

L'AMOUR L'AUTOMNE, ROMAN MARIN

Une lecture de la dernière *Eglogue* de Renaud Camus

VALERIE SCIGALA
Institut d'études politiques de Paris
vscigala@freesurf.fr

Résumé

L'Amour l'Automne s'appuie sur deux ouvrages de Virginia Woolf, *To the Lighthouse* et *The Waves*. Ces références fournissent le thème marin qui anime tout le livre, thème identifiable par la sphère sémantique utilisée, et thème que Renaud Camus s'est plu à reprendre dans la forme des sept chapitres: chacun illustre une forme maritime différente, parfois évidente, parfois plus secrète. Ainsi, la forme s'éclaire et prend tout son sens, résonance discrète tant qu'elle n'est pas identifiée, éclatante dès qu'elle est nommée. Le roman tout entier semble vouloir illustrer, dans sa forme et par le fond, ces quelques mots de *To the Lighthouse*: "how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up and threw one down with it, there, with a dash on the beach" (Woolf, 1927: I-chap. 9).

Abstract

L'Amour l'Automne looks back to two novels by Virginia Woolf, *To the Lighthouse* and *The Waves*. Just like his predecessor, Camus gives pride of place to the theme of the sea. This theme not only dictates his choice of vocabulary but also the shape of the seven chapters. The references to the sea are sometimes obvious, in other cases more oblique. Whether hidden or displayed in full view, form therefore plays a major role in this novel. Both through its form and through its content, this novel seems to illustrate the following words from *To the Lighthouse*: "how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up and threw one down with it, there, with a dash on the beach" (Woolf, 1927: I-chap. 9).

Mots-clés: Renaud Camus, Églogues, Virginia Woolf, Roman marin

Keywords: Renaud Camus, Eclogues, Virginia Woolf, Maritime novel

Renaud Camus est un écrivain français contemporain qui poursuit des explorations formelles sur le son et le sens en littérature, explorations avant-gardistes dans une langue classique qui l'ont amené dès 1978 à produire des écrits qui préfiguraient l'hypertexte.

Il a publié son premier livre, *Passage*, en 1975, et le second, *Échange*, en 1976. Avec le troisième, *Travers*, en 1978, il ouvre l'ambitieux chantier des *Églogues*, ex-logos, phrases tirés de la rumeur du monde, collage selon des règles précises qu'il revient au lecteur de découvrir. Le cycle des *Églogues* doit comporter sept livres, dont les "auteurs" (hétéronymes) et les titres ont été donnés dès le premier tome, en 1978. Le troisième tome, *L'Amour l'Automne*, sous-titré *Travers III*, est paru en avril 2007¹.

Les *Églogues* sont construites formellement en utilisant des citations libres liées les unes aux autres selon des lois métonymiques qui associent le son ou le sens d'anagrammes de mots choisis comme sèmes. Les textes ainsi produits sont étranges et déroutants car ils ne "racontent" rien: il n'y a pas de récit, pas de diégèse suivie, mais des allusions et des associations, tout à la fois explicites puisque affichées sur la page, et dissimulées puisque rien ne désigne de façon certaine quel lambeau de phrase associer à quel autre. Il revient au lecteur d'accomplir un lent travail de suture en rapprochant les fragments de textes qui font sens ensemble à l'intérieur même du texte, ou de reconnaître et d'identifier ceux qui font référence à d'autres livres et d'autres œuvres, soit de Renaud Camus (en particulier son *Journal*, qui fournit des clés autobiographiques), soit d'autres artistes (écrivains, cinéastes, peintres, sculpteurs, ...), et dans le même mouvement d'essayer de dégager les règles qui permettent de faire intervenir dans le texte tel ou tel événement, livre, film ou tableau.

Ces règles formelles d'association et de déformation s'appliquent sur des thèmes choisis par l'auteur. Une lecture même inattentive de *L'Amour l'Automne* révèle quelques thèmes évidents du texte: l'origine, le nom (et celui du père), la filiation, l'identité, le double, (le jumeau, le frère), et quelques sèmes (mots plus courts permettant l'anagramme, l'homophonie et l'homonymie), la pierre (*Stein*), le crâne (*skull*), la dent, la carte, l'arc, le parc, le loup (*wolf*), ...

D'autres références, multiples, révèlent un thème marin omniprésent qui baigne tout le livre, thème facilement identifiable par la sphère sémantique utilisée (les plages, les vagues, les phares, les îles, les ponts, le sable, les voiliers, les naufrages, les grandes explorations maritimes, *The Bridge* de Hart Crane, Conrad, Pessoa, Arnold Bax, *Dover beach* de Matthew Arnold, *L'invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares, *Breaking the waves* de Lars von Trier, etc.).

¹ *Été*, sous-titré *Travers II*, est paru en 1982. Avec *L'Amour l'Automne*, c'est donc un travail interrompu pendant vingt-cinq ans qui est repris, ou plutôt, car l'auteur se défend d'avoir jamais interrompu le cycle des *Eglogues*, qui est poursuivi maintenant que Renaud Camus atteint l'automne de sa vie. Ainsi livres et auteur accompagnent les saisons de la vie au même rythme.

L'originalité de cette troisième *Eglogue* réside dans le fait que Renaud Camus s'est attaché à rendre l'univers marin jusque dans la forme du livre: chacun des sept chapitres illustre une forme maritime différente, parfois évidente (par exemple le chapitre IV dans lequel les mots sont présentés comme des îles sur la page), parfois plus secrète (clé numérolgique du ressac du chapitre VII), parfois identifiable uniquement par déduction, après avoir reconnu la motivation maritime du roman.

Pour illustrer cette clé de lecture qui organise la forme du volume et éclaire sa mise en page déroutante, nous étudierons la déformation et la fusion progressive de deux extraits choisis parmi la littérature "marine": la dernière strophe du poème *The Bridge* d'Hart Crane et quelques lignes du chapitre 9 de la première partie de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf. Le sens et la musique de ces deux extraits vont être si bien distordus et assimilés l'un à l'autre qu'ils finiront par se fondre jusqu'à devenir indiscernables dans l'esprit du lecteur pour lequel ils ne seront plus que refrain: la littérature est devenue rumeur du monde, comme les vagues sont rumeur de l'océan.

Cependant, la mise au jour de ces deux éléments structurants du texte (la forme des chapitres et la fusion de deux extraits marins) ne peut être accomplie d'un seul mouvement: en effet, la forme des chapitres ne devient significative, et donc susceptible d'explications, qu'à partir du chapitre III, tandis que les deux extraits se mêlent dès le chapitre I. Nous allons donc procéder à des allers-retours: tout d'abord présenter les extraits et le mécanisme de leur fusion progressive, puis éclairer à travers eux la forme de chacun des chapitres, pour finir par une explication globale des sept chapitres.

Deux motifs entrelacés jusqu'à la fusion

Les deux extraits utilisés sont les suivants: "how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up and threw one down with it, there, with a dash on the beach." (Woolf, 1927: I-chap. 9) et

Ah, love, let us be true
To one another! for the world, which seems
To lie before us like a land of dreams,
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,
Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
And we are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night.

(Arnold, 1933: dernière strophe)

Ces deux passages opposent de la même façon l'apparence et la réalité: ils présentent ce que paraissent être la vie et le monde mais que la vie et le monde ne sont pas en réalité ("how life, from being [...] became" et "the world, which seems [...] Hath really"). En réalité, la vie est un mouvement qui vous emporte pour vous abandonner brutalement, le monde n'est que fuite et combat aveugle. Cette similitude de construction dans l'opposition illusion/réalité va permettre de mêler les deux extraits jusqu'à les rendre indiscernables. Le texte joue et insiste d'une part sur les effets d'échos, sur cette impression d'avoir déjà entendu ce mot cette phrase sans parvenir à les saisir²; d'autre part sur les déformations involontaires que nous faisons subir aux citations, accentuant ces mêmes effets d'échos.

L'assimilation est progressive, permettant tout aussi bien de la repérer lorsqu'on s'y attache qu'à fondre les citations dans la masse des phrases lorsqu'on poursuit une lecture candide et linéaire. Après une exposition et une utilisation didactiques des deux extraits, les allusions vont se faire de plus en plus rapides et les déformations plus systématiques, une citation très brève, presque une trace (quelques lettres, quelques mots), reprenant fidèlement le texte source, une citation longue entraînant un fort taux de distorsion.

Dans le chapitre I est introduite la citation provenant de *La Promenade au phare* (Woolf, 1927) aussi bien en français qu'en anglais, citation répétée, tronquée, serinée, jusqu'à devenir un refrain familier:

Ainsi la vie, *instead of being made of little separate incidents that one lived one by one,*

instead of being made of little separate incidents that one lived one by one,

instead of being made of little separate incidents that one lived one by one,

... AU LIEU D'ÊTRE FAITE DE
PETITS INCIDENTS SÉPARÉS,
QUE L'ON VIT UN PAR UN...

en venait à former une boucle et un tout à la façon d'une vague qui vous transporte avec elle et vous jette sur la plage, où elle se brise avec fracas. (Camus, 2007b: 60)³

Dans cette première occurrence des phrases de *Promenade au phare*, Camus propose une traduction de Virginia Woolf, rendant le *preterit* anglais par le présent de narration français afin de conserver la portée générale du texte anglais: "Car la vie, au lieu

² Ce qui est un leitmotiv des *Églogues*: rendre compte de la rumeur du monde, de cette impression de déjà-lu, déjà-entendu qui nous accompagne au quotidien.

³ La mise en page des citations de *L'Amour l'Automne* s'efforcera de conserver la mise en page originale (ou tout au moins son aspect général).

d'être faite de petits incidents séparés que Ouane vit un par un... (*there, with a splash on the beach, – a splash, not a dash*).” (*ibid.*: 66). La parenthèse est en discours indirect libre, satisfaction intérieure de l'auteur à trouver la formulation exacte d'un passage oublié ou démonstration à l'intention d'un incrédule: “[...] et les incidents d'une vie (ceux-là même que one lived one by one, there, avec un quelque chose sur la plage) [...]” (Camus, 2007b: 69). L'auteur poursuit sa recherche intérieure: il se souvient d'une phrase, l'évocation d'“incidents” lui rappelle confusément une phrase, mais les mots lui manquent: “(il voit cette phrase, il l'entend, son rythme, d'où vient-elle? [...])” (Camus, 2007b: 108).

Et ce n'est pas *with a splash on the beach*, mais *with a dash*. La référence à la vague a sans doute abusé le copiste: en tout cas ce n'est pas dans *The Waves*, où il l'a recherchée par un automatisme plus ou moins conscient, qu'il retrouve cette phrase fétiche, ni dans *Jacob's Room*, qu'il a écumé tout aussi fébrilement, mais entre les pages de *La Promenade au phare*. (*ibid.*: 84)

L'extrait ci-dessus vient confirmer nos suppositions antérieures: l'auteur recherchait la référence exacte d'une phrase très aimée (“phrase fétiche”), il nous explique son cheminement parmi les ouvrages de Virginia Woolf.

Puis les citations se font plus courtes, deviennent des allusions:

Confondre le nom, je veux dire. Confondre la compagnie, la société, l'entourage. Confondre les années, les saisons. Car la vie, *instead of being made of...* Markus est avec sa mère à lui, cette fois-là. Tout est baigné dans un brouillard épais. Et tous les confins du pays de Bade, à mesure qu'on s'avance pour les parcourir et les aimer, paraissent s'effacer d'eux-mêmes de la carte et du monde, s'évanouir, disparaître (*ibid.*: 99).

Dans cet extrait, seuls quelques mots sont repris de la citation (“Car la vie, *instead of being made of...*”), mais ils sont devenus si familiers au lecteur que celui-ci les identifie sans peine, de même que la dernière allusion du chapitre I: “*des mêmes incidents that one lives one by one, instead of being made of little separate incidents that one lived one by one...*” (*ibid.*: 106). Ainsi, à la fin du premier chapitre, ces quelques lignes de *La Promenade au phare* sont devenues des refrains, la citation tronquée intervient dans le corps du texte sans

être désignée comme citation, ce n'est que l'attention du lecteur, sensible à la familiarité des mots, qui reconnaît et désigne la citation comme citation.

Le chapitre II introduit la dernière strophe de *Dover Beach* selon les mêmes procédés et commence à confondre les deux thèmes de façon explicite tout en introduisant des modifications dans les citations, en particulier en mettant les verbes de Virginia Woolf au présent: les phrases ainsi formées deviennent de véritables exhortations:

Dover

[...]

Lover (OH, LOVE, LET US BE TRUE / TO ONE ANOTHER: [...]) (*ibid.*: 107)

Simple glissement de lettres par jeu ou piste à l'intention des lecteurs attentifs, le nom du poème nous est partiellement donné avant que ne commence le tournis des citations:

for the world, instead of being made of little separate incidents

Pas «le monde»:

la vie (*ibid.*: 127)

Dès la première citation de la phrase fétiche de Virginia Woolf dans ce deuxième chapitre, la confusion s'installe entre "le monde" (origine: le poème de Matthew Arnold) et "la vie" (la phrase de Woolf). Cette confusion est illustrée trois pages plus loin, par une mise en parallèle explicite des deux mots:

(Car le monde...)

(Car la vie...) (*ibid.*: 130)

Remarquons que, comme l'a relevé Ricardou (Ricardou, 1973), la mise en évidence d'un rapprochement permet autant de le rendre visible à tous que d'accentuer la confusion: en affichant les deux mots côte à côte, le lecteur est invité à noter leur différence et à ne pas les confondre. Cependant, cet affichage peut tout aussi bien conduire au résultat inverse et amener le lecteur à assimiler les deux termes.

Les allusions suivantes vont confondre de plus en plus rapidement les deux sources, sans les désigner, permettant une fusion progressive: "Ah, love, let us be true / to one another! For the world, instead of being made of little separate incidents, which one lives one by one..." (*ibid.*: 135). Le début de la phrase provient de *Dover Beach* (et le mot "world" est le mot exact), la fin de *Promenade au phare*. Le verbe a été mis au présent, généralisant la portée de la phrase. "comme si le monde, au lieu d'être fait de **[THERE]**, with a dash, on the

beach.]" (*ibid.*:136). Là encore, les deux sources sont mêlées. Cependant, la deuxième ligne reprend le "there", déictique qui rappelle les recherches de l'auteur quelques pages plus haut: les citations se mêlent en même temps que se mêlent l'acte de citer et l'acte de chercher:

Oh, love, let us be true. FOR THE WORLD, INSTEAD OF BEING MADE...

Impossible de retrouver cette: il feuillette en vain les livres verts volés jadis à Oxford. Toujours est-il que le *skull* a sauté d'un roman à l'autre, d'un enfant à l'autre, du Jacob de *La Chambre* jusqu'au James du *Phare*, et, *décrivant à travers l'espace et le temps un immense arc de cercle* (dont le centre, dont la pointe, dont le comment dit-on serait à Scarb. (là où va la lettre), se retrouve intact, si l'on peut dire, des années plus tard (ou *plus tôt?* Ou *simultanément?*) dans l'île de Skye, oui. Car le monde... (*ibid.*: 141)

La recherche de la citation continue, à travers les livres verts dont on sait par ailleurs qu'il s'agit d'ouvrages de Woolf volés à la bibliothèque d'Oxford. Cette recherche est l'occasion de découvrir un point commun entre les livres de Virginia Woolf, point commun qui est exploité dans *L'Amour l'Automne* comme mot séminal: le motif du "crâne". Cette recherche entraîne une digression (la description du point commun) qui permet d'écarteler les deux allusions au poème d'Arnold, provoquant ainsi à la fois un effet d'écho pour le lecteur attentif et la désorientation du lecteur non méfiant, qui ne remarquera pas le rapport entre le début et la fin du passage: "Oh, love, let us be true. FOR THE WORLD, INSTEAD OF BEING MADE... [...] Car le monde..." (*ibid.*: 141)

FROM being made, not *INSTEAD OF*. Et c'est *la vie*, pas le monde: *car la vie, la vie, la vie*, au lieu d'être faite de petits éléments séparés...

car le monde, qui paraît s'étendre devant nous comme une terre de rêves (*so various, so beautiful, so new*) (*ibid.*: 142)

De nouveau, sous couvert de correction et de précision, l'auteur renforce la confusion en établissant un effet de miroir entre les deux textes: à ce stade-là de la lecture, le lecteur ne sait plus très bien quel mot appartient à quel texte. La noyade progresse...

O, those were the times: *car la vie, car le monde, au lieu d'être faits de*
[*so various, so beautiful, so new*]

N'a vraiment ni de joie, ni d'amour, ni de lumière, (*ibid.*: 144)

Désormais, la vie et le monde semblent faire partie de la citation tirée de Matthew Arnold. L'opération de fusion a donc été menée à son terme et le lecteur y est si bien habitué

qu'il est à la fois censé pouvoir la reconnaître sous tous les travestissements et ne plus la voir à force d'habitude.

Les chapitres I et II sont donc très fortement imprégnés du thème marin de par le travail sur ces deux citations. En revanche, s'ils présentent quelques bizarreries de mise en page (variation de police et de taille de caractères, marges décalées, italiques), ils restent néanmoins relativement classiques dans leur forme, ce qui n'est plus le cas des chapitres suivants.

Chapitre après chapitre, la mer

Les pages du troisième chapitre sont progressivement partitionnées par des lignes horizontales, une phrase ou une idée courant sur plusieurs pages de suite, évoquant la technique des différentes voix dans *Les Vagues*: mais tandis que Virginia Woolf a choisi de faire se suivre successivement les voix, chacune parlant tour à tour, Renaud Camus préfère les faire parler toutes à la fois.

Par exemple, le début de la page 185 se présente ainsi:

La Mort approche, et l'ombre qui la devance a jeté une influence adou-

bien *Love* ", dit la légende: et de nouveaux un rire, des nombres par deux

aux yeux verts de jade traverse légèrement le paysage. Êtes-vous sûr? Êtes-

ger / tireur", car sa raison d'être dans cette situation est d'extraire quelque

mainland, l'île majeure (avec ses propres montagne, il va sans dire, ses

En fait j'étais descendu une première fois avant même de laisser mes

à lécher et à sucer le Noir, qui leur avait dit s'appeler William. Lui-même

peu appliquées: car le monde, qui paraît s'étendre devant nous comme

une page curieuse. "

→

À deux pas du Naval College, en avant du Marché, le *Cutty Sark* est

il partit à travers les montagnes: Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. If Boke's sources are accurate, the name

"Lanceloz del Lac" occurs for the first time in Verse 3676 of the twelfth-century *Roman de la Charette*. [...] (*ibid.*: 185)

Chaque phrase contenue entre deux traits pleins se poursuit sur la page suivante, et non à la ligne suivante comme il est habituel. La page prend l'aspect d'une portée musicale. Pour lire entièrement une phrase, il faut tourner plusieurs pages, sept, huit, parfois plus.

Par exemple, l'extrait suivant court sur quatre pages (nous en voyons le début ci-dessus, p. 185, à la huitième ligne):

car le monde, qui paraît s'étendre devant nous comme (*ibid.*: 185)
une terre de rêve, n'a vraiment ni de joie, ni d'amour, ni de lumière; et (*ibid.*: 186)
nous sommes ici-bas sur une plaine obscure, balayées d'alarmes confuses, (*ibid.*:
187)
où des armées aveugles s'affrontent dans la nuit. (*ibid.*: 188)⁴

Ainsi les voix sont simultanées et inachevées sur une même page, obligeant le lecteur à choisir une stratégie de lecture: lire une page à la fois en suivant toutes les "vagues", ou suivre une seule vague (et privilégier l'intelligibilité) en tournant les pages jusqu'à sa disparition (la fin de la phrase ou du discours) pour revenir à la page où cette vague commençait et lire la suivante.

Seule la dernière phrase, en bas de la page, peut s'étendre et courir sur plusieurs lignes. Les différentes voix (phrases ou vagues) s'éteignent peu à peu avant la fin du chapitre, laissant tout l'espace de la page à une seule voix, la deuxième, qui, telle une grande vague enveloppante, finit seule à la fin du chapitre où elle s'écrase sur trois pages, comme une vague déferlante.

Le chapitre suivant, le quatrième, est appelé par l'auteur lui-même "Les archipels", îles de texte dans la page, poussière de textes parcellisés jusqu'à perdre leur sens qu'on ne retrouve que par référence aux continents des chapitres précédents. La page 270, par exemple, se présente à peu près comme suit⁵:

(*There, with a dash on the*)

(n'a en vérité ni de joie ni d')

(l'argu-
ment du danseur

⁴ *Dover Beach*. Il manque un vers: "Nor certitude, nor peace, nor help for pain".

⁵ Cette page a été spécifiquement choisie parce qu'elle fait principalement référence aux deux textes que l'on vient de voir.

) (ici — là, ici —(
) là, si, ici — silence, le
 silence, et de nouveau,
 trois fois, quatre fois,
 davantage)

(oh amour, soyons-nous vrais l'un à l'autre / car)

(le bout de la
 langue s'offrant
 un voyage de
 trois pas contre
 le palais)
 (*ibid.*, 270)

Le chapitre V présente cent soixante-treize chapitres qui sont autant de phrases de neuf cent trente-sept signes. De nombreux paragraphes utilisent une thématique maritime, soit dans leur titre, soit dans leur contenu: “La plage” (*ibid.*: 315), “La baie” faisant référence à l’île de Ré, Verne, La Pérouse (*ibid.*: 316), “Le marin” (*ibid.*: 319, 326, 371, 428), “La fenêtre” faisant référence au marin grand amour de la vie de Crane (*ibid.*: 324), “Le phare” (*ibid.*: 337), “Le cap” faisant référence à un marin et à Crane (*ibid.*: 357), “La fatigue” faisant référence aux îles (*ibid.*: 418), “La photographie” faisant référence à un marin (*ibid.*: 446), “Le chien” faisant référence à un voilier (*ibid.*: 458), “La répétition” décrivant la pièce *Einstein on the Beach* (*ibid.*: 464). Citons comme exemple l'un des paragraphes qui se rapporte aux extraits que nous avons vus. Il s'intitule *La plage*, ce qui est bien sûr une allusion au titre du poème *Dover Beach*; mais on peut également y voir une allusion à l'extrait de *La Promenade au phare* qui a été précédemment si largement mêlé à celui-ci:

La plage

Oh mon amour, soyons-nous fidèles, car le monde et notre vie, qui, de là où nous nous tenons dans les bras l'un de l'autre, nous paraissent étendus à nos pieds comme un jardin d'Éden, semblable à ceux que l'on voit dans les rêves, tellement divers, tellement beaux, si nouveaux, avec tous leurs petits incidents séparés qu'on rencontre un à un à mesure qu'on s'avance en eux et que le regard se soulève, n'ont, à la vérité, nulle joie à nous offrir, aucun amour en réserve à notre intention, pas la moindre lumière, aucune certitude, aucun repos ni de consolation d'aucune sorte, ni de soulagement pour les douleurs qui nous guettent; et nous sommes ici comme des voyageurs qui ont quitté leur pays et sont arrivés à l'orée d'une plaine où l'obscurité croît, balayée par les échos lointains et les alertes contradictoires de batailles

inintelligibles et de déroutes trop certaines, car d'aveugles armées s'affrontent dans la nuit (*ibid.*: 315).

Ce chapitre appelle la métaphore maritime de façon moins évidente, sauf à en faire le phare, les phares, qui tout à la fois éclairent et guident le lecteur: la forme des textes courts, rassurante, permet de reprendre pied dans des unités de sens, de recenser des références, d'attribuer des filiations à toutes les bribes accumulées jusque-là. C'est un chapitre intermédiaire, qui permet de reprendre des forces avant la commotion du chapitre VI.

Le chapitre VI mêle les références de façon très serrée et très rapide. Les mots, les bribes, parfois les syllabes ou les lettres se succèdent sans interruption, sans blanc, sans point, sur plusieurs pages. En voici quelques lignes, en s'attachant toujours à nos extraits exemplaires:

à Dover *with a dash* on the clash on the dans le sable enfonçant les talons plus profond il comprend à la fois au lieu d'être faite d'une myriade de petits sternes où s'amplifiait le bruit des exils de silex à perdre haleine de la mer chérie sauve ton pauvre roi sia cosa da non dubitare que *tandis que l'amour* au lieu que l'amour (mentre l'amor (così almeno se le imaginava qu'on vit un par un était un à la fois nous emporte nous soulève nous emporte avec un grand fracas féroce cruel décidé à l'emporter sur la plage comme des armées aveugles ignorantes aveugles indifférentes de petits carreaux indifférents s'affrontant dans la même quand elle est fermée [...] (*ibid.*: 492)

Chaque mot, expression, bribe de phrase sont comme autant de gouttes amalgamées en paquet d'eau, ou comme autant de particules de matière arrachées et entraînées par le flux. La forme de ce paragraphe peut rappeler le *dash on the beach*: "Ainsi la vie, [...] au lieu d'être faite de petits incidents séparés que l'on vit un par un en venait à former une boucle et un tout à la façon d'une vague qui vous transporte avec elle et vous jette sur la plage, où elle se brise avec fracas." (*ibid.*, 60). Le chapitre VI devient la conclusion "fracassante" du mouvement des vagues des chapitres précédents, qui eux détaillaient les "petits incidents séparés" vécus un à un.

Après ce paragraphe court, compact et décourageant, le septième chapitre a un aspect tout à la fois reposant et incompréhensible:

Toi
souffle
qu'est-ce
Les Hommes Semés

et tandis que je parle, tout le (*ibid.*, 507)

Ainsi vont les bribes séparées par des retours à la ligne, augmentant jusqu'à devenir un paragraphe (ne contenant qu'une phrase), puis rediminuant. Heureusement, l'un des fragments explique la contrainte:

Donc 3 / 7 / 9 / 17 / 31 / 39 / 73 / 79 / 93 / 97 / 131 / 137 / 173 / 197 / 379 / 793 / 937 /
739 / 397 / 193 / 179 / 137 / 133 / 99 / 91 / 79 / 73 / 37 / 31 / 19 / 13 / 9 / 7 / 3 (*ibid.*,
517)

Cette citation contient cent soixante-dix-neuf signes typographiques, et l'on comprend que chaque bribe ou phrase avant un retour à la ligne doit comprendre exactement un nombre de caractères prédéterminés. Le dernier chapitre de *L'Amour l'Automne* apparaît donc comme un ressac, vagues dissymétriques mais régulières: phrases (si l'on peut dire: mots, lambeaux, phrase ordinaire, phrase ayant la taille d'un paragraphe) de trois caractères puis sept puis neuf puis... De nouveau la contrainte s'appuie sur le nombre de caractères, et l'on dirait un cours de typographie: trois points de suspension ne comptent que pour un caractère ("Ça..." [*ibid.*, 531] ne comptera donc que pour trois), une mise en page en forme de vers évitera une espace à la fin de chaque vers, et les guillemets anglais deux espaces insécables:

Ils disent "Carnet du jour",
ce n'est pas autre chose
– Vérifie par toi-même –
que la liste des morts. (*ibid.*, 534) (99 caractères)

L'amusant de cette contrainte, invisible tant qu'on ne comprend pas les indications données (qui s'amuserait à compter les caractères d'un lambeau de phrase?), c'est d'observer une fois qu'on l'a repérée les formes qu'elle prend, le plus surprenant étant toujours la forme parfaite, la phrase comme unité de sens suffisante: dès que la phrase a suffisamment de sens, on ne ressent plus le besoin d'une contrainte pour l'expliquer. Ce n'est que lorsqu'elle est incompréhensible ou qu'elle s'interrompt brutalement, parfois au milieu d'un mot, que l'on éprouve le besoin de trouver à l'extérieur d'elle une explication à sa forme: quoi qu'il arrive, il faut soit un sens, soit une raison.

Le dernier chapitre n'est donc qu'un ressac qui reprend tous les thèmes du livre, de façon relativement explicite. Ainsi, l'exposition détaillée de chaque chapitre permet de mettre

en évidence une mise en forme véritablement maritime du roman, ce qui nous amène à considérer l'ensemble de sa structure.

Structure d'ensemble

L'ensemble du livre, dans son détail et dans sa globalité, explore différentes manières de représenter les vagues.

Au niveau le plus général, les chapitres alternent à la manière des vagues:

I – p. 1 à 106: 106 pages

II – p. 107 à 148: 42 pages

III – p. 149 à 258: 110 pages

IV – p. 259 à 312: 64 pages

V – p. 313 à 487: 175 pages

VI – p. 488 à 506: 19 pages

VII – p. 507 à 538: 32 pages

106/42/110/64/175/19/32: la taille des chapitres de I à VI reflète le mouvement des vagues gonflant et se dégonflant, tandis que le septième, reprenant au niveau des lettres le jeu du niveau des pages, représente lui-même un ressac régulier, apaisé, dont le contenu reprend et complète un certain nombre de fils (unités de sens) laissés en suspens jusque-là, fils qui évoquent les "événement vécus un à un" (cf. Virginia Woolf).

Nous avons vu les chapitres III à VII: vagues au large, îles, phares, vagues s'écrasant sur le sable, ressac. Quant aux chapitres I et II, leur forme prend sens dans ce système de représentation marin en considérant qu'ils figureraient les vagues au large, peu marquées, peu houleuses, devenant plus heurtées en se rapprochant de la côte. Dans le chapitre I, le texte occupe souvent la largeur de la page, les caractères varient peu. La mer n'est jamais immobile, mais calme, vue au large. Le chapitre II peut évoquer soit la formation des vagues à l'approche de la terre, soit la mer s'ouvrant pour contourner les îles: en effet, ce chapitre forme une sorte de diptyque avec le chapitre IV, dont il présente une version moins morcelée, plus fluide: la version marine complémentaire de la version terrestre.

Chaque chapitre correspond donc à un élément marin, non d'après son sens, mais d'après sa forme:

Chapitre I – Les vagues au large.

Chapitre II – Les vagues près des côtes, contournant les îles.

Chapitre III – Les vagues en mouvements parallèles.

Chapitre IV – Les archipels – îles de textes jetées sur la page.

Chapitre V – Les phares – courts textes composés d'une phrase.

Chapitre VI – Un paquet d'eau qui s'écrase sur la plage.

Chapitre VII – Le ressac.

Ainsi, sans que cela ne soit jamais revendiqué par le texte, il apparaît clairement que la forme du roman illustre diverses représentations de la mer et de son environnement.

Conclusion

La forme s'éclaire et prend tout son sens, résonance discrète tant qu'elle n'est pas identifiée, éclatante dès qu'elle est nommée. Le roman tout entier semble vouloir illustrer, dans sa forme et par le fond, ces quelques mots de *To the Lighthouse*: "how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up and threw one down with it, there, with a dash on the beach" (Woolf, 1927: I-chap. 9).

La mer, c'est l'élément qui vous submerge et qui vous noie, c'est la métaphore de la littérature mais aussi du monde, l'une n'étant qu'une métonymie de l'autre (ou l'inverse):

[...] Il faut comprendre

(comme on peut, comme on peut, submergé qu'on est nécessairement par cet océan de phrases souvent mal déchiffrables, où les abréviations, les prénoms substitués aux noms, les simples initiales souvent, achèvent de noyer l'exégète de bonne volonté dans un énorme flux de prose qui semble s'être donné pour dessein de se substituer au temps, de remplir sans marge, sans faille, sans suture, sans aucune plage pour le repos, pour le souffle, pour les talons enfoncés dans le sable⁶, pour le cri, pour le voilier dépassant le⁷ il n'y avait donc rien d'autre à faire dépassant le crâne le cri le cap le cours énorme des jours lui même impossible à, lui-même impossible à, lui-même impossible à réduire à classer à mettre en carte [...]) (Camus, 2007b: 61)

La mer, le temps, la littérature, sont trois modes d'être qui peuvent se décliner en unités, la vague, la seconde, le mot, qui mis bout à bout nous submergent et nous emportent, métaphores de la vie ou du monde. C'est cette course contre l'accumulation des phrases qui est l'objet des *Eglogues*, cette nage désespérée dans l'océan des mots pour tenter de se maintenir à flot, de rendre compte de tout, de ne rien oublier, qui fait utiliser chaque mot comme allusion à un texte entier dans une tentative désespérée — et qui se sait désespérée — de description, transcription du monde, nage qui renvoie à notre lutte contre le temps invariablement terminée par la mort. La littérature et la vie mènent le même combat: une lutte contre la submersion — lutte perdue d'avance.

⁶ Il s'agit d'une allusion à Betty Flanders dans les premières pages de *Jacob's Room* (Woolf, 1920: chap.1).

⁷ *Id.*

Bibliographie

- ARNOLD, Matthew (1851). *Dover Beach* [en ligne]. Etats-Unis: the Victorian Web (mise à jour le 03/04/2002) [consulté le 07/07/2008]
<URL: <http://www.victorianweb.org/authors/arnold/writings/doverbeach.html>>.
- BIOY CASARES, Adolfo (1992). *L'invention de Morel*. Paris: 10/18.
- CAMUS, Renaud (1976). *Passage*. Paris: Flammarion.
- CAMUS, Renaud (sous l'hétéronyme de DUPARC, Denis) (1976). *Échange*. Paris: Flammarion.
- CAMUS, Renaud & DUPARC, Tony (1978). *Travers*. Paris: Hachette/P.O.L.
- CAMUS, Renaud (2007a). *Journal de Travers*, t1 et 2. Paris: Fayard.
- CAMUS, Renaud (2007b). *L'Amour l'Automne – Travers III*. Paris: P.O.L.
- CAMUS, Jean-Renaud & DUVERT, Denis (1982). *Été – Travers II*. Paris: Hachette/P.O.L.
- CRANE, Hart (1933). *The Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane*. New York: Liveright Publishing Corporation.
- RICARDOU, Jean (1973), *Le Nouveau roman*. Paris: Seuil.
- WOOLF, Virginia (1920), *Jacob's Room* [en ligne]. Australie: The University of Adelaide Library (mise à jour le 20/06/2004) [consulté le 09/07/2008]
<URL: <http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91j/complete.html>>.
- WOOLF, Virginia (1927), *To the Lighthouse* [en ligne]. Australie: The University of Adelaide Library (mise à jour le 11/09/2004) [consulté le 09/07/2008]
<URL: <http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91t/complete.html>>.
- WOOLF, Virginia (1931), *The Waves* [en ligne]. Australie: The University of Adelaide Library (mise à jour le 02/06/2004) [consulté le 07/07/2008]
<URL: <http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91w/complete.html>>.