



LA CONSERVATION AU RISQUE DE LA CREATION

La problématique styronienne

Éléonore LAINÉ-FORREST

Paris III

Le printemps est la saison idéale pour travailler sur le terme « conservation ». À chaque coin de rue, il semble que l'on fasse la réclame de ce mot aux passants. Les publicitaires persuadent les hommes de s'offrir une seconde jeunesse au volant de la nouvelle voiture de sport à la mode. La chirurgie plastique gagne la gent féminine en lui faisant voir le visage « botoxé » des starlettes auxquelles elle pourra ressembler. Enfin, les « je m'appelle Lolita » des chanteuses de douze ans et demi n'arrangent rien et beuglent aux enfants les louanges de la jeunesse, les retenant jusqu'à un âge avancé dans une niaise candeur.

Au regard de ces exemples populaires certes, mais non moins manifestes de la peur qui habite tout être humain depuis la nuit des temps, se pose le mythe de la conservation. Un mythe, car l'évolution de ce terme faisant, sa définition a peu à peu succombé au fantasme originel de l'homme : son éternelle conservation.

Folle chimère dont ce travail va révéler tout le paradoxe, en montrant que l'artifice sur lequel s'érige la conservation permet aussi de rétablir son bien-fondé. Une légitimité que cette étude, en s'appuyant sur l'analyse de l'écriture styronienne, tentera de révéler à travers le mariage de cette notion à la création artistique.

Ainsi, pour commencer, on analysera comment la définition du mot conservation s'est peu à peu changée en une rassurante illusion. Puis on étudiera la manière dont cette même illusion s'est épanouie dans la création artistique pour, dans un troisième temps, découvrir, en s'appuyant sur la problématique styronienne, que le caractère illusoire de ce concept contribue à légitimer l'artifice qui le fonde.

* * *

Sous le fard de la vraisemblance, le terme « conservation » cache un mensonge. Un mensonge, ou plus exactement un non-dit qui, au fil de l'évolution étymologique de ce mot, a gagné chaque recoin de sa définition originelle jusqu'à pervertir son sens véritable.

« Conservation » vient du latin *servatio, onis, f.*, du verbe *servo*, avant *conservatio, onis, f.*, du verbe *conservo*. L'adjonction du « con », né de la

préposition *cum*, venant nécessairement après l'apparition du terme *servo*. Ainsi, dans ses premiers usages connus, la conservation pouvait se comprendre à travers cette célèbre formule de Jules César : « *Urbem insulamque Caesari servoarent* », ¹ c'est-à-dire : « Ils gardent la ville et l'île pour César » en la défendant contre l'ennemi, en maintenant ses citoyens sains et saufs.

Au regard de cet exemple que nous offre *De bello civili*, on réalise qu'à sa naissance, ce mot se définissait à travers les différents actes d'observer, de maintenir, de garder. Pour saisir alors le chemin qu'a emprunté ce terme, il faut se demander ce que supposait sa définition première ; c'est-à-dire déceler le mobile entraînant son apparition. Observer, maintenir, garder, mais pourquoi ? que voulait-on tant sauvegarder ?

À cette question, qui habite l'homme depuis qu'Eve mordit dans la pomme de l'arbre défendu de la connaissance, la réponse s'impose, pathétique et évidente, : de quoi veut-on se préserver sinon du bras armé du destin qui frappe et n'épargne personne ? Volonté vaine certes, même si l'homme continue de se draper dans cette illusion, incapable d'accepter que son sort s'est déjà joué.

La conservation serait alors un artifice sémantique créé pour se rassurer. Une tranquillité de l'esprit que l'on aime à matérialiser sous diverses formes : monuments, musées, archives, cimetières, pour ce qui vit en dehors de l'humain. Souvenirs, réminiscences ou refoulé, pour ce qui séjourne en lui. Conservation ou preuve que l'on est toujours là. Conservation ou bourrage de paille de la vie dans le rêve de sa préservation.

Contre la tournure mensongère qu'a prise ce mot, se pose l'art, usant de toutes ses armes pour mettre en lumière l'artifice de la conservation. Mais, peut-on se demander sans attendre, en quoi l'art se pose en « ennemi » de la conservation, lui à travers lequel l'homme fantasme sa victoire contre la faucheuse. Le corps de la *Vénus de Milo*, maintenu, enserré, dans la pierre, n'a rien perdu de sa grâce d'antan. Les coups de pinceau dessinant *La Jeune Fille au Turban* de Veermer ont conservé le même éclat. À ces exemples semblent s'ajouter ceux que produisent la littérature, la musique, et toutes les autres formes d'art existantes. Faut-il alors croire qu'une fois que l'artiste se sépare de son œuvre en y posant sa griffe, elle se fige sur place, conservée, pétrifiée à jamais ?

C'est sans aucun doute la musique qui révèle le mieux les failles du détournement de ce terme qu'ont réalisé les « utopistes » de la conservation. Quand le violoncelliste joue les *Suites pour violoncelle* de J.S. Bach, son interprétation, qu'on l'apprécie ou pas, est unique. Les notes recouvrant les mesures de cette œuvre sont certes les mêmes que celles qui ont résonné dans l'esprit de ce compositeur au XVIII^e siècle, mais leur exécution, elle, est à chaque fois différente ; chaque son suivant le sens que lui donne le musicien au moment même où il l'interprète, et l'auditeur, à l'instant même où il l'écoute. Un sens qui, progéniture de l'union perpétuellement renouvelée de l'homme avec l'œuvre d'art, se veut donc toujours changeant. La *Vénus de Milo* tout comme *La Jeune Fille au Turban* se métamorphosent

¹ C. Jules César, *De bello civili* (Paris : Fabre, 1936) C. 2, 20, 2.

alors invariablement à travers les regards qu'on leur porte ou à travers le possible de ces regards. Ou, comme le chante si bien Verlaine à propos de cette femme inconnue, son art, sa muse : « [elle] n'est, chaque fois, ni tout à fait la même / Ni tout à fait une autre et [l]'aime et [le] comprend ».² L'œuvre d'art procède alors de ce que l'on appelle en architecture l'acculturation. À chaque pierre que l'on ajoute à son édifice, elle devient autre ; métamorphosée par un nouveau sens venu s'emboîter dans le puzzle sans fin de sa signification.

Cependant, si le glissement de sens de l'œuvre d'art révèle les coulisses du fantasme de la conservation, paradoxalement, il légitime cette même illusion en s'unissant avec elle.

Comme l'explique Ian Watt dans son article « Réalisme et forme Romanesque »,³ lorsque le roman est né, les auteurs avaient le souci de représenter le réel le plus fidèlement possible. Mais, en voulant reproduire la réalité, l'écriture romanesque ne faisait que révéler le mensonge de la conservation devant la mort, le calque du temps de la narration sur la chronologie du réel conduisant nécessairement au mot « Fin » de l'histoire. Ainsi, à l'époque, le roman n'était souvent lu qu'une seule fois. Un usage unique qui représentait aussi l'esprit d'une société qui pensait que le progrès ne pouvait aller que de l'avant. La dernière page achevée, le roman allait moisir sur le haut d'une étagère poussiéreuse ou décorer la corbeille à papier, lorsqu'il était publié, épisode après épisode, dans une gazette.

Contre cette forme de lecture assassine, les écritures modernes, puis post-modernes, ont répondu en renversant les lois auxquelles le roman s'était conformé jusque là. En vidant les mots de leurs sens, en morcelant leurs histoires, rompant ainsi avec l'enchaînement romanesque sans surprise des premiers romans, elles forcèrent le lecteur à réaliser, en lui faisant voir les multiples « portes d'entrée » de l'œuvre, qu'il n'y avait pas une, mais d'infinies façons de lire un même récit.

Façons infinies que William Styron, en morcelant son écriture, a voulu mettre en lumière. Brisant l'ordre chronologique qui maintenait l'écriture dans une réalité qui n'était pas la sienne, cet auteur a cherché à révéler la relativité du temps du roman, ou temps de la conservation. Ainsi, dans *Lie Down in Darkness*, il narre la journée des funérailles du personnage de Peyton en quelques six cents pages. Une journée qu'il ponctue de nombreuses analepses à amplitude et durée variables, relatant, par exemple, des années en quelques lignes et un instant en d'innombrables pages.

À travers la peinture de ces coupes paradigmatiques dans le temps de l'histoire, Styron révèle que le véritable objet de l'écriture romanesque n'est pas seulement le décor chronologique dans lequel elle évolue, ou l'histoire qu'elle narre, mais aussi la formation du récit à un moment donné. À un moment donné, car comme l'explique Jacques Lacan, devenant autre à chaque nouvelle lecture, le récit est soumis au glissement incessant du

² Paul Verlaine, « Mon rêve familial », *Fêtes Galantes – Romances sans Paroles* (Paris : Gallimard, 1973) 43.

³ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité* (Paris : Seuil, 1982) 11-46.

signifié sous le signifiant ; le signifiant ou « l'invité de pierre »⁴ comme l'appelait ce psychanalyste.

C'est précisément alors dans son mariage avec cet « invité de pierre », en avance à jamais pour sa propre noce, que le concept de conservation transgresse les frontières de sa définition, quittant l'acrotère de sa pétrification. Aliénée au rythme des métamorphoses de l'œuvre, la conservation se réalise donc à travers ce que l'on pourrait nommer la conservation continuée que force ce signifiant « en cavale ».

Si à travers le morcellement de ses œuvres, Styron révèle ainsi le caractère continué de la conservation, on va voir que c'est aussi en la symbolisant dans la description de lieux, de monuments, d'archives, de traces, mais aussi de paroles, de traditions, de lois, qu'il va mettre en lumière les différentes étapes de la continuation de la conservation, et révéler que si elle n'est que fantasme pour l'homme, elle peut se réaliser dans l'œuvre d'art.

À travers l'évolution de ses différents personnages, Styron représente la conservation continuée dans la peinture des héritages qu'il leur imagine. Cependant, il montre que s'il fait refuser à l'un d'eux de décacheter l'enveloppe contenant la lettre de ses origines, s'il ne lui permet que d'en lire une seule partie, ou si encore il ne lui fait recevoir qu'une contrefaçon de cette lettre, destinée à le maintenir dans l'ignorance de ce qu'il est, le mouvement de la conservation est alors bouleversé. Pour recevoir leur legs, conservation de ce qui les fonde, Styron montre que ses personnages doivent entièrement déchiffrer l'écrit de leurs origines et ratifier son contenu.

Symbolisant le patrimoine mystérieux dont les personnages styroniens doivent faire le décryptage pour être, ou pour continuer à exister, se pose la bâtisse dont Nat Turner, dans *The Confessions of Nat Turner*, fait le rêve récurrent :

In the sunlight the building stands white—stark white and serene against a blue and cloudless sky. It is square and formed of marble, like a temple, and is simply designed, possessing no columns or windows but rather, in place of them, recesses whose purpose I cannot imagine, flowing in a series of arches around its two visible sides. The building has no door, at least there is no door that I can see. Likewise, just as this building possesses neither doors nor windows, it seems to have no purpose, resembling, as I say, a temple—yet a temple in which no one worships, or a sarcophagus in which no one lies buried, or a monument to something mysterious, ineffable, and without name.⁵

À travers cette description, William Styron fait le dessin de la mémoire, ou plus précisément de l'inconscient. Cette bâtisse en marbre blanc, à la forme carrée, faisant évidemment penser à un temple grec, confère au lecteur l'idée d'un monument sans âge. D'autre part, l'architecture épurée de cette construction, *simply designed*, le fait qu'elle ne possède aucune ouverture, *neither doors, nor windows* (caractère impénétrable

40. ⁴ Jacques Lacan, « Le Séminaire sur 'La Lettre Volée' », *Écrit I* (1966 ; Paris : Seuil, 1999)

⁵ William Styron, *The Confessions of Nat Turner* (1967 ; London : Picador, 1994) 6.

qu'intensifie sa blancheur aveuglante), ou encore le fait que Styron dise qu'elle est dédiée à *something mysterious, ineffable, and without name*, fait penser à l'inconscient en ce que Jacques Lacan dit qu'il est « ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge : c'est le chapitre censuré ».⁶ Cependant, comme le dit ce psychanalyste,

la vérité peut être retrouvée, le plus souvent déjà elle est écrite ailleurs.

À savoir :

-dans les monuments : et ceci est mon corps [...].

-dans les documents d'archives aussi : et ce sont les souvenirs de mon enfance [...].

-dans l'évolution sémantique [...].

-dans les traditions aussi, voire dans les légendes [...].

-dans les traces, enfin, qu'en conservent inévitablement les distorsions.⁷

Ainsi, de manière à faire progresser ses personnages dans la recherche de leur genèse, William Styron leur fait entreprendre un voyage initiatique. Dans *Set this House on Fire*, il symbolise ce voyage en décrivant les personnages de Leverett, Cass, et Mason quittant les États-Unis pour se rendre en Europe, et plus précisément dans le Sud de l'Italie, berceau fondateur de la civilisation occidentale. Si, au début de ce périple, Styron représente ses personnages éprouvant des réticences à découvrir ce « chapitre censuré »⁸ de leur histoire, il fait entrevoir, à travers le discours du père de Leverett sur son pays, les États-Unis, la nécessité de ce voyage : ignorer ou refouler son passé revenant à empêcher la continuation de la conservation :

The founding fathers had noble dreams, you know, and for a while I guess they were almost fulfilled. [...]. But somewhere along the line something turned sour [...]. The wisdom of all the ages, all the precious teachings of his ancestors, they were lost upon [the common American man]. [...]. He had all these here wonder drugs to prolong his life, and what happened? At the age of seventy he was an empty husk, saddled with a lot of ill-gotten lucre and a pile of guilt, terrified of death and laying down there on the sand at Miami Beach pitying himself.⁹

Cependant, si beaucoup des lieux que décrit Styron symbolisent le retour aux origines des personnages ou le lieu de l'inconscient, d'autres ne sont parfois que de simples décors montés pour dissimuler la scène du « chapitre censuré » de l'histoire que Styron imagine pour ses personnages. Dans *The Confessions of Nat Turner*, par exemple, la cabane que Nat construit dans les bois, est censée symboliser le berceau de ses origines. Mais le fait que Nat l'ait lui-même construite, qu'il y ait institué ses propres lois, montre que cette demeure n'est que le trompe-l'œil de ses racines. À travers Nat, Styron montre qu'en brisant l'héritage de la population noire, en la réduisant en esclavage, les États-Unis ont bouleversé la continuation de la conservation de ce peuple. Un bouleversement auquel Nat répond en se

⁶ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrit I* (1966 ; Paris : Seuil, 1999) 257.

⁷ Lacan, *ibid.*, 257-58.

⁸ Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », 257.

⁹ William Styron, *Set this House on Fire* (1961, London : Picador, 1992) 25.

proclamant le souverain d'un monde qu'il aurait lui-même créé ; une réponse qui, comme on va le voir, ne le conduira qu'à s'enfoncer dans une dangereuse illusion.

Une fois ces différents endroits ou métaphores du lieu de l'inconscient atteints, Styron fait progressivement entrer ses personnages dans les monuments des souvenirs qu'il leur imagine, afin de leur faire connaître leur héritage.

La représentation d'Auschwitz dans *Sophie's Choice* est sans conteste l'une des plus bouleversantes descriptions de l'œuvre styronienne. Ce n'est pas tant le dessin du camp lui-même, mais l'expérience mentale que Styron représente à travers le personnage de Sophie qui provoque chez le lecteur une vive émotion. Représentation d'une expérience mentale qui se cristallise autour de la peinture des dix jours pendant lesquels on la voit travailler chez Höss, le directeur du camp, sur les deux années qu'elle passe dans ce lieu. En effet, même si Styron montre que les prisonniers avaient plus de chances de survivre chez Höss que dans le camp lui-même, il révèle que c'est dans la demeure de ce dernier que Sophie est véritablement confrontée à l'horreur la plus ignoble : son impuissance à sauver son fils, sa descendance, pour lequel elle avait déjà sacrifié, par son choix, sa sœur, à son entrée à Auschwitz.

En se concentrant sur la description de cette courte période de temps, Styron souligne que c'est le souvenir que cet endroit perpétue qui incarne le mal qui ronge Sophie. Un souvenir, monument de sa mémoire, qu'elle conserve en elle, essayant en vain de l'oublier. Une volonté d'oubli que cet écrivain symbolise en lui faisant quitter l'Europe pour les États-Unis, un pays neuf où il la représente pensant que l'horreur de son passé ne lui sera pas constamment rappelée. Sa vie avec Nathan, dont elle tente d'occulter la folie pour ne voir en lui que son sauveur ou un raconteur de contes de fées, ses déguisements du dimanche après-midi, sa nouvelle langue, ses nouvelles lectures, ou encore ses nouvelles dents, sont autant d'exemples à travers lesquels Styron symbolise la répression que Sophie tente d'exercer sur son passé. Répression vaine, car comme le montre l'auteur, ses souvenirs la constituant, ils continueront à la détruire, jusqu'à ce que, n'en pouvant plus, il la représente mettant fin à ses jours.

Le suicide de Sophie et de Nathan dans *Sophie's Choice*, comme celui de Peyton dans *Lie Down in Darkness*, mettent en lumière la possibilité qu'une rupture volontaire dans la continuation de la conservation se produise. C'est peut-être dans *Darkness Visible—a Memoir of Madness*, que William Styron exprime le mieux cet acte qu'alimente ce que la psychanalyse appelle la pulsion de mort. En effet, si la conservation continuée nourrit l'existence, cet auteur montre qu'elle l'enveloppe aussi de toutes les expériences vécues, agréables ou douloureuses, acceptées ou refoulées. Conservation continuée, oui, mais au prix de cette même expérience. Une expérience à travers laquelle Styron décrit nombre de ses personnages, étouffés par le monument de leurs souvenirs, tentant d'y échapper, essayant d'endormir leur mal dans l'alcool — comme Milton Loftis — ou encore dans l'usage de drogues — comme Cass et Nathan. Mais lorsque la douleur est trop vive — comme pour Sophie, Nathan et Peyton — Styron représente ses personnages préférant le suicide, pensant ainsi mettre fin à jamais à la continuation de leur conservation.

Le roman styronien fait alors inlassablement le même constat : celui de la nécessité pour les personnages de pénétrer dans « le chapitre censuré » de leur histoire, d'en visiter chaque monument, d'en déchiffrer la moindre trace, d'en entendre les innombrables paroles, pour perpétuer la continuation de la conservation.

Cependant, comme le suicide de Sophie le prouve, Styron montre que le seul voyage dans l'inconscient ne suffit pas ; il faut consentir à ramener l'expérience passée dans le présent de la connaissance. Quand Styron fait achever à Sophie le récit de son histoire, il la décrit faisant le choix de rester dans son passé, de rompre le mouvement de la conservation de ce qu'elle est et tendrait à devenir. Rongée par la « Guilt. Hateful guilt, corrosive as brine »¹⁰ de l'héritage qu'elle porte — d'un père antisémite et du meurtre de ses enfants perpétré par cette même xénophobie — elle choisit de mettre fin à ses jours.

Consentir à ramener l'expérience passée dans le présent de la connaissance, c'est alors se soumettre aux règles de la conservation. Plus précisément, c'est se plier à ce que la psychanalyse appelle la Loi du Père, ou accepter l'héritage transmis par ses ancêtres. Comme le père de Leverett le montre à travers l'expérience de la nation américaine, parce que les enfants de ce pays n'ont pas écouté *the wisdom of all the ages, all the precious teachings* des pères fondateurs, ils sont destinés à devenir cet *empty husk pitying himself*.¹¹

C'est donc en écoutant la lecture de l'héritage du père, puis en l'acceptant, que le légataire peut continuer à avancer dans son existence, que sa conservation est alors rendue possible. Ainsi, Styron montre que ce n'est que lorsque Cass Kinsolving aura résolu l'énigme de ses origines, qu'il aura répondu aux interrogations que lui pose son héritage (interrogations que Styron symbolise dans l'ouvrage de Sophocle, *Œdipe Roi*, que Slotkin, le psychanalyste de Cass, donne à ce dernier), que Styron permettra à ce personnage de se continuer.

Un épanouissement, cependant, dont Styron montre qu'il n'est pas toujours possible à travers l'exemple des personnages de Sophie et de Peyton, ou, d'une autre manière, de Nat. Comme le dit Peyton lors d'une discussion qu'elle a à propos de ses parents avec l'un de ses amants : « they didn't lose themselves, they lost us—you and me. Look at Daddy, I love him so. But he lost me and he doesn't even know it ». ¹² À travers cette constatation, Styron révèle que ce ne sont pas forcément les héritiers qui refusent leur legs, brisant ainsi le mouvement de la conservation, mais les pères eux-mêmes, qui bloquent la transmission de leur héritage.

Ainsi, en montrant Milton Loftis n'acceptant pas que sa fille grandisse, ce qu'illustre l'épisode du mariage de cette dernière quand il l'embrasse, tel un amant ivre d'amour, pour la féliciter, Styron montre que ce dernier empêche son enfant de continuer à être, après lui. De même, le père de Sophie, en la réduisant en esclavage, c'est-à-dire en anéantissant ce

¹⁰ William Styron, *Sophie's Choice* (1979 ; Vintage : London, 2000) 360.

¹¹ Styron, *Set this House on Fire*, 25.

¹² William Styron, *Lie Down in Darkness* (1952, Picador : London, 1991) 255.

qu'elle est, ne lui permettant de penser que comme lui, lui interdit de lui succéder, d'exister en dehors de lui.

Contrairement à ces deux personnages féminins, ce n'est pas le père, mais l'absence de père qui empêche Nat Turner de continuer son héritage. En effet, Nat ne connaissant pas son père, et n'ayant vu ou aperçu sa mère qu'en de rares occasions, est privé de legs. Un vide auquel il décide de répondre en prenant la place de ses ancêtres, ce qu'illustre sa vocation de *preacher*, ainsi que le rapport paternel qu'il entretient avec Will (un autre esclave dont Nat veut se faire le maître, au sens dialectique du terme). Cependant, comme ce même rapport le révèle à travers son dysfonctionnement (Nat, le père symbolique de Will, le viole dans un moment de rage), cette appropriation de la place du père est illusoire. En effet, en représentant Nat se faisant le créateur de son propre monde, inventant ses propres règles, sa propre morale, l'auteur montre qu'il transgresse les lois fondatrices de la conservation, brisant alors la possibilité de continuer à être.

Cependant, si Styron décrit ces derniers personnages ne réussissant pas à permettre le mouvement de la conservation, il montre, à travers l'importance de la trace qu'ils laissent dans l'histoire qu'il raconte, que leur souvenir, lui, a survécu.

Lie Down in Darkenss, par exemple, est, comme on l'a vu précédemment, le récit de la journée des funérailles de Peyton Loftis. Si le suicide de ce personnage appartient au monde extra-diégétique de ce roman, son empreinte, elle, couvre toute l'histoire, Styron faisant vivre Peyton, après l'annonce de sa mort au début de la narration, dans le souvenir des autres personnages.

Ou encore, à travers ce roman, Styron révèle qu'au-delà de la diégèse, ou de l'évocation du souvenir du personnage de Peyton dans les différentes voix de ce roman, c'est l'union de la création romanesque, *Lie Down in Darkness*, avec le lecteur qui permet de donner, et redonner vie à ce personnage, et à l'histoire dont il fait partie. De façon plus générale, le mariage de l'œuvre d'art avec celui qui la contemple apparaît donc comme l'union infinie et sacrée engendrant la conservation, et permettant la continuation de sa lignée.

* * *

Les Nat, tout comme les Milton, les Helen, les Peyton, les Sophie, ou encore les Nathan, ne semblent pas avoir réussi à continuer le mouvement de leur conservation. Ecrasés qu'ils étaient par le monument de leur origines, William Styron a montré que la continuation de leur conservation avait été à jamais bouleversée. Un bouleversement que l'auteur, ou plus précisément son œuvre, enraye, en symbolisant à travers les personnages de Cass (un peintre), de Stingo (un écrivain), ou encore de sa propre personne qu'il

projetée dans *Darkness Visible*, le possible de la conservation dans l'écriture, ou dans l'art. Quand, au tout début de *Set this House on Fire*, il écrit que : « Cass Kinsolving is alive and flourishing », ¹³ c'est-à-dire quand il juxtapose « Cass » – ou le morcellement, (la sonorité du mot rappelant le terme « casser » en français, langue que Styron connaît), « Kinsolving » — ou la volonté de résoudre le mystère de ses origines — et « alive and flourishing » — ou la transmission de l'héritage — Styron écrit le possible de la continuation de la conservation dans l'art. Plus précisément, en plaçant ces trois groupes de signifiants côte à côte dès la deuxième page de *Set this House on Fire*, il montre qu'à chaque nouvelle lecture, le roman redevient ce puzzle, « Cass » à reconstituer, « Kinsolving » permettant à l'œuvre de se conserver dans l'infini renaissance de ses lectures, pour être à jamais « alive and flourishing ».

Ainsi, si la conservation ne reste qu'une illusion pour ceux qui espèrent un jour boire de l'eau de la fontaine de jouvence, la création artistique, elle, permet de la réaliser en matérialisant son signifiant dans l'œuvre d'art. « Matérialité singulière » car, comme on l'a découvert, le signifiant, pour reprendre les mots de Lacan, « sera et ne sera pas là où [il] est, où qu'[il] aille », ¹⁴ sa fuite assurant l'existence de la conservation.

On peut alors clore cette analyse en disant que la conservation n'est plus au risque de la création, mais la création au bonheur de la conservation.

¹³ Styron, *Set this House on Fire*, 12.

¹⁴ Lacan, « Le Séminaire sur 'La Lettre Volée' ».