveux, et les rides de sa figure blanche trahissaient des passions terribles ou d'affreux malheurs »<sup>146</sup>. Nous supposons que ces malheurs peuvent être liés à ce qu'il a vécu en Sibérie, étant donné que Philippe a déjà impliqué qu'il y avait vécu de fortes épreuves<sup>147</sup>. De plus, Philippe, que nous croyions en bonne santé, semble plus âgé que ses trente ans, tandis que d'Albon que nous pensions au contraire en mauvaise santé, semble plus jeune que ce qui est le cas, et son visage est « brillant de santé »<sup>148</sup>. Nous nous attendons maintenant à ce que les « affreux malheurs » de Philippe soient révélés. En effet, peu de temps après, d'Albon, mis en colère par les ordres du colonel, s'exclame : « [i]l faut que vous n'ayez jamais aimé »<sup>149</sup>, ce qui produit une réaction chez Philippe :

Philippe de Suzy tressaillit violemment ; son large front se plissa ; sa figure devint aussi sombre que l'était le ciel en ce moment. Quoiqu'un souvenir d'une affreuse amertume crispât tous ses traits, il ne pleura pas. Semblable aux hommes puissants, il savait refouler ses émotions au fond de son cœur, et trouvait peut-être, comme beaucoup de caractères purs, une sorte d'impudeur à dévoiler ses peines quand aucune parole humaine n'en peut rendre la profondeur<sup>150</sup>

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.146 : « Ah ! mon pauvre d'Albon, si vous aviez été comme moi six ans au fond de la Sibérie... ».

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> *Ibid.*, pp. 147-148.

De quel type de souvenir s'agit-il ? S'agit-il d'une femme ? Nous nous posons cette question à cause de la provocation d'Albon qui a engendrée ce changement total en Philippe. Que l'idée d'une femme surgisse en nous, nous rappelle également le titre que la nouvelle porta quand elle fut classée dans les *Scènes de la vie privée*. Par ailleurs, que la figure de Philippe prenne la même couleur sombre que le ciel qui annonce un orage, nous pousse à nous demander si c'est le « foudroiement intérieur », indiqué par l'épigraphe que nous avons commentée, qui est en train de s'opérer en Philippe.

Il est d'ailleurs frappant que la puissance de l'homme soit encore mentionnée, mais cette fois de la façon suivante : *semblable* aux hommes puissants (nous croyons voir ici une légère ironie). Ce *semblable* nous fait penser à la critique de Deleuze de la représentation de l'identique et à sa théorie du modèle par rapport aux copies et au simulacre. En effet, le fait que Philippe est présenté ici non pas *comme* un homme puissant, mais *semblable* aux hommes puissants, indique qu'il cherche à s'identifier à un modèle, à une catégorie de « l'homme puissant ». Cependant, le narrateur a mis en avant que Philippe est en proie à des peines intérieures, jusqu'à un tel niveau qu'elles sont en train de le déchirer, de *crisper* tous ses traits. « L'homme puissant » se révèle comme *impuissant* face à sa nature intérieure. Les forces intérieures – dont il n'y pas de *parole humaine* pour les décrire – nous font penser à la notion de Différence, quelque chose qui n'est pas identique, mais que Philippe cherche à refouler en s'identifiant à une image de lui-même.

*Impuissance : l'objet qui se soustrait à l'identification*

Ensuite, d'Albon, de nouveau affecté par la fatigue et par le fait qu'ils sont égarés, cherche à percevoir quelque chose de reconnaissable dans le terrain. Lorsqu'il arrive à un carrefour – lieu qui demande un choix – il crie enfin : « une maison ! », suivi par le commentaire suivant du narrateur : « s'écria-t-il avec le plaisir qu'aurait eu un marin à crier : “terre ! terre !” »<sup>151</sup> - nous ne pouvons pas nous empêcher de penser à ce que Deleuze appelle l'heureux moment grec (Cf. *supra* p. 9). Perdu dans l'*inconnu*, d'Albon croit voir quelque chose de *connu* dont il choisit de s'approcher pour ne plus devoir faire d'efforts pour avancer dans cet inconnu. Il fait donc l'opposée de ce que nous sommes censés faire (en ayant la philosophie de Deleuze à l'esprit) dans les « carrefours » qui se présentent pour nous au cours de notre lecture.

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, pp. 148-149.

Cependant, l'image de la maison comme quelque chose de connu, un « chez-soi » est rapidement modifiée : elle est un ancien prieuré, les chênes autour d'elle forment un grand cercle qui donne à la maison un aspect de solitude. Elle est en plus dégradée et entourée par des grottes et par la nature sauvage. « Les passions humaines semblaient mourir aux pieds de ces grands arbres qui défendaient l'approche de cet asile aux bruits du monde, comme ils y tempéraient les feux du soleil »<sup>152</sup> : nous nous trouvons donc en face d'un terrain où la nature a gagné sur l'homme, où le souterrain (les grottes) monte à la surface, où l'ordre que l'homme veut imposer à été vaincu par un désordre plus fort, exprimé par le commentaire caractéristique de d'Albon : « Quel désordre ! »<sup>153</sup> Nous apprenons également que le paysage a une « sombre expression » et qu'il paraît « frappé de malédiction »<sup>154</sup>. Par ailleurs, les effets de la lumière contrôlent la perception : par un jeu de lumière on voit des choses qui ne se voit pas habituellement, avant que la lumière ne *disparaisse*.

Si nous lisons ce passage à la lumière de la philosophie deleuzienne, il nous semble que ce paysage ne se laisse pas représenter, il est décentrement ou Différence (sombre et atteint par la malédiction), dès qu'on essaye de se représenter son sens propre, de l'identifier, il se *tait*<sup>155</sup>. Jean Luc Martine pour sa part a bien mis en avant la nature à la fois protectrice mais aussi carcérale de cet espace, « très nettement *séparé* »<sup>156</sup>. Il continue par les mots suivants :

Il est aussi lié à l'isolement par sa destination monacale, ce qui l'affecte d'une sacralité vague, à destination esthétique, qui parle également de l'interdit des désirs et de la transgression. C'est aussi, peut-être surtout, un espace masculin, un espace *du* masculin (le prieuré s'appelle les *Bonshommes*). Le texte s'efforce alors de poser un climat qui emprunte ses traits à divers modèles. On parlera des charmes "poétiques" d'une confusion, d'une indistinction, entre art et nature. Il s'agit aussi de l'artifice idéal, de la représentation parfaite, de l'illusion<sup>157</sup>.

Martine trouve donc dans la description des *Bonshommes* la présence du même effet que celui que nous avons déjà vu que Deleuze attribue à la littérature capable de produire la transgression des identités – la « confusion », l'« indistinction » ou le « problème ontologique », comme le dirait Deleuze, qui nous mène vers l'abandon de la représentation. Pourtant, il est intéressant que Martine choisisse la formule « la représentation parfaite ». Il veut donc dire par cela que la « représentation parfaite » *est* une illusion – un déguisement de

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>156</sup> Jean-Luc Martine, *op.cit.*, p. 123.

<sup>157</sup> *Ibid.*

la vérité (un artifice) – et que ce passage d'*Adieu* en constitue une illustration. En ce qui concerne ce mystère autour des *Bonshommes* – le narrateur pose un poète comme celui le plus apte à observer cet espace : « [u]n poète serait resté là plongé dans une longue mélancolie, en admirant ce désordre plein d'harmonies »<sup>158</sup>. Dans un monde comprenant des formes de l'identique, représentables, un phénomène à la fois de désordre et d'harmonie n'a pas facilement de sens. Nous devons, comme le poète, quitter le cadre de l'identique et tenter de penser la Différence.

Néanmoins, on essaye vite d'identifier cette maison d'une autre manière : « [c]'est le palais de la Belle au Bois Dormant, se dit le conseiller qui ne voyait déjà plus cette maison qu'avec les yeux d'un propriétaire »<sup>159</sup>. Il est frappant que d'Albon – immédiatement après la manifestation du décentrement du paysage – ne voit la maison que d'*une* façon et que c'est avec « les yeux d'un propriétaire ». Ne donne-t-il pas ainsi l'impression de négliger la Différence de ce paysage, de vouloir absolument accorder une identité à cette maison ? Avec les yeux d'un propriétaire, il veut s'*approprier* le sens de la maison, tel qu'on s'approprie le sens d'un signifiant égaré en l'attachant à un signifié. C'est à ce moment là que la Femme fait son entrée. Il n'est pas étonnant que Gascar ait mis en avant l'aspect *demi-irréel* pour ce qui concerne l'apparence de la femme, étant donné que des mots comme *ombre* et *fantôme* sont utilisés pour la décrire. Comme le paysage, la femme disparaît avant que les hommes n'arrivent à l'identifier. Face à cet aspect insaisissable de la femme, Philippe cherche à la rendre « classifiable », en posant la question : « [e]st-elle jolie ? »<sup>160</sup>, il ne la regarde qu'avec les yeux de l'homme qui cherche à s'approprier la femme – voici un parallélisme entre l'approche de d'Albon avec la maison et celle de Philippe avec la femme.

Nous sommes en ce sens en train de faire une lecture où les deux *chasseurs* cherchent à expulser la Différence et à s'approprier l'identique. Toutefois, une autre voie possible se manifeste : le contraste du blanc et du noir de la femme, la remarque de Philippe de « maison du diable »<sup>161</sup>, le cri suivi par le silence – nous rappelle les allusions aux forces surnaturelles, aux forces diaboliques que nous avons indiquées ci-dessus. Nous sentons ainsi que nous sommes toujours face à quelque chose d'inconnu, dont nous n'obtenons pas pour l'instant de pistes. Le sens donc de ces allusions nous paraît *différé* (éloigné dans le temps) ; ayant comme effet que la question nous suit.

---

<sup>158</sup> Balzac, *Le Colonel Chabert* etc., *op.cit.*, p. 151.

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>161</sup> *Ibid.*, pp. 152-153.

La lecture où les deux hommes chassent la Différence et cherchent à s'approprier l'identique s'impose vite à nouveau pour nous, car dès qu'ils décident de courir après la femme, le mot « piège » surgit : « [e]n ce moment, les deux chasseurs entendirent un cri assez semblable à celui d'une souris prise au piège »<sup>162</sup>. À quoi renvoie-t-il le piège ? Qui est piégé ? La femme est-elle piégée par les hommes ? Ou bien les hommes – étant donné qu'ils n'arrivent pas à trouver « l'inconnue » qui a crié – sont-ils piégés dans le sens où leur projet de courir après la femme – de l'attraper – est déjà voué à l'échec ? De plus, nous pouvons indiquer à partir de cette ambiguïté un parallèle au niveau du lecteur : le lecteur s'approche-t-il maintenant du moment où il se croit capable de se représenter le sens du texte – « piéger le texte » - où est-il plutôt piégé dans le texte chaque fois qu'il cherche à se le représenter ? Ces questions correspondent aux questions posées par Felman (*comment lire ? comment donner sens sans tuer le sens ?*). Notre lecture s'est convertie maintenant en expérience d'errance : nous nous trouvons dans la marge entre l'erreur et l'aventure. Nous sommes amenés à saisir les effets que l'œuvre produit en nous comme seul outil pour choisir notre chemin à chaque moment donné, et ensuite à interroger l'œuvre afin de comprendre comment ces effets sont produits.

En ayant marché un peu plus autour de la maison, Philippe constate qu'il y a une certaine harmonie dans le désordre, mais tirant la cloche – pensant qu'ainsi ils peuvent trouver quelqu'un qui puisse les renseigner – il se rend compte que la cloche n'obéit pas au commandement – ils sont toujours égarés. De la même façon, lorsqu'une autre femme, Geneviève apparaît, même si elle prononce le nom de la maison, *Bons-Hommes*, - avant de se nommer elle-même d'ailleurs, comme Martine l'a bien remarqué dans sa lecture<sup>163</sup> – ils n'ont pas assez confiance en elle pour croire que ses mots *représentent véritablement* le lieu où ils se trouvent. Leur dernière arme – avant d'assumer leur impuissance – est l'arme elle-même. Mais avant de tirer, ils aperçoivent le comportement de la femme que d'Albon avait vu en premier : elle est caractérisée successivement de femme attirante, pour ensuite ressembler à un oiseau, puis un écureuil, pour devenir enfin une chatte, un chien et une biche. Toutes ces images, décrites par des mouvements caractéristiques, la rapidité selon laquelle ils se succèdent, les capacités physiques de cet individu à les incarner prennent un air de métamorphose – du règne humain au règne animal. Le narrateur démonte en effet l'humanité de cet individu et la remplace par l'incarnation spécifique de chaque animal. L'observation de

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>163</sup> Jean-Luc Martine, *op.cit.*, p. 123.



cette scène fait que d'Albon caractérise cette femme comme folle, ainsi les deux femmes ont été jugées incapables d'aider les deux hommes égarés. La communication ne se fait que parmi les membres du même sexe, « la folle » répond immédiatement à l'appel de Geneviève, tandis qu'en apercevant les deux hommes, elle les passe en courant, en prononçant en même temps le mot *adieu*.

*Impuissance : « Adieu » et la mort.*

Ce mot ne semble pas être adressé aux deux hommes : « *Adieu !* dit-elle d'une voix douce et harmonieuse, mais sans que cette mélodie, impatientement attendue par les chasseurs, parût dévoiler le moindre sentiment ou la moindre idée. »<sup>164</sup> Nous apprenons ensuite que Philippe est tombé comme mort. Étant arrivé à ce point-ci du récit, nous sommes forcés de nous poser quelques questions et à avancer quelques hypothèses. Quel est l'effet de cet « adieu » prononcé par « la folle » ? Puisqu'elle est folle, ce mot ne *signifie* pas dans le sens traditionnel de l'ordre langagier – elle ne cherche pas à communiquer un message spécifique, un signifié auquel ces sons sont censés renvoyer dans ce langage. Cela ne veut pourtant pas dire que ce qui est des sons purs pour celle qui les prononce soient dépourvus d'effets pour Philippe ou pour le lecteur. La réaction de Philippe n'est elle pas littérale ? « Adieu » dans son sens strict est exprimé à quelqu'un qu'on va quitter pour un long moment ou pour toujours, et Philippe réagit en tombant immédiatement comme mort. Il faut nous rappeler la théorie de Deleuze par rapport au *précurseur linguistique* (cf. *supra* pp. 20-21), car il nous semble qu'« adieu » fonctionne justement ainsi comme précurseur linguistique.

*Adieu* étant également le titre de la nouvelle, le lecteur reste accablé de questions en ce qui concerne l'effet de ce mot. Pourquoi le prononce-t-elle ? Pourquoi Philippe réagit-il par un évanouissement, par une « disparition mentale », par ce mot censé être du non-sens, puisqu'il est prononcé par une folle. Le « devoir d'une femme » n'est-il de pas quitter l'homme puisqu'« adieu » est dit avant une séparation ? L'épigraphe renvoie-t-il donc à Philippe dans le sens où le mot « adieu », pour une raison toujours inconnue, a produit un « foudroiement intérieur » en lui ? Il finit totalement impuissant face au mot « adieu » prononcé par une femme folle. Il est pertinent de nous rappeler l'idée d'Eco de *l'information* comme une valeur essentielle de l'œuvre ouverte, car nous venons de montrer que nous avons ici affaire à un message qui « faisant appel chez le récepteur à une aire de sensibilité plus vaste, utilise un canal plus large, susceptible de laisser passer un grand nombre d'éléments sans les filtrer » (cf. *supra* p. 25).

---

<sup>164</sup> Balzac, *Le Colonel Chabert* etc., *op.cit.*, p. 158.

Nous avons dit que Philippe a tenté tout au long de rester puissant, de maîtriser ses émotions, de faire preuve d'ordre, mais le lecteur a su à travers le narrateur que ses troubles intérieurs le dominent plus que ce qu'il ne veut l'admettre. En voyant son ami évanoui, d'Albon tire un coup du fusil afin d'obtenir de l'aide. Ce coup de fusil provoque beaucoup de peur chez Stéphanie. La détonation de l'arme représente-elle les destructions de la guerre pour elle ? Ou bien s'agit-il de la peur d'être « piégée » par l'homme, d'être attrapée par sa puissance et forcée à réduire la sienne ?

Au début de la deuxième partie d'*Adieu*, un effet de suspense nous remplit en tant que lecteurs ; les personnages dont le destin reste toujours mystérieux sont absents. Cependant, le lecteur est vite orienté vers une autre voie qui s'ouvre pour nous dans le récit. Il s'agit de la critique de la guerre - ce qui nous fait penser à la dédicace de la nouvelle - : « [l]'héroïsme de cette généreuse troupe devait être *inutile* »<sup>165</sup>. La raison pour laquelle ils ont combattu n'a plus de sens pour eux : « [c]es infortunés se laissaient écraser plutôt que de bouger, et périssaient en silence, en souriant à leurs feux éteints, et sans penser à la France »<sup>166</sup>. Nous sommes placés dans le contexte de la guerre napoléonienne de Russie. Cette guerre, à ce moment-ci, se déroule à côté de la Bérézina, - « cette Bérésina qu'une incroyable fatalité avait déjà rendue si funeste à l'armée »<sup>167</sup> - devient thématique. Concernant cette thématique, il faut également remarquer que la puissance de l'homme, son héroïsme, rencontre une force - ici, il s'agit d'« une incroyable fatalité » - contre laquelle l'homme devient impuissant, ni l'héroïsme, ni l'identité nationale n'ont plus de sens pour eux.

### *Qui raconte quoi ?*

La deuxième partie du récit, qui est un récit analeptique dans le récit, est racontée par Fanjat, l'oncle de Stéphanie. L'ouverture de cette partie fait d'une certaine façon écho à celle de la première partie dans le sens où le lieu est identifié et où les descriptions des personnages et de leurs conditions sont réalistes par leur nature, mais pour vite prendre une tournure où le lecteur et les personnages sont égarés. Nous avons également affaire à un narrateur omniscient, qui connaît les pensées et les émotions des soldats et du général. Nous avons déjà remarqué que d'après Deleuze, le texte et le lecteur sont susceptibles de rester sous la forme de l'identique dans les textes réalistes et dans ceux qui sont racontés pour nous par un narrateur omniscient (cf. *supra* p.10, note 13). Néanmoins, ce narrateur omniscient a un côté

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 163. Nous soulignons.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 164.

mystérieux dans la deuxième partie, car nous apprenons vers la fin de la première partie que ce qui va suivre (intitulé « Le passage de la Bérésina » dans quelques éditions) sera raconté par Fanjat et que le récit a été « coordonné et dégagé des nombreuses digressions que firent le narrateur et le conseiller »<sup>168</sup>. Quelle est l'utilité de cette précision que le récit a été dégagé des digressions ? À partir du début nous avons la sensation du cas contraire, que des digressions ont plutôt été *ajoutées* que *dégagées* du récit de Fanjat. En effet, d'Albon lui rend visite afin de s'informer sur cette femme que Philippe croit être Stéphanie, la comtesse de Vandières, mais nous devons attendre un bon moment avant que Philippe n'apparaisse dans l'histoire et encore plus avant que Stéphanie ne fasse son entrée. Cette présentation historique n'a rien d'étonnant dans un récit réaliste, mais elle nous pose problème dans un récit *dégagé des digressions*, pris en considération le motif de la visite d'Albon.

Il y a donc deux phénomènes qui nous étonnent : les apparentes digressions dans un récit « dégagé des nombreuses digressions » et l'apparente capacité de Fanjat à savoir, par exemple, que les soldats qui moururent à côté de la Bérézina le soir du 28 novembre 1812 ne pensaient pas à la France, que le général « sentait que Pologne serait son tombeau »<sup>169</sup>, ou encore – si nous nous permettons d'anticiper pour une fois sur les événements – que Stéphanie « contemplait ce spectacle [la construction du radeau] avec le regret de ne pouvoir contribuer en rien à ce travail »<sup>170</sup>. Les descriptions relativement détaillées des conditions de l'armée avant que les personnages qui intéressent d'Albon n'entrent en scène ne sont-elles pas des digressions périphériques *pour lui* ? Nous n'y voyons pas une pertinence directe par rapport au sujet qui constitue le motif de la visite de d'Albon. Par ailleurs, quel est l'effet sur le lecteur de cette apparente omniscience de Fanjat ? Un premier effet, que nous avons commenté précédemment, mais d'un angle différent, c'est que nous oublions la structure et les repères que nous avons établis jusque-là, nous oublions Philippe et Stéphanie et que Fanjat est le narrateur. Toutefois, dès que Philippe fait son entrée, nous nous rappelons de nos questions vers la fin de la première partie et nous nous demandons comment il faut comprendre ce que nous venons de lire. Que la nouvelle fût également intitulée *Souvenirs soldatesques, Adieu*, lors de sa première publication, nous donne une autre indication du rôle important de ces scènes.

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 162. Dans l'édition de la Pléiade, *op.cit.*, p. 1772, l'explication du fait qu'il est dit que le récit a été *coordonné* tient à l'idée « que Balzac lui-même a senti ce que son récit avait de peu naturel dans la bouche de M. Fanjat ».

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>170</sup> *Ibid.*, pp. 185-186.

Mais pourquoi Balzac a-t-il défini Fanjat en tant que narrateur de toutes ces descriptions de la guerre (également celles qui n'impliquent pas Philippe et Stéphanie) ? Nous avançons l'hypothèse suivante : avons-nous affaire à une ironie balzacienne quant au *narrateur* de ce récit dans le récit ? Si nous ne voyons pas la pertinence de ces descriptions pour d'Albon, peut-être elles en ont pour le lecteur. N'est-ce pas pour le lecteur que le récit dans le récit est dépourvu de digressions ? Fanjat est explicité en tant que narrateur, pourtant le narrateur n'est-il pas également Balzac lui-même ? L'éventuel objectif d'un tel « double jeu », ou possible ambiguïté, est-il de tromper le lecteur ? Cette illusion réaliste a eu chez nous pour effet de nous faire expérimenter notre propre disposition à traiter un discours en tant que représentation du « réel ».

En utilisant la terminologie de Deleuze, nous pouvons nous demander si ce qui a été révélé pour nous est notre « bon sens » face au « sens commun » du texte (cf. *supra* p. 10) ? En effet, ce qui est présenté comme l'histoire de quelques événements – où le narrateur n'était pas lui-même présent, mais quand même informé sur les dernières pensées des personnes présentes qui, selon le même narrateur, moururent sans avoir pu confesser leurs pensées à personne – a vite pris la fonction de miroir du « réel » pour nous comme lecteurs. Nous cherchons à voir si cette impossibilité – que le lecteur est susceptible d'ignorer – fait allusion à un postulat du texte (ou de Balzac) de la représentation du « réel » comme illusoire.

Pourtant, même si nous trouverions éventuellement des indications dans le texte qui semblent renforcer l'hypothèse avancée ci-dessus, ne sommes-nous pas toujours obligés de nous interroger plus précisément par rapport à ce qui concerne la place de la guerre et de la critique de celle-ci dans cette partie (ou dans la nouvelle dans sa globalité) ? Car, il nous semble que cette critique de la guerre, transmise par le narrateur du récit dans le récit – en plus de prendre une forme dans le récit comme un clin d'œil par rapport à ce qui concerne la possibilité de la représentation du « réel » - *parle également pour elle-même*. En effet, cela est indiqué, comme nous l'avons déjà remarqué, par le titre de la nouvelle dans la publication de 1830, mais encore plus par sa dédicace, étant donné que le dédicataire était un adversaire de Napoléon : la critique de la guerre constitue donc une thématique pour nous dans *Adieu*. Mais, la forme de ce passage de la nouvelle nous a également mené à nous poser la question : « qui raconte quoi ? », ce qui pour nous a eu pour effet de nous démontrer comment les mécanismes - que Deleuze appelle « bon sens » et « sens commun » - peuvent opérer en nous.

## *L'anéantissement de l'humanité*

À l'instar de la première partie d'*Adieu*, nous trouvons des allusions aux forces électriques et diaboliques dans la deuxième partie. Pour ce qui concerne les « forces diaboliques » dans la deuxième partie, il s'agit de références à l'enfer : « Quelque *dolente* et périlleuse que fût cette cité [Studzianka] ses misères et ses dangers souriaient à des gens qui ne voyaient devant eux que les épouvantables déserts de la Russie »<sup>171</sup>. Nous nous arrêtons sur le mot « *dolente* » puisqu'il est mis en italique et que nous pouvons y voir une allusion à *La Divine Comédie* de Dante avec les mots suivants, écrits sur la porte de l'Enfer : « *Per me si va nella città dolente* »<sup>172</sup>. Studzianka est comparé à l'Enfer, mais pour les gens des « déserts de la Russie », cette cité leur sourit. En d'autres mots, la catégorie qui, selon nous, sert normalement pour représenter le pire qu'on peut s'imaginer est relativisée. Ce qui pour le narrateur est si douloureux qu'il le compare à l'Enfer, représente quelque chose de bien pour les gens impliqués. Si cette misère est bien au-delà de notre catégorie pour caractériser la pire souffrance, cette comparaison nous informe également de l'impossibilité pour nous de saisir la vraie misère de ces gens. Quelques lignes au-dessus le narrateur nous indique en effet la même impossibilité : « [l']apathie de ces pauvres soldats ne peut être comprise que par ceux qui se souviennent d'avoir traversé ces vastes déserts de neige »<sup>173</sup>. Les conditions des gens des « déserts de neige » sont donc irreprésentables. Sont-elles donc Différence, monstrueuses dans le sens où elles débordent les catégories de la représentation ?

Les références à la foudre et à l'orage – qui dans la première partie eurent pour effet d'indiquer quelque chose d'inconnu sur nous – prennent une autre dimension dans la deuxième partie. Elles changent leurs valeurs « conventionnelles » : « [c]était comme un orage dont la foudre était dédaignée par tout le monde, parce qu'elle devait n'atteindre, çà et là, que des mourants, des malades ou des morts peut-être »<sup>174</sup>. La foudre n'inspire plus la peur – l'effet de destruction que la foudre peut produire a déjà atteint ces gens. Quel en est le résultat ? « Insensiblement, cette masse d'êtres presque anéantis devint si compacte, si sourde, si stupide, ou si heureuse peut-être [...] »<sup>175</sup>. Cette « masse d'êtres » a donc cessé de percevoir, cessé de réfléchir. La question qu'il faut poser alors est de savoir : comment peuvent-ils dans ce cas-là témoigner de ce qu'ils ont vécu ? Comment un récit par rapport à

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>172</sup> Lucette Vidal a mis en avant ce lien dans la troisième note, p.45, dans la version d'*Adieu* du Livre de Poche. La traduction française de ses mots est la suivante : « Par moi l'on va dans la cité des douleurs » (*Enfer*, III, I)

<sup>173</sup> Balzac, *Le Colonel Chabert* etc., *op.cit.*, p. 164.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>175</sup> *Ibid.*

ces conditions est-il possible ? « Le canon des Russes avait cessé de tonner ; des feux innombrables, qui au milieu de cet amas de neige, pâlissaient et semblaient ne pas jeter de lueur, éclairaient çà et là des figures qui n'avaient rien d'humain »<sup>176</sup>. Nous sommes – encore une fois – saisi par l'anéantissement de l'humanité (nous nous rappelons que ce phénomène, toutefois d'une autre façon, s'est effectué chez Stéphanie). Le narrateur n'arrive pas à nommer ces figures, elles transgressent nos catégories de classification. Or, qu'il n'arrive pas à les représenter ne veut pas dire qu'elles n'aient aucun effet ou qu'elles ne doivent pas être pensées. Nous pensons encore une fois au titre, « Adieu », car c'est comme si ce titre prenait tout son sens dans cette scène où ce qui règne n'est que la mort ou l'anéantissement de l'humanité chez ceux qui ne sont pas encore morts. Au même titre, le récit nous met en face de son incapacité à nous représenter ce qu'il s'agit justement de représenter, d'*éclairer* les figures qu'il s'agit d'éclairer – le résultat étant que cela restera toujours dans l'obscurité. Pourtant, le récit continue et nous nous apercevons d'un changement au niveau de la narration : le discours devient de plus en plus direct et ce sont les hommes les plus forts, de grade militaire élevé, qui reçoivent la parole.

#### *L'ambiguïté de l'héroïsme – et de la femme*

Les hommes qui ne sont pas terrassés par la misère, mais qui gardent toujours un certain contrôle et commandement par rapport à la préparation du passage de la Bérézina, sont toujours en mesure de continuer le récit. Cela commence par l'ordre du général à l'officier de brûler le pont et ce qui reste de Studzianka. Ensuite, l'aide de camp part pour exécuter les ordres reçus. C'est au cours de ce processus que Philippe sera introduit dans le récit :

- Cette baraque est donc bien pleine, mon camarade ? dit-il à un homme qu'il aperçut en dehors.
- Si vous y entrez, vous serez un habile troupié, répondit l'officier sans se détourner et sans cesser de démolir avec son sabre le bois de la maison.
- Est-ce vous, Philippe ? dit l'aide de camp en reconnaissant au son de la voix l'un de ses amis.
- Oui. Ah ! ah ! c'est toi, mon vieux répliqua monsieur de Suzy [...] »<sup>177</sup>.

Il nous semble qu'il y a quelque chose de remarquable par rapport à ce qui concerne cette introduction de Philippe dans l'histoire du passage de la Bérézina. Pourquoi ce personnage,

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 168.

déjà familier pour nous, est-il introduit à travers un autre personnage ? Philippe n'apparaît pas - il ne montre pas son visage - avant que quelqu'un ne le nomme. Ou bien, Philippe n'est identifié en tant que tel que lorsqu'il peut répondre à une question d'identité par excellence : « [e]st-ce vous, Philippe ? » Cette introduction d'un personnage que nous connaissons déjà de la première partie comme un des personnages clés d'*Adieu* ne nous semble pas accidentelle, mais elle nous fait plutôt penser à la thématique de l'identité dans *Adieu*, mise en avant par Felman. Nous sommes donc frappés par le fait que Philippe n'apparaît pour nous que dans la mesure où il est reconnu et confirmé en tant que « même ».

Une fois introduit, Philippe est présenté comme un héros, capable d'aller plus loin pour les autres que pour lui-même : « [c]omme tous ceux qui, pendant cette déroute, furent dominés par un sentiment puissant, il trouva, pour secourir ses amis, des forces qu'il n'aurait pas eues pour se sauver lui-même »<sup>178</sup>. Il y a néanmoins, dans ce même discours, une tournure qui nous déroute par rapport à l'héroïsme de Philippe, qui fait écho à ce basculement perpétuel entre la puissance et l'impuissance. Car, nous n'apprenons pas que Philippe *est* puissant, il est « [dominé] par un sentiment puissant ». Nous n'avons pas la possibilité ici d'entrer dans des considérations philosophiques par rapport à ce qu'est l'héroïsme, mais nous constatons que l'acte héroïque de Philippe n'est pas motivé par une force qu'il contrôle, mais par une force par laquelle il est dominé.

« Un cri de femme domina la détonation »<sup>179</sup>. Nous pouvons soupçonner que ce cri vient de Stéphanie – qui n'a pas encore été introduite par son nom dans la deuxième partie d'*Adieu*, sauf par quelques mots de Philippe (dirigés à son cheval) - ce qui crée un parallèle quant à sa réaction au coup de fusil de d'Albon que nous avons commentée ci-dessus. Pourtant, nous ne pouvons pas être sûrs que ce cri vint de Stéphanie, et n'est-il pas remarquable que le narrateur garde une telle distance par rapport à ce personnage ? « Le major alla se placer auprès de la femme qui avait poussé un cri d'épouvante en le reconnaissant [...] »<sup>180</sup>. Encore une fois, cette femme doit être Stéphanie. Le fait qu'elle est assise sur un coussin de la voiture l'indique, mais pourquoi le narrateur nous force-t-il à raisonner afin de comprendre de qui il s'agit ? Cependant, ce qui est même plus étonnant, c'est que cette femme « avait poussé un cri d'épouvante en le reconnaissant ». Tout à l'heure Philippe dit qu'il a « deux amis à

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 172.

sauver »<sup>181</sup>. Toutefois, lorsque le cheval de Philippe est son unique « auditeur », nous comprenons que ce n'est qu'en vérité Stéphanie dont le salut est indispensable. Cela n'explique pourtant pas pourquoi Stéphanie pousse un cri de terreur en reconnaissant Philippe. Nous nous rappelons la réaction de celui-ci quand il reconnut Stéphanie (sans être reconnu par elle) : il perdit connaissance, tandis que Stéphanie est atteinte par une forte peur lorsqu'elle reconnaît Philippe. Pourtant, il ne faut pas oublier qu'à ces deux situations de bouleversement, Stéphanie n'est pas identifiée en tant que telle. L'ambiguïté de la part du narrateur concernant l'identification de Stéphanie n'indique-t-elle pas une allégorisation de la femme ? Cette réflexion du narrateur renforce une telle hypothèse : « [l]'amour avait succombé sous le froid, dans le cœur d'une femme »<sup>182</sup>. Si nous n'avons pas tort d'indiquer une telle allégorisation, quelles sont donc les questions qui en surgissent ? L'homme puissant – le héros – est en mesure de faire tout ce dont il est capable pour sauver la femme, mais la femme ne veut pas être sauvée en vérité (« [s]auvons-la malgré elle ! »). Pourquoi crie-t-elle en le reconnaissant ? Est-ce parce qu'il cherche à faire quelque chose contre sa volonté ? Pour quel motif l'homme veut-il la sauver ? Quelles sont les implications de ce salut ? Lorsque Philippe réveille Stéphanie et lui dit : « Madame ! nous sommes sauvés »<sup>183</sup>, la réaction de Stéphanie est la suivante : « [s]auvés , répéta-t-elle en retombant »<sup>184</sup>. Puisqu'elle *répète* uniquement le mot de Philippe, il ne nous semble pas que ce mot ait du sens pour Stéphanie. Elle lui renvoie ce qui pour elle n'est qu'un signifiant vide.

Or, suite au choc quand la voiture se renverse, Stéphanie reconnaît Philippe en tant qu'amant et se joint à lui pour ce qui concerne le projet de se sauver. Avons-nous eu tort donc en indiquant une allégorisation de la femme tout à l'heure ? Nous pouvons attribuer le cri de Stéphanie et sa passivité à un manque d'esprit produit par le froid, la fatigue et la misère. Cependant, la distance du narrateur que nous avons mis en avant pour ce qui concerne l'introduction de Stéphanie et également de Philippe dans le récit, nous justifie – semble-t-il – d'indiquer la possibilité d'une double lecture ou de constater que nous avons affaire à une *série divergente* ; les passages qui racontent l'histoire de Philippe et Stéphanie racontent également l'histoire de l'homme en tant que héros et de la femme qui lui doit la reconnaissance.

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 175. Nous soulignons.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>184</sup> *Ibid.*



## *L'apocalypse ou le piège de la représentation*

Vers la fin de la deuxième partie, les conditions extrêmes qui sont décrites concernant l'ultime étape du passage de la Bérézina – l'écrasement des gens lorsqu'ils s'approchent de la rivière, le canon des Russes, la Bérézina remplie de cadavres et son pont en ruines – mènent à la séparation tragique de Philippe et Stéphanie. Philippe sacrifie sa place sur le radeau pour le mari de Stéphanie, mais quelques instants plus tard, Philippe voit que le mari de Stéphanie est tué par accident. Nous sommes saisis par cette répétition de descriptions d'actes héroïques vains.

Une fois le pont détruit pourtant – avant la séparation des deux protagonistes – Philippe propose qu'ils construisent un radeau afin de pouvoir traverser la rivière. « [C]'était une image réelle de la construction de l'arche de Noé »<sup>185</sup>. La construction du radeau comparée à la construction de l'arche de Noé indique la possibilité d'une lecture véritablement apocalyptique quant à une civilisation qui s'approche de sa fin. Le titre *Adieu* pourrait donc être également compris dans ce sens.

Par ailleurs, que faut-il entendre par la formule « une *image réelle* de la construction de l'arche de Noé »<sup>186</sup>? N'y a-t-il pas ici un effacement de la distinction entre la réalité et l'image, entre « le réel » et la représentation ? Car, déjà cela implique que la construction du radeau – ou les descriptions de cette construction – *est une image*. Deuxièmement, cela veut dire que l'original – ce dont la construction du radeau est une image – *est* la construction de l'arche de Noé. Nous pouvons distinguer entre image réelle et image fautive dans le sens où la première représente ce qu'elle prétend représenter, une personne déterminée par exemple, à l'opposition de l'autre étant une fautive représentation. Comment cet événement peut-il être une *image réelle* de la construction de l'arche de Noé, et non pas éventuellement seulement quelque chose *ressemblant* à celle-ci ; une image au lieu d'une image *réelle* (même si une telle formule aurait également méritée notre attention) ? Nous avons cherché à montrer dans le premier chapitre que « le réel », ou l'être, est irréprésentable selon Deleuze, que c'est la Différence et non pas l'identique. Quant à la construction de l'arche de Noé, personne n'a pu témoigner de cet événement – ni Balzac, ni ses lecteurs, ni les personnages ne connaissent autre chose que de prétendues représentations, donnant lieu à nos différentes images mentales de ce prétendu événement. Nous ignorons « l'original » derrière les représentations, nous ne

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>186</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

pouvons même pas savoir si un tel original a existé. Il nous semble donc que l'identification opérée par le récit entre la construction du radeau et la construction de l'arche de Noé est en vérité une invitation faite au lecteur à faire fonctionner notre propre image de la construction de l'arche de Noé afin de « déplier » le sens de l'événement de la construction du radeau dans le texte, ou même de reconstruire son image de la construction de l'arche de Noé en fonction de ce que les descriptions de la construction du radeau dans *Adieu* nous inspirent – si ce dernier est une « image réelle » du premier. Ainsi Balzac remet en cause à la fois l'idée de l'auteur comme le créateur ou l'origine du sens de ce qu'il a écrit et l'idée de la possibilité de concevoir « le réel » sous la forme d'identique.

Nous pouvons évidemment objecter que cela aurait été le cas même si Balzac avait identifié l'événement de la construction du radeau avec un événement historique bien attesté, car si nous suivons Deleuze l'être est toujours ce qui remet en cause l'existence d'un original, c'est toujours un acte de dépliage. Donc, selon lui les possibilités infinies de dépliage ne révèle jamais un référent, ou une idée originaire, même s'il s'agit d'un événement « bien attesté ». Cependant, ce qui nous intéresse, c'est que cette impossibilité réaliste que la construction du radeau soit une image *réelle* de la construction de l'arche Noé, étant donné que nous ignorons le référent des descriptions de la construction de l'arche de Noé. Il semble que l'identité du texte se dissolve de cette manière dans une série divergente : nous sommes saisi par ce tableau apocalyptique – où la formule « image réelle de la construction de l'arche de Noé » contribue à renforcer notre sensation de saisir les conditions apocalyptiques pour les témoins présents lors de la bataille de la Bérézina. Mais, ce qui nous dérouté, c'est que l'élément qui renforce la sensation d'être face à un réalisme implacable se révèle pour nous comme une impossibilité réaliste.

Nous faisons notre lecture à partir de la problématique de la représentation du « réel ». Nous cherchons également à déterminer si *Adieu* est un texte qui peut concourir à la transgression de l'identité de ses lecteurs en impliquant que ceux-ci déplient le texte de manière que l'idée même d'un original par rapport à ses copies se trouve contestée. Nous avons dû, à cause de ces deux faits liés, nous poser la question de savoir ce que nous pouvons comprendre par la formule que la construction du radeau est une image réelle de la construction de l'arche de Noé. En nous posant cette question, cette partie du texte se révèle pour nous comme une démonstration d'une ontologie de la Différence – incompatible avec la prétention réaliste de la représentation du « réel ». Mais cette révélation n'efface pas ou ne dévalue pas la lecture réaliste du même passage. Car nous cherchons également à faire une

lecture se basant sur les effets que le texte produit sur nous, et le premier effet que ce passage a eu sur nous, est justement de nous faire sentir que nous saisissons « le réel ». C'est parce que nous avons la sensation de saisir le réel que nous sommes en mesure de découvrir en nous-mêmes comment cette sensation en vérité est un produit de notre capacité d'activer quelques images en nous dont l'origine et le référent restent indéterminables. Enfin, la formule « une image réelle de la construction de l'arche de Noé » peut fonctionner, semble-t-il, comme une espèce de mot ésotérique : nous avons évoqué que cette expression n'a pas de sens véritable sur le premier niveau verbal, mais elle exprime justement le *sens* de ce qu'elle dit : que ce que nous lisons n'existe pour nous que si nous formons des images – images dont nous ignorons l'original ou l'origine. Ceci dit, cela ne change pas le fait qu'en nous fabriquant de telles images les conditions apocalyptiques de la guerre reste une thématique pour nous. En effet, notre lecture tourne autour de deux séries divergentes, communiquées par ce mot ésotérique de façon qu'elles restent dissemblables.

En découle deux idées principales : on a atteint au simulacre dans le sens où les séries communiquent transversalement et créent ainsi un « chaos » où l'idée même d'un original, d'une position privilégiée se trouve contestée, et la différence de chaque série est affirmée, car chacune s'installe en tant que singularité à travers sa rencontre avec les autres.

*L'apprivoisement : Le rapport ambigu entre guérison et appropriation / entre protection et enfermement / entre amour et abus*

Fanjat avoue qu'il ne connaît qu'une partie de ce qui a pu arriver à Stéphanie tout le temps qu'elle errait avant qu'il ne la trouvât et commençât à s'occuper d'elle : « elle a été trainée, pendant deux ans, à la suite de l'armée, le jouet d'un tas de misérables [...] Dieu seul connaît les malheurs auxquels cette infortunée a pourtant survécu »<sup>187</sup>. Nous apprenons ensuite que le grenadier de la garde, Fleuriot :

avait un peu d'*empire* sur madame de Vandières. Lui seul a pu obtenir d'elle qu'elle s'habillât. *Adieu !* ce mot qui, pour elle, est toute la langue, elle le disait jadis rarement. Fleuriot avait entrepris de réveiller en elle quelques idées ; mais il a échoué, et n'a gagné que de lui faire prononcer un peu plus souvent cette triste parole. Le grenadier savait la distraire et l'occuper en *jouant* avec elle<sup>188</sup>.

Nous croyons voir une certaine ambiguïté concernant Fleuriot et son rôle face à Stéphanie. Fanjat nous laisse premièrement la sensation que Fleuriot prenait soin de Stéphanie, étant

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>188</sup> *Ibid.*, pp. 189-190. Nous soulignons. Selon le dictionnaire de l'Académie de 1845 le mot *empire* avait également ces deux sens à l'époque.

donné qu'il présente le fait qu'elle a été séparée de lui comme un malheur. Néanmoins, le mot *empire* n'a-t-il pas un double sens ? S'agit-il d'une influence sur elle motivée par une préoccupation ? Ou bien s'agit-il d'une volonté de domination ? Pour ce qui concerne le mot *Adieu*, et le fait que Fleuriot obtient de Stéphanie une prononciation plus fréquente de ce mot, nous ne pouvons pas nous empêcher de nous demander si un tel effet quand même *signifie* sur un deuxième niveau – même si la folie de Stéphanie a priori l'exclut du régime référentiel des signes – justement en tant que précurseur linguistique qui anticipe sur la séparation (désirée de la part de la femme ?) des deux. De plus, que Fleuriot la distrait (de quoi ?) en *jouant* avec elle, nous rappelle son sort suite à la séparation de Fleuriot : « le *jouet* d'un tas de misérables »<sup>189</sup>. Cette dernière phrase de la citation ci-dessus contribue également à fonder chez nous l'impression que ces différentes tournures que nous venons de commenter nous permettent de les utiliser en tant qu'indicateurs d'une possible remise en cause des motifs, des actes et des conséquences du traitement de Stéphanie par Fleuriot. Enfin, ce qui se présente comme du soin, de la protection et de l'aide, pouvons-nous être sûr que cela ne cache pas *sous* la représentation la domination, l'exploitation ou la privation de liberté ?

En ayant mis en avant cette possible *privation* de liberté de la femme, la question qui s'impose pour nous lorsque nous nous trouvons maintenant dans la troisième partie d'*Adieu*, ce sont les rapports que le récit fait apparaître entre Stéphanie, Fanjat et Philippe. Philippe est décrit en tant qu'*étranger* pour Stéphanie, le mot *étranger* est mis en italique dans le texte ; ce qui nous fait penser qu'il s'agit d'une allégorisation dans le sens où Philippe n'est pas seulement quelqu'un que Stéphanie ne connaît pas, mais quelqu'un qui lui est radicalement étranger, quelqu'un avec qui elle ne peut pas s'entendre. Ensuite, dès le début du séjour de Philippe aux Bons-Hommes où il essaye de guérir Stéphanie, il y a à plusieurs reprises l'apparition du mot *apprivoiser* – ce dont Felman a très bien analysé l'importance - : « je vous aiderai à vous en faire connaître et à l'apprivoiser »<sup>190</sup>. Ces mots viennent de Fanjat. L'*apprivoiser*, est-ce également ce que Fanjat a tenté de faire ? Y a-t-il un parallélisme par rapport à la façon dont les deux hommes s'approchent de Stéphanie ? « Vous l'avez soignée, dit le colonel dont les yeux exprimaient autant de reconnaissance que de jalousie »<sup>191</sup>. Pour Philippe il y a donc une rivalité entre les deux.

Son âme, souvent brisée, ne put s'accoutumer au spectacle que lui présentait la folie de la comtesse, mais il pactisa, pour ainsi dire, avec cette cruelle situation, et trouva des

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 189. Nous soulignons.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 193.

adoucissements dans sa douleur. Son héroïsme ne connut pas de bornes. Il eut le courage d'appriivoiser Stéphanie, en lui choisissant des friandises ; il mit tant de soin à lui apporter cette nourriture, il sut si bien graduer les modestes conquêtes qu'il voulait faire sur l'instinct de sa maîtresse, ce dernier lambeau de son intelligence, qu'il parvint à la rendre plus *privée* qu'elle ne l'avait jamais été<sup>192</sup>.

Pourquoi le mot *privée* est-il mis en italique dans le texte ? Le mot signifie *familier* suivant le dictionnaire de l'académie de 1835<sup>193</sup>. Qu'elle devienne plus familière que jamais, plus *privée*, n'implique-t-il pas qu'elle devient plus contrôlable pour lui – s'il *conquiert* son unique aspect qui n'est pas en proie à sa folie ?

Encore une fois nous sommes censés nous demander si ce personnage, qui nous donne la sensation dans un premier temps de vouloir le mieux pour Stéphanie – ne se révèle pas comme quelqu'un d'ambigu en ce qui concerne sa volonté de vouloir s'occuper de Stéphanie en la guérissant. Si nous avons mis en avant de nombreuses fois une telle ambiguïté concernant le comportement de quelques personnages dans *Adieu*, c'est bien parce que ces phénomènes indiquent, nous semble-t-il, la dissolution des formes. Par cela nous entendons que dès que nous cherchons à étudier en détail la façon dont quelques personnages sont représentés, nous ne saisissons pas l'essence d'une attitude ou d'un concept. En d'autres termes, nous nous trouvons en face d'un texte qui pour nous met en œuvre une ontologie de la différence – où le fond monte à la surface et fait dissoudre les formes (la Différence en tant que « monstre ») – au lieu de nous fournir un « miroir » où nous avons la sensation de saisir les reflets du monde des idées en correspondance avec l'ontologie platonicienne. Ou bien, si ce dernier se passe, cela se passe mais du même coup que c'est remis en cause, comme nous l'avons vu dans la partie intitulée « l'apocalypse ou le piège de la représentation ».

Nous pourrions ajouter un autre élément qui illustre ce phénomène sous un autre angle : examinons la phrase suivante d'*Adieu* :

Geneviève tenait à la main un rameau que Stéphanie était sans doute allée détacher de la plus haute cime d'un peuplier, et *l'idiote agitait doucement* ce feuillage au-dessus de sa compagne endormie, *pour* chasser les mouches et fraîchir l'atmosphère<sup>194</sup>.

À plusieurs reprises le manque d'intelligence chez Geneviève est mis en avant dans le récit. Ici elle est d'abord désignée par son nom et ensuite par la dénomination péjorative

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>193</sup> Voir, Balzac, *Études philosophiques*, *op.cit.* p. 1778, note 1. de la page 1007. Il nous semble que ce mot - et le mot *étranger*, commenté ci-dessus – ont dû être accentués d'une façon ou d'une autre par l'auteur même puisqu'ils sont mis en italique dans l'ensemble des versions d'*Adieu* auxquelles nous avons fait référence, sans qu'il y ait d'indications dans les annotations d'interventions par les éditeurs sur ce point-ci.

<sup>194</sup> Balzac, *Le Colonel Chabert* etc., *op.cit.*, pp. 192-193. Nous soulignons.

d'« idiot ». Cette dénomination est en parfaite harmonie avec les descriptions antérieures de ce personnage, mais quand elle est à cette occurrence suivie par « agitait doucement » – indication d'adaptation subtile de gestes – et le « pour » indiquant but et calcul – nous indique un comportement tout autre qu'idiot. En ce qui concerne le personnage de Geneviève, on pourrait dire que le texte nous présente deux (au moins) manières de le considérer : comme l'idiote qui est pratiquement dépourvue de la faculté de communiquer de façon intelligible – *et* en tant que personne qu'on pourrait peut-être décrire comme plus mature dans son amour en comparaison des autres personnages qui entourent Stéphanie. Car, à la suite de cela, nous apprenons que « Geneviève paraissait ne pas sentir cette chaleur dévorante<sup>195</sup> » : un amour désintéressé (ou peut-être même une indication d'un érotisme féminin diraient quelques lecteurs en opposition en quelque sorte à l'amour intéressé ou l'abus de la part des personnages masculins, même si nous avons montré l'ambiguïté également de ce point). Pourtant, les deux portraits de Geneviève – contradictoires – restent constants dans la nouvelle. Le narrateur ne nous dit jamais qu'une manière de la voir est plus correcte que l'autre. Et en plus, par la dénomination de « idiot » à l'intérieur de cette phrase qui décrit son soin tendre, il est en quelque sorte assuré qu'une lecture rappelle l'autre. La distinction d'Eco entre l'Auteur Modèle et l'auteur empirique nous vient également à l'esprit. Car, quelle que fût l'intention de Balzac par cette phrase, elle est à actualiser pour nous par sa nature paradoxale, ou l'Auteur Modèle a laissé quelque chose à actualiser pour son Lecteur Modèle.

Par ailleurs, quel est ce *spectacle* que présente la folie de Stéphanie à Philippe ? Par ce mot, nous sommes tentés de nous demander si un effet de miroir est en jeu. En effet, une telle indication trouve son fondement à travers le désespoir de Philippe qui le pousse à vouloir tuer Stéphanie et à se suicider, car Philippe éprouve lui-même une folie à ce moment là. *Insensé* est le mot que Fanjat utilise pour caractériser Philippe dans cette situation. Fanjat arrive à empêcher la réalisation du projet de Philippe en lui mentant. Ainsi, nous avons également un effet de miroir : Fanjat épie les gestes de Philippe et sait le manipuler de façon qu'il obtienne de lui le comportement désiré – comme nous avons vu Philippe le faire vis à vis de Stéphanie. En fait, Felman a bien mis en évidence que le « devoir » de Stéphanie est de reconnaître l'homme, reconnaître Philippe : « Elle ne me reconnaît pas, s'écria le colonel au désespoir. Stéphanie ! c'est Philippe, ton Philippe, Philippe »<sup>196</sup>. Ce que Philippe cherche en effet à spécifiquement obtenir de Stéphanie, c'est qu'elle l'entende et qu'elle reconnaisse son nom.

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>196</sup> Balzac, *Le Colonel Chabert* etc., *op.cit.*, pp. 194-195.

C'est cela qui représente sa guérison pour lui : « Crois-tu donc que cette pauvre femme puisse m'entendre et ne pas recouvrir la raison ? »<sup>197</sup>. Fanjat a bien saisi cette dimension de Philippe puisque son mensonge qui met fin aux plans destructifs de Philippe porte justement sur la reconnaissance du nom de Philippe de la part de Stéphanie : « Vous ne savez donc pas, reprit froidement le médecin qui dissimula son épouvante, que cette nuit, en dormant, elle a dit : "Philippe !" »<sup>198</sup>.

Nous nous sommes déjà posés la question concernant la vraie nature du rapport que Fanjat entretient avec sa nièce. « Pendant que vous dormez, je veille sur elle, je ... Allez, monsieur, abandonnez-la. Quittez ce triste ermitage. Je sais vivre avec cette chère petite créature ; je comprends sa folie, j'épée ses gestes, je suis dans ses secrets »<sup>199</sup>. N'est-il pas particulier que Fanjat ne termine pas sa phrase (« je veille sur elle, je... ») ? Ou bien, ne s'agit-il que d'un « effet de réel », motivé par notre tendance dans la vraie vie à ne pas terminer nos phrases ? En tout cas, le fait que c'est justement en parlant des moments, pendant la nuit peut-on présumer, où Fanjat se trouve seul avec Stéphanie, qu'il s'arrête – crée en nous le soupçon que le texte nous donne le droit de nous demander si Fanjat a quelque chose à cacher dans son rapport avec sa nièce. Il est pertinent à ce moment-ci de rappeler les réflexions de Martine concernant la double nature des Bons-Hommes comme à la fois un espace protecteur et carcéral. Fanjat enferme-t-il Stéphanie en même temps qu'il la protège ? Quel est son motif éventuel pour l'enfermer ?

Ces deux hommes [Philippe et Fanjat] s'entendirent ; et, de nouveau, se pressant fortement la main, ils restèrent immobiles, en contemplant le calme admirable que le sommeil répandait sur cette charmante créature. De temps en temps, Stéphanie poussait un soupir, et ce soupir, qui avait toutes les apparences de la sensibilité, faisait frissonner d'aise le malheureux colonel<sup>200</sup>.

Les deux hommes s'entendent et deviennent immobiles devant Stéphanie, la « charmante créature », dans son sommeil. Nous supposons que c'est également dans ces moments-ci que Fanjat veille sur elle – et éventuellement fait autre chose qu'il décide de ne pas révéler à Philippe. Enfin, il faut ajouter un dernier commentaire qui retient notre attention en ce qui concerne le rapport entre Fanjat et Stéphanie, tout de suite après la mort de Stéphanie : « Le vieux médecin reçut le corps inanimé de sa nièce, l'embrassa comme eût fait un jeune

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 193.

homme »<sup>201</sup>. Pourquoi le *vieux* médecin *embrasse-t-il* sa nièce « comme eût fait un *jeune homme* » ? S'agit-il d'une embrassade, faite avec l'énergie digne d'un jeune, venant d'un amour profond et désintéressé, ou bien s'agit-il (également ?) d'embrasser comme expression d'une pulsion sexuelle, digne de ce que nous pouvons facilement nous imaginer qu'un jeune homme pourrait ressentir face à cette femme dont la beauté et l'attrance sont à plusieurs reprises mises en évidence ?

Néanmoins, nous ne cherchons pas à affirmer que le texte décrit nécessairement une relation incestueuse entre l'oncle et sa nièce, mais les différentes tournures que nous venons de commenter indiquent pour nous une ambiguïté concernant le soin et la protection que Fanjat prétend lui donner. En fait, à travers les descriptions des rapports divers que les personnages masculins entretiennent avec Stéphanie, une série de concepts : protection et enfermement / soin et conquête / guérison et apprivoisement – nettement séparés dans l'ordre de classification langagier – quittent ces « territoires » conventionnels de sens et fusionnent dans notre lecture. L'Auteur Modèle ne nous indique pas ce qu'il faut sentir quant au traitement de Stéphanie, nos sentiments changent en fonction de la lecture que nous faisons à chaque moment donné. L'ambiguïté que nous avons mise en avant nous a amenée à actualiser une lecture où nous sous-entendons que les discours de Philippe et Fanjat représentent la réalité – qu'il cherchent, comme ils le disent, à l'aider, à la protéger et à la guérir – nous nous sentons donc en face de personnages dont les vertus seraient la gentillesse et la sincérité. Néanmoins, la répétition du besoin de reconnaissance, les mots *apprivoiser*, l'occurrence répétitive des variantes du mot *jouer*, la phrase inachevée de Fanjat ont eu comme effet l'actualisation de toute une autre lecture, où la femme est abusée par ces mêmes hommes, ce qui a produit en nous des sentiments très différents. Par ailleurs, nous avons indiqué une troisième lecture possible, tout en rapport avec notre sujet principal : le « bon sens », le « sens commun » et nos systèmes de classification arrivent-ils vraiment à représenter le réel ? Le mot « guérir » par exemple, renvoie-t-il à un certain fait déterminé, où sommes nous par cette fidélité dans les signes incapable de saisir la Différence ? Les termes que nous avons soulignés ont quitté leur domaine de sens dont nous sommes habitués, ils ont été *déterritorialisés*. Ils font Différence, ils font allusions au « monstre » (cf. *supra* p. 19). Nous ne pouvons pas simplement substituer ces termes par d'autres termes pensant que ceux-ci désigneraient mieux le comportement de ces personnages face à la femme, car nous avons affaire aux forces *sous* la représentation.

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 207.



Cette lecture est intrigante, car nous nous trouvons en face de quelque chose de réellement problématique qui nous force à penser.

Philippe et d'Albon sont introduits comme des chasseurs et le parcours de Philippe face à Stéphanie ne se laisse pas facilement séparer de celui qu'on peut avoir face à un animal qu'il s'agit de domestiquer – mais il imite plutôt la façon dont on apprivoise un animal. Egalement, comme Felman l'a montré, ce rapport ambigu entre l'apprivoisement et la guérison trouve à son tour son parallèle quant à la façon où le langage est censé imiter le réel : le signifiant égaré « Adieu » de Stéphanie doit être ramené à son signifié adéquat. En d'autres termes, ce qui est sauvage, étranger, Différence et non classifiable doit redevenir domestiqué, reconnaissable et identique en correspondance avec une catégorie établie dans nos systèmes de classification dont la possibilité de la représentation dépend.

*Savoir : un projet risqué*

*Adieu illustre* [...] la théorie de la puissance offensive, délétère de l'idée [...] l'Introduction [des *Études philosophiques*] de [Félix] Davin découvre le terrible pouvoir de la pensée dans chacune des « études philosophiques ». Le plus remarquable dans *Adieu* n'est pas que cette pensée blesse ou tue, mais que l'on perçoive comment elle tue<sup>202</sup>.

À plusieurs reprises au cours d'*Adieu*, il y a des allusions au tonnerre, à la détonation, à l'incendie, aux forces électriques. Nous pensons au « foudroiement intérieur », compris dans l'épigraphe omis, qui sans doute se réfère principalement à Stéphanie : « [l]a volonté humaine vint avec ses *torrents électriques* et vivifia ce corps d'où elle avait été si longtemps absente »<sup>203</sup>. Il n'est pourtant pas uniquement dans ce moment, où elle recouvre la raison, que des « torrents électriques » bouleversent Stéphanie. Car, elle est « réveillée mentalement » par le bruit d'une détonation avant le moment fatal du passage de la Bérézina, ensuite elle perd sa raison à cause d'un choc, la récupère donc confrontée à la scène qui prétend reconstituer les mêmes conditions, pour ensuite mourir en face du même tableau représentant l'horreur de la guerre. Nous pouvons peut-être envisager que ces dramatiques transformations à l'intérieur de Stéphanie s'opèrent lorsqu'elle est brutalement forcée à se confronter aux conditions qui l'entourent :

À ce cri, à ce coup de canon, la comtesse sauta hors de la voiture, courut avec une délirante angoisse sur la place [...] Pendant un instant aussi rapide que l'éclair, ses yeux eurent la lucidité dépourvue d'intelligence [...] puis elle passa la main sur son front avec

---

<sup>202</sup> Moïse Le Yaouanc, in Balzac, *La Comédie humaine X*, *op.cit.*, p. 972.

<sup>203</sup> Balzac, *Le Colonel Chabert* etc., *op.cit.*, p. 207. Nous soulignons.

l'expression vive d'une personne qui médite, elle contempla ce souvenir vivant, cette vie passée traduite devant elle, tourna vivement la tête vers Philippe, et *le vit*<sup>204</sup>.

Il est notable que le choc qui inspire ce tableau en elle la pousse à *voir*, comme il est également remarquable que le pronom qui renvoie à Philippe aussi se trouve en italique. Elle le reconnaît un instant, lui fournit le miroir dont il a besoin. Mais cette « vision », cet acte de reconnaissance est donc également meurtrier. L'analyse de Felman nous semble ainsi très pertinente : c'est la femme en tant qu'Autre, en tant que Différence qui meurt comme résultat de ce moment où elle « *le vit* ».

Cependant, Stéphanie n'est pas le seul personnage qui paye un prix élevé pour ouvrir les yeux et *voir* autour d'elle : « Adieu, adieu, c'est fini, adieu, criait-elle en pleurant à chaudes larmes »<sup>205</sup>. Geneviève émet de forts cris de désespoir en voyant son amie partir ; « Elle *voit* peut-être que Stéphanie va recouvrer la raison »<sup>206</sup>. Philippe pour sa part, est en proie à des troubles intérieurs, comme nous l'avons remarqué dès le début du récit. C'est le mot « Adieu » qui a pour effet de le mettre face à ces troubles avec une telle brutalité qu'il s'évanouit. Suite à la mort de Stéphanie – qui implique l'impossibilité absolue de rétablir l'*image* désirée de lui-même – il avoue qu'il n'est jamais seul, car il « paye [s]es plaisanteries bien cher »<sup>207</sup>. N'est-ce pas la réalisation de ce fait qui également le pousse à se suicider ? « Il est un sourire qui me tue<sup>208</sup> » ; le sourire de Stéphanie, déjà morte, qui donc ne sera jamais destiné à Philippe, mais qui lui rappellera toujours son échec.

Nous ne cherchons pas à indiquer que tous ces éclairs de lucidité que nous venons de citer sont identiques les uns aux autres par leur nature. Cependant, le fait de *Voir* ou de gagner du savoir est provoqué par de fortes ruptures et produit à son tour des ruptures dans les différents personnages impliqués. Quel type de rupture ? Quelque chose ou quelqu'un n'est plus le même : c'est le début de la Différence et la fin de l'identique, ou bien, c'est la fin de la Différence et le début de l'identique. Cela nous mène au cœur de notre problématique à savoir comment donner du sens sans tuer, comment déplier la Différence de façon que l'identité du texte et du lecteur se dissolve dans l'un et l'autre ? Que nous disent ces épisodes par rapport à l'idée de gagner de la *connaissance* (et non pas de la *reconnaissance*) en termes de questions ontologiques en allant jusqu'au bout de ce qu'on peut ? Le récit peut-il répondre à cette

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>208</sup> *Ibid.*

question ? Ou cela reste-il son vrai problème et l'énigme pour le lecteur – le texte comme question, comme l'a dit Felman ?

Nous venons de faire une lecture d'*Adieu* à la lumière de la pensée de Deleuze concernant les possibilités de la littérature : une lecture expérimentale où nous avons étudiés les effets que la nouvelle produit en nous et où nous avons cherché à déterminer comment ces effets sont produits. Nous avons en particulier voulu chercher et mettre en avant les éléments qui thématisent et problématisent la *représentation* et qui, par ailleurs, indiquent l'abandon de celle-ci. Ceci nous a permis de multiplier les lectures. Il nous reste à déterminer si celle-ci - témoigne réellement d'une fusion de notre identité comme lecteurs avec celle du texte. Si cela est le cas, il faut également déterminer la cause de cette fusion ; pouvons-nous dire que le texte « fait appel » à un tel type de lecture ?

## Conclusion

Avons-nous réussi à déterminer comment la rencontre entre un texte et un lecteur peut produire la transgression de l'identité du lecteur ? Nous avons montré comment l'identité de l'œuvre se dissout dans des séries divergentes. En se promenant dans une telle œuvre composée de séries divergentes, on fait souvent face à des carrefours, et à chaque carrefour on est susceptible de chercher sur le terrain, dans le texte, une indication par rapport à la direction à prendre. On pense qu'on y en trouve une, mais uniquement pour vite se rendre compte du hasard de nos choix, et que les indications étaient multiples. En ce sens, il y a plutôt du sens à créer que du sens à trouver.

Pourtant, avons-nous réussi à démontrer la dissolution de l'identité du lecteur dans la multilecture correspondante ? Nous avons vu que cette idée peut être formulée d'une autre manière, à savoir si la rencontre entre le texte et le lecteur force le lecteur à *penser*, si elle le pousse à penser la Différence.

D'après Deleuze, ce qu'il qualifie d'œuvre littéraire moderne fonctionne comme un instrument pour lire en nous-mêmes, l'œuvre peut être alors tout ce qu'on veut pourvu qu'on déploie l'Être en pensant la Différence – notre identité se dissout dans la multilecture qui en résulte.

*Adieu* est un texte *capable* de nous forcer à maintenir deux lectures (au moins), ou interprétations à l'esprit en *même* temps, l'une différente de l'autre. Nous disons également *interprétations* parce que nous pensons qu'*Adieu* est finalement une œuvre qui accepte une approche interprétative. Ceci dit, nous ne constatons pas que c'est une œuvre qui finalement correspond à l'œuvre « classique » (cf. *supra* p. 22), où les différentes perspectives ne constituent pas des œuvres autonomes mais invitent le lecteur à les concevoir comme un ensemble qui constitue un sens central. Nous croyons avoir montré qu'*Adieu* porte matière à une véritable multilecture, puisque nous avons indiqué des séries où l'une rappelle l'autre, tout en restant pourtant divergentes et autonomes. Pourtant, il ne nous semble pas que cette structure de séries permutantes soit omniprésente dans *Adieu*. La deuxième partie de la nouvelle, en particulier, a l'air d'être un portrait réaliste, ayant comme effet qu'en tant que lecteurs nous attendons qu'une idée ou une vérité petit à petit prenne forme pour nous. Une lecture qui porte sur cette idée – du destin des victimes des terribles conditions de la guerre – est comme nous l'avons vu indiquée par Berthier et Gascar. D'après notre propre lecture, et celle de Gascar et Berthier nous avons vu qu'il y a dans la structure du texte assez d'éléments

pour qu'on puisse en faire une interprétation réaliste, même si nous avons constaté que l'Auteur Modèle simultanément a laissé des messages dont l'actualisation nous mène hors du cadre représentatif – voilà un exemple de structure « schizophrénique ».

Le texte cache donc à notre avis une « structure schizophrénique ». Nous ne sommes pas en mesure d'approuver ou désapprouver l'affirmation de Felman d'une telle structure comme caractéristique pour le genre romanesque en soi, mais nous pensons qu'elle est à trouver dans *Adieu* – même si elle peut passer inaperçue à la surface du texte, notamment dans la deuxième partie.

Nous pensons donc que l'Auteur modèle d'*Adieu* a laissé des messages à actualiser pour nous qui nous mènent vers une remise en cause de la prétention de la représentation du « réel » de deux manières différentes. D'abord, comme Felman nous l'a montré, la « guérison » de Stéphanie par la reconstitution de la Bérézina et les descriptions de Philippe que nous avons mises en avant nous permettent d'indiquer l'idée de la faillite de la représentation comme une *thématique* dans le texte. Deuxièmement, le texte met en œuvre, dans sa *structure*, un dépassement de la forme de l'identique. L'image de la construction de l'arche de Noé, la distance du narrateur par rapport à Stéphanie et Philippe dans la deuxième partie du texte et la description de Geneviève en constituent des exemples.

Felman fait-elle face à cette structure de séries divergentes où finit-elle par attribuer un sens au texte ? Il nous semble qu'elle procède en quelque sorte comme si elle avait affaire à un texte intitulé « *Le Devoir d'une femme* » – c'est-à-dire, elle fait de la question sur la femme le thème central de la nouvelle, même si elle démontre un lien subtil entre ce thème et la possibilité en soi de faire sens. Cependant, nous avons expérimenté que *l'effet* du texte de Felman sur nous a été une « ouverture » d'*Adieu* que nous n'aurions peut-être pas saisie sans ses références à la Différence, à la faillite de la représentation, les illusions de l'identique parmi d'autres. Voilà ce que nous avons appelé le premier niveau du simulacre. Cette « rencontre » avec le texte, il nous semble en effet que c'est la pensée de Deleuze et le texte de Felman qui l'a rendue possible. De plus, la pensée de Deleuze nous a poussé à saisir et à chercher les effets que le texte a eus sur nous.

Ceci dit, nous avons cherché en quelque sorte à *reconnaître* quelque chose dans le texte, or, ce qu'il a fallu reconnaître a eu comme effet de nous pousser au-delà de la reconnaissance – vers la Différence. L'œuvre ne s'est pas présentée *sous* la forme de l'identique pour nous. Si nous la comparons à un univers, nous avons vu qu'*Adieu* par certains aspects ressemble plus à

un simulacre – où il n’y a que des reflets et des reflets de reflets – qu’à un univers platonique – où il y a des idées figées derrière tous les reflets que nous percevons de celles-ci. Pourtant, nous avons cherché à voir si cela implique que l’identité du lecteur se dissout dans la multilecture que constitue ce simulacre. C’est-à-dire, si le lecteur reflète ce simulacre, s’il atteint lui-même à son propre simulacre.

Dans *Adieu*, nous avons trouvé comme effets produits par l’œuvre : le manque de « même », l’illusion réaliste, une tendance vers l’ambiguïté, des tournures qui indiquent plusieurs sens divergents et simultanés, l’attente de l’imprévu, le suspens ou le sens différé par les précurseurs linguistiques. Tous ces effets nous ont forcés à penser, et – dans la mesure où nos schémas habituels procèdent en général par la recherche de reconnaissance et d’identification – ils nous ont retirés de notre « chez nous » en nous poussant vers une zone étrangère que l’on ne maîtrise pas. Cette zone est donc étrangère en plusieurs sens : nous devons penser quelque chose de nouveau, chercher à *connaître* au lieu de *reconnaître*, déployer l’être en tant que Différence et cette activité est en soi quelque chose d’hors norme. En ce qui concerne l’activité de penser la Différence, il nous semble qu’un texte qu’on qualifierait de « fermé » peut aussi le permettre à son lecteur – il peut également y avoir des occurrences des effets listés ci-dessus. Nous avons pourtant expérimenté que « l’ouverture au second degré » implique que l’accent est mis sur le *processus*, sur la maintenance du texte comme un « champ de possibilités ». Ce que Deleuze qualifie de répétition de la Différence, son éternel retour.

Il nous semble que ce lecteur s’expose à une confrontation répétitive qui le force à se poser des questions. Nous avons ouvert ce mémoire en indiquant l’apparence paradoxale de l’idée d’utiliser l’œuvre comme un instrument optique pour lire en nous-mêmes et celle de la dissolution de notre identité dans la multilecture. Lorsque le texte ne nous dit pas ce qu’il faut sentir, nous cherchons à lire en nous-mêmes afin de savoir quoi faire dans une telle situation. Pourtant, il nous semble maintenant que nous utilisons en réalité toute œuvre pour lire en nous-mêmes. En effet, comme Eco nous l’a montré, il y a toujours une actualisation à faire où le monde du texte va se confondre avec le monde du lecteur. Même pour un texte « fermé » où on nous dit ce qu’il faut sentir, on lira en nous-mêmes ; peut-être on sentira ce qu’on nous dit de sentir, peut-être on sentira le contraire car on s’identifie avec l’adversaire du personnage impliqué ou parce que nos codes nous poussent à interpréter l’instruction de façon ironique.

La différence est plutôt que « l'œuvre d'art moderne » ou « l'œuvre ouverte » nous rend conscient que nous l'utilisons pour lire en nous-mêmes. Nous nous rendons compte qu'il n'y a pas de *modèle* à suivre – l'automatisme par lequel nous faisons normalement nos choix, nos interprétations, est mise en suspens. Nous ne trouvons en nous-mêmes qu'un troublant « vide interrogatif » parce que l'ambiguïté du texte ne laisse que des effets « d'espaces vides » par rapport à ce que nous pouvons penser et sentir. On fait donc un choix à partir uniquement d'une interrogation, un choix libéré de toute sensation de nécessité. Pourtant, le *simulacre* ne reste ou ne se répète que si nous nous rendons compte du hasard de notre choix, dans le moment où la lecture que nous avons actualisée dans le premier « carrefour » rappelle une autre lecture *divergente* de la première. Il n'y a aucun sens à trouver derrière les deux qui puisse les réconcilier. « L'œuvre ouverte » ou l'œuvre de la « littérature moderne » pousse de cette façon son lecteur à expérimenter *qu'il n'est que la somme de ce vers quoi il se tourne à chaque moment donné*, car il est amené à dépasser toutes ses « bonnes formes », ses modèles et devenir un « mode purement interrogatif ». Nous avons par exemple mis en avant que l'œuvre ne donne pas une réponse en fin de compte par rapport l'ambiguïté de guérir/apprivoiser ou protéger/enfermer. Dans ce sens là nous expérimentons que l'œuvre n'a que le sens que nous lui attribuons à chaque moment donné.

*Adieu* n'est pas un texte qui nous *force* à le concevoir comme un « champ de possibilité », mais il est possible de le traiter ainsi. C'est une œuvre à la limite entre la prétention représentative et le dépassement de celle-ci. Gascar indique en quelque sorte que la possibilité de saisir le réel implique qu'on va au delà de la représentation de l'identique – donc que le « réel » ou « l'Être » est Différence. Nous l'avons vu par sa référence à la capacité de l'élément « insolite » dans les descriptions d'*Adieu* des conditions de la guerre. Mais si dans la lecture d'*Adieu* la possibilité de penser la Différence dépend d'un état d'esprit, il ne nous semble pas que Gascar, ni Berthier encouragent les lecteurs à entrer dans l'œuvre sous un mode d'errance. Au contraire, par leurs indications aux lecteurs et leur classement des thèmes dans la nouvelle, ils nous facilitent une promenade sur un terrain connu plutôt que de nous ouvrir la nouvelle vers un terrain *sous* la représentation.

Il faut donc se décider à aller chercher ces éléments. Le dépassement de l'identique dans *Adieu* dépend d'un état d'esprit. En se plaçant ainsi à la limite entre deux conceptions philosophiques, par ses thèmes et ses structures, *Adieu* finit par obtenir le meilleur classement pensable dans *La Comédie humaine*. Son caractère philosophique peut être compris au moins dans deux sens différents de ce terme : en nous encourageant à déplier l'être – selon

l'ontologie de Deleuze – ou par la présence d'*idées* – comme Moïse Le Yaouanc l'a formulé, peut-être en pensant au concept d'idée dans un sens plus conventionnel.

Si l'Être en fin de compte est Différence ou si le renversement du platonisme est plus « réel » que le platonisme, c'est une question à laquelle nous pouvons espérer trouver la réponse à travers des travaux philosophiques. Il reste pourtant à voir s'il y a des œuvres littéraires qui ne laissent pas au lecteur d'autre choix que de *faire des choix*, de penser la Différence en fonctionnant en tant que connaissance problématisante qui atteint à son simulacre – où il est impossible de percevoir des nécessités dans l'œuvre, ou des idées/modèles derrière les différentes perspectives.

Comment témoigner de la Différence, de l'avoir pensée, s'il elle se trouve dans la limite entre le pensable et l'impensable ? Voilà un vrai problème, les lectures à la base de la réception d'*Adieu* que nous avons étudiée ont pu impliquer des transgressions d'identités qui sont devenues invisibles dans les témoignages écrits de ces lectures ; *comment écrire sans tuer la Différence ?* La même question s'impose par rapport à notre propre lecture. Peut-être les œuvres qui ne laissent pas à son lecteur d'autre choix que de penser la Différence – si elles existent – indiquent une réponse, justement par la façon dont elles sont *écrites*.



Figure extraite de *Lector in Fabula*, *op.cit.* p. 69.

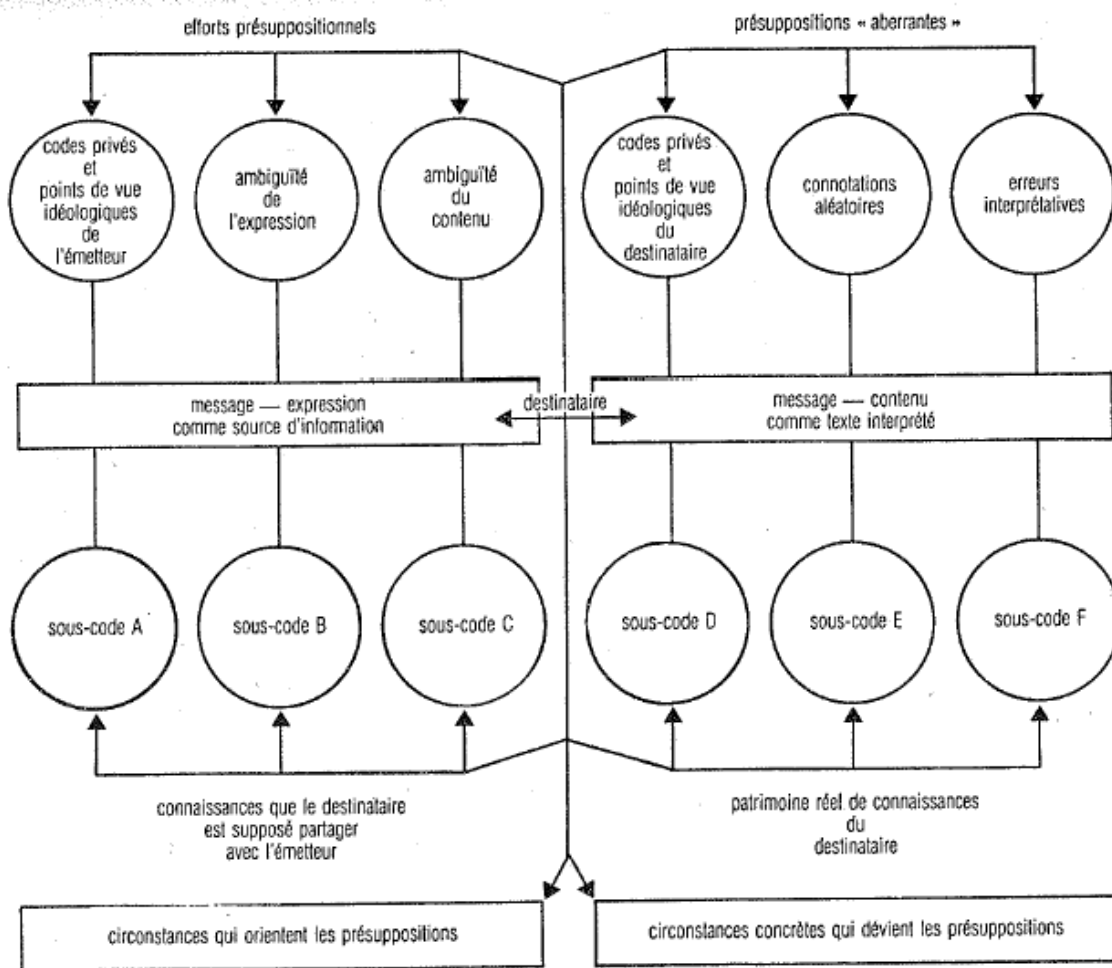


Figure 1

## **Bibliographie :**

Althusser, Louis, *Lire le Capital*, Paris, Maspero, 1968.

Balzac, *Adieu*, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

Balzac, *La Comédie humaine*, Tome X, « Études philosophiques », Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

Balzac, *Le Colonel Chabert. El Verdugo. Adieu, Le Réquisitionnaire*, Paris, Gallimard, Folio, 1974.

Barthes, Roland, « L'effet de réel » [1968], in : *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Buchanan, Ian et John Marks (Eds), *Deleuze and Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.

Dante, *Œuvres complètes, La Divine Comédie*, Paris, Le Livre de Poche, 2002.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968

Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, [1964], Paris, PUF, Quadrige, 2007

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

Deleuze, Gilles, *Spinoza Philosophie pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981

Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, [1979], Paris, Grasset, 1986.

Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, [1962], Paris, Seuil, 1965.

Eco, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, [1994], Paris, Grasset, 1996.

Felman, Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

Lee, Scott, « Le réalisme au risque de Balzac : témoignage et récit dans *Adieu* » in : *Études françaises*, Volume 37, numéro 2, 2001.

Martine, Jean-Luc, « *Adieu !* de Balzac, un texte qui soigne ou un texte qui tue ? » in : *Études Épistémè*, numéro 13 (printemps 2008).

Moles, Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.

Picoche, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français* (éd), Paris, Le Robert, 2008