



L'abord dans *The Power and the Glory* de Graham Greene

VIRGINIE DELAMARE

Université de Rouen

« The fin of a shark moved like a periscope at the river's mouth. » [2]¹

C'est par l'aile du requin que j'aborderai donc l'abord, et je sens dès lors la menace affleurer dans cette écriture périscopique. Car, en dépit de la rectitude contenue dans ce *fin*, ça glisse aussi comme une dérive ; c'est bien en surface mais aussi par-dessus l'obstacle que je m'approche pour me jeter dans une embouchure ; à ce point précis, toutefois, le bord de la mer et la rive du fleuve ne se touchent pas ; il n'en reste qu'une comparaison associative, une intrusion animalière, deux cas possessifs en opposition d'idées. Comme un abordage sans cesse différé, la préhension du bord est toujours un touché de faiblesse : « A faint feeling of rebellion stirred in Mr Tench's heart, and he wrenched up a piece of the road with splintering finger-nails and tossed it feebly toward them. » [1] Oui l'abord se fera peut-être, mais en évasion (« The little man seemed to evade the question » [4]), en accumulation de trop de bordures (« he looked down the carpet of shadow » [5]).

Je perçois comme un enfoncement de la rive, comme un affaissement de la concrétion de l'abord qui s'échoue toujours dans un éloignement de distance élargi. Etayer les bords pour se prémunir de l'enlèvement. Encore faudrait-il s'en remettre à l'eau, croire à son pouvoir salvateur (« 'you can't trust the water', Mr Tench said. 'It's got me here' » [8]) ; aborder traduit un échec. On s'achemine alors vers des passages, d'un bord à l'autre, dans un voyage au bord du partir et de l'arrivée :

'You came in her ?'

'No.'

'Going in her ?'

The little man seemed to evade the question [4].

Tout parle d'éloignement, de limites plusieurs fois dépassées, mais aussi de rétrécissement des confins, d'impossibilité de border les voiles : « 'Are you sailing?', 'No, I came down here for— ... oh well, it doesn't matter anyway' » [4]. On reste au bord d'une réponse, quasi suspendu au tiret, au seuil d'un franchissement d'explication. Il y aurait trop ou pas assez à dire.

¹ L'édition utilisée est la suivante : Graham Greene, *The Power and the Glory*. With an Introduction by John Updike. Londres : Vintage, 2007.

Signe pour signe, le turet équivalait alors à trois points de suspension. Voilà toute la dangerosité : introduire de prime abord une brutalité si prégnante ; dès la première page, le verbe décline sa violence (« wrenched », « flapped », « gripped » [1]), il se pointe, se touche à l'arme à feu ; ne subsiste alors, à bord du *General Obregon*, qu'une fin de tempête, un balancement sans accroche, des protections inopérantes : « A few feet of damaged rail, one lifeboat, a bell hanging on a rotten cord, an oil-lamp in the bow » [2] ; à bord, comme au bord, on risque toujours d'être meurtri : « she looked as if she might weather two or three more Atlantic years, if she didn't strike a Norther in the gulf. That, of course, would be the end of her » [2]. C'est pourtant d'une traque dont je m'apprête à parler, d'une quête d'un bord, qui fait saillie malgré les béances de l'embouchure comme de la bouche :

'My teeth', the customs man said indistinctly.

'Oh', Mr Tench said, 'Yes, your teeth.' The man had none : that was why he couldn't talk clearly. Mr Tench had removed them all. » [2]

Affleurer l'abord et lui faire confiance, c'est un peu reconnaître qu'il y a trahison : « 'Oh, treason,' Captain Fellows said, all his interest dropping ; there was so much treason everywhere—it was like petty larceny in a barracks. » [30] Le bord nous fait décidément prendre la mesure de la distance : « He thought of the immeasurable distance a man travels. » [64]

Le cerclage ou les stations allant vers

L'étrange

Quelque chose semble se produire, est au bord du commencement, mais paraît frappé d'empêchement. La chose s'empare concrètement du lieu. De fait, lorsque *the stranger* rencontre Mr Tench, le dentiste, au port, le dialogue qui s'engage entre les deux hommes se fige déjà dans une réification de la parole ; le discours ne prend pas son envol, il s'ankylose dans une pose de rigidité :

A drill which worked with a pedal, a dentist's chair gaudy in bright red plush, a glass cupboard in which instruments were dustily jumbled. A forceps stood in a cup, a broken spirit-lamp was pushed into a corner, and *gags of cotton-wool* lay on all the shelves. [6, mes italiques]

Il y a là *matière* à dire sur l'étrangeté d'une scène d'intérieur décrivant un cabinet de *curiosités* ; tout est en place, mais en position d'écart, à l'écart, en littéral écartement comme ces « forceps » contenues dans une coupe. L'endroit est débordement. Car l'unicité manifeste du « a » entraîne, en conséquence, une segmentation de l'espace, d'où l'impression de violente disparité, de dislocation trouble. On imagine aisément le fatras de maux à soigner dans une instrumentalisation de la bouche, dans une torture objective des mots qui s'offrent en ouvre-bouche dans la violence du rouge. Dès l'abord, on pressent que ça force aux brisures, que l'on tente de repousser les coins dans un mouvement de désordre. Ça n'augure rien de bon pour l'étranger qui file la métaphore du mauvais coton. Dans ses tentatives pour échapper aux autres — le lieutenant et le *mestizo* — et à lui-

même il est, dans cette image du coton, une absorption mais aussi une prise dans la masse des filaments soyeux.

C'est l'avènement de l'improbable devenu familier, règne contre règne, l'effacement des genres est imposé comme un coup de feu, en toute brutalité. Pourtant c'est à distance que l'on se joue de l'autre, c'est toujours éloigné que *l'étranger* songe à monter à bord du *General Obregon* ; se faire toucher, c'est l'équation d'un différentiel : « the vultures on the roofs looked contended, like domestic fowls : they searched under wide dusty wings for parasites. » [6] Trop de parasites ramène au familier, celui d'une vue rassurée par la double image de vautours domestiqués, littéralement contentés par une quête de l'autre intrus ; ça s'imprécise sous l'aile poussiéreuse de l'animalier. L'histoire à raconter est *de facto* boiteuse à l'instar des informations circulantes du roman ; des histoires dans l'histoire — celle d'un assassin, voleur de grand chemin, d'un prêtre renégat, d'un ecclésiaste défroqué, d'un lieutenant impénitent, d'un *mestizo* aux allures de Judas — qui toutes indiquent un éclatement au sol, un étonnant grouillement, des déplacements de sens, une explication d'irrésolution. Non *ça* ne s'explique pas, *ça* se révèle : « Black-beetles exploded against the walls like crackers. » [19] Mais peut-on avaler toutes les histoires, se nourrir comme le cancrelat de déchets de récits, les ingurgiter sans prévenir une nausée, une régurgitation ? : « 'You'll be my witness,' the priest said. 'I haven't been in Carmen. But if you mention me, they'll give you food.' » [99] La fausse langue se mange ; quelle étrange nourriture donnée à la Parole, celle du mensonge, de la dénégation, de l'impossible aveu. Le *whisky priest* avance en renoncement, en apostasie de la pompe religieuse au profit de l'humain (« a turkey-cock paced with evil dignity into the centre of the circle, puffing out its dusty feathers and tossing the long pink membrane from its beak » [71]). C'est dans l'acceptation de l'impossible mélange, de la familiarité de l'incongru que le repenté accède au véritable statut de Père.

Frontières et limitations

« L'ordure brille quand le soleil luit » — J. W Von Goethe

Chapitre 1 : « The Port ». Débute alors un voyage d'aveuglement mais en connaissance de cause dans un monde élémentaire et structurel :² « Mr

² Certaines analogies récurrentes chez Graham Greene et D. H. Lawrence alimentent un certain discours sur le lieu élémentaire en tant que retour à un ordre primitif. Dans ces espaces de prégnance immobile, lourds de mystérieuses présences invisibles, l'élément solaire semble recouvrir d'un rayonnement pétrifiant toute vie grouillante : « the sun was lifting up, red. In a moment, it was the full, dazzling gold of a Mexican morning. » [D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent* (Harmondsworth : Penguin, 1995), 87]. Le soleil se caractérise de façon reconnaissable, il est l'élément qui fait un tout, dont le rayonnement rythme le passage du temps. Qu'il cesse de se lever et le tout constitué se scinde à nouveau en éléments composites. Sa couleur le différencie de l'ombre contenue dans le regard du Mexicain, son éclatante fulgurance tranche sur le sombre qui se profile ça et là. Des écarts se créent alors entre la brûlure du soleil et le froid glacial de la pluie. Les forces primitives s'affrontent. Il est sur ses lieux de désolante sécheresse, une lassitude indifférente à tout passage cyclique d'un quelconque changement. Il naît alors de ces régions calcifiées dans lesquelles l'homme lui-même s'imbrique, une semblance de re-création du paysage, des formes monstrueuses s'expulsent du sol dans un acte d'accouchement, d'avortement devrais-je dire : « But out of the Mexican soil a bunch of black -tarnished swords burst up ,and a great unfolded bud of the once-flowing monster begins to thrust at the sky. »

Tench went out to look for his ether cylinder, into the blazing Mexican sun and the bleaching dust. » [1] Le choc visuel imposé par la violence solaire induit aussitôt une transformation, une altération de l'être en état ; ainsi la flamme solaire frappe la vue de cécité, mais modifie également la matière ; tout se confond, tout se traverse, tout se contient, y compris la préposition « into » commune aux deux éléments. Dans ce monde décoloré, passé, de confusion des sens, l'harmonie langagière fait figure d'intrusion, d'infiltration (la répétition de l'article défini « the » à la fois élément de reprise culturelle et situationnelle, les deux « ing », mais aussi la virgule qui opère une coupure de jonction, toute la syntaxe contribue à une anesthésie de la langue), de retournement inattendu. Car le rayonnement cause de nombreux effets, il couvre des champs d'action qui tous induisent une perte, une détérioration, un amenuisement de perspective : « That was what the sun did to a child, reduce it to a framework. » [28] L'éclairement nous apprend (« what » introduit un apport et un appel d'informations) que voir en violence, c'est voir en diminution, le cercle solaire devenant par une opération de réduction, un cadre, quatre bords, quatre côtés, un changement de figure, un genre inhumain « a child » / « it ».

Dès l'abord, il y va d'un passage d'un état à l'autre, de débordement dans « this prohibition state » [1] ; être en état d'interdiction ou peut-être en interdiction de liquide : le liquide ne coulera pas en état ? Il n'est pas aisé d'établir des frontières, des limites, car pour peu qu'il y ait transgression, il faut en reconnaître l'existence, la permanence ; il faut qu'il y ait matière à sentir, à toucher. Je perçois bien ici que ça bute sur des calcifications mais aussi sur des impacts visuels, les bords se cognent en pénétration et en rejet ; le « pré-positionnement » appose sa marque, à la fois « in », « of » et « against ». L'on sent que se mettre en mouvement c'est d'abord reconnaître qu'il faut aller dans le mur. Dans un geste de rejet, mais aussi dans une volonté affirmée de surmonter l'obstacle, le voyage s'effectue par dessus les frontières spatio-temporelles. Le temps s'allonge dans un espace qui, bien que réduit, ne cesse de s'agrandir : « One rose and flapped across the town : over the tiny plaza, over the bust of an ex-president, ex-general, ex-human-being, over the two stalls which sold mineral water, towards the river and the sea » [1]. Mais l'égarément du sens se fait déjà prégnant, la polysémie de « over » (par-dessus / *fin*) se mêlant à « ex » ; avant même de débiter, tout semble terminé. Il faudra sans doute commencer par la fin, si elle n'est pas ici, c'est qu'elle est ailleurs :

'Here ?

'Hereabouts.' [3]

[D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent* 75] Chez Greene, il est aussi certaines vibrations d'une vie quasi sexuelle des choses, mais il s'agit davantage d'un spasme, d'une agonie : « Heat stood in the room like an enemy. But he believed against the evidence of his senses in the cold empty ether spaces. » [19] Ne subsiste alors qu'une vie anesthésiée, le froid de la solitude. La désespérance et l'impuissance mais aussi le Mal — mystérieuse résurgence d'un ordre sacrificiel — célèbrent à leur manière l'avènement du primitivisme religieux : « everywhere the same weary indifference and brokenness, a sense of dirt and of helplessness, squalor of far-gone indifference, under the perfect morning sky, in the pure sunshine and the pure Mexican air. The sense of life ebbing away, leaving dry ruin. » [88] L'indifférence est *de facto* la réponse à ce retour au début des temps, le Mexique fait en son corps sa prière aux dieux aztèques.

Bord à bord, en ajout, en expansion, à la fois « here » et « abouts », les frontières se construisent en effaçant certaines limites et semblent vouloir s'assembler littéralement comme un jeu d'édification : « they tried to tempt him with Meccano » [6] ; pourtant, au bord d'une tentative d'érection, le ferme tend inlassablement vers l'élément liquide : « On every side the streets ran down towards the river and the marshy plain. » [101] Les côtés s'allongent en cadre, encadrent mais dans une évansion avortée vers du visqueux, de l'eau en stagnation, à la surface de laquelle tout s'enfonce ; au moment précis où les bords devraient se rejoindre, la course s'arrête vers une ébauche de direction. Il arrive que des amalgames de matières se créent cependant, se mêlent un instant, pour des formations planes et identifiables, des constructions architecturales, mais le retour à l'état originel est toujours imminent : « Pink classical façades peeled off and showed the mud beneath, and the mud slowly reverted to mud. » [14] Quelle épaisseur de couches en façade pour ériger des murs qui finissent en boue de sol ! Cette boue si là, trois fois rythmée dans la construction syntaxique, telle une évidence de présence, une qualité inhérente à la nature même du paysage. Un paysage de viscosité confondante, à la fois dur et liquide : « There was no paving ; during the rains the village (it was really no more) slipped into the mud. Now the ground was hard under the feet like stone. » [6] La ponctuation elle aussi contribue au brouillage des frontières, dès les premières pluies, la boue durcie retourne au liquide, d'où le point virgule, à la fois associatif et dissociatif. La réalité tangible de la phrase est rendue perceptible par la présence des deux points, mais aussi par le truchement du lexique raffermi par les variations du solide, et enfin au moyen du verbe être devenu certitude récurrente ; elle ne parvient toutefois pas à en masquer les glissements : l'affirmation de dureté est une comparaison, la parenthèse voile le discours, il y a nulle délimitation, on s'enlise dans la boue. Délimitation, des limitations. Il est pourtant une certitude dans ces états incertains : tout est bouché, hermétique. Hermétique herméneutique. En effet le prêtre se déplace non seulement dans des états d'expansion réductive (« 'This is a small state. Mountains on the north, the sea on the south' » [18]), mais aussi dans des mondes de fermeture, de cloisonnement, d'enfermement visuel : « The windows on the street were barred » [18]. Tout les éléments contribuent à provoquer l'égarement des sens, à la frontière des sens : « The smoke poured up and filled the hut. » [39] C'est sous un voile de fumée, en état de léthargie de reconnaissance, que le prêtre poursuit une route, les pieds tendus vers les repères, chaussé de sandales paradoxales : « He wore what used to be town shoes, black and pointed ; only the uppers were left, so that he walked to all intents barefoot. » [38] Des chaussures de ville donc et, par ce biais ça pourrait marcher, du moins ça pourrait ne plus effleurer le sol. Pourtant la chausse se qualifie d'attributs inutiles « black », « pointed » ; elle n'est qu'un pied nu, un reste décoratif, une pointe noire qui révèle le membre grotesque. Décidément le prêtre ne s'élèvera pas aisément, il tournera en rond vers le point cible : « Round the plaza the evening parade went on—women in one direction, men in the other. » [14] Mais toujours en séparation des autres, en rencontre contrariée, en direction inverse, loin d'une humanité qui se définit dors et déjà comme *autre chose*, un mouvement identique à l'envers, une uniformité dissociative, un jeu de jambes en musique ; à ce titre nul signe de ponctuation, nul article défini ne viennent creuser l'écart entre la marche militaire et l'indistinction

humaine. On ne reconnaît rien. C'est alors en mettant à plat toutes les bordures que les frontières apparaissent visibles. *The priest/the stranger* paraphe sa chute au sceau de l'onomastique ; c'est par l'abord du nom que les limites apparaissent en étrangeté ; ainsi Mr Trench, qui fait la carpe, en écrivant des lettres à sa femme : « He started to write the envelope—Mrs Henry Trench, care of Mrs Marsdyke, 3 the Avenue, Westcliff. » [42] ; un nom, deux noms en un devrais-je dire, un éloignement de sphère tout d'abord, au point d'éloignement maximal, la planète Mars, mais aussi une chute dans un fossé ou contre une digue. Je pensais tenir une piste, le filon est stérile. On est le nom de quelqu'un d'autre, un *autre* nom. Tout s'annule dans un invariant d'oppositions d'abord. J'abhorre l'abord, il se dérobe littéralement sous la main rapace de James Calver mais aussi sous ses traits angulaires : « a tough uneven face taken at two angles » [15]. Ca parle décidément davantage d'une descente que d'une ascension, d'une montée vers le bas, plus précisément :

It was like a building estate where nobody had paid attention to the architecture of the next house. The big stone tombs of above-ground burial were any height and any shape ; sometimes an angel stood on the roof with lichenous wings [43].

Surtout ne pas manquer d'attention pour percevoir les degrés d'indifférenciation, pour ne pas buter sur l'achoppement de l'adverbe « any », sur les opérations de « surfacing » d'un paysage de décrépitude qui rase le sol et qui résiste au cadre. Qu'un ange de pierre tente la gageure d'être en position érectile vers les montées célestes, et c'est le recouvrement, la double couche d'un végétal composé d'une association ; on étouffe, la langue elle-même s'avale sur de l'imprononçable, se heurte sur une lettre en répétition : « bbbb ». Tout semble pourtant discutabile, y compris les lieux où la descente s'effectue, car en fin de course, il y a la reprise de l'élément que l'on avait laissé filer ; filer, s'enfuir, suivre mais aussi transformer en fil. L'histoire se déroule comme un plongeon dans un bouge : « he would be picked up in some dive at the border—in Juanez or Piedras Negras or Nogales. » [15] Répétition usuelle, passivité morfondue de Calver, dont le nom (« calve ») évoque une mis à bas, et l'amène inlassablement à l'identique bordure, celle de l'arrestation réglementaire et prévisible. C'est la loi. On suit alors les fils de la trame, mais dans les détours on se déplace en renoncement jusqu'au désert,³ là où l'absence se confond avec la désertion.

³ Parmi les trois lieux aporétiques que nomme Derrida, le désert semble participer de ce lieu de tout renoncement à la résistance. Dans cet ailleurs à soi et aux autres, dans cette focalisation d'espace si singulière, à la conjonction de toute et de nulle possibilité, là précisément où l'infinitude temporelle s'interpose sur l'illimité spatial, on sait que cela va se passer, se produire, être : « Le surgissement de l'événement doit trouer tout horizon d'attente. D'où l'appréhension d'un abîme en ces lieux, par exemple un désert dans le désert, là où on l'on ne peut ni ne doit voir venir ce qui devrait ou pourrait peut-être venir. Ce qui reste à *laisser venir*. » [Jacques Derrida, *Foi et savoir* (Paris : Seuil, 2000) 16]. Dans le désert, il peut certes se trouver quelque connivence en direction de l'autre : on avance en solitaire mais en présence d'un autre, de nature différente : « He said, 'there doesn't seem to be anybody about.' He was back in the atmosphere of desertion. 'Well, the half-cast said, you didn't expect anybody, did you ? Except him. Here's here. You'll soon find that.' » [180] Le prêtre se croyait seul, il ne l'était pas ; ils sont deux qui s'accrochent à la traîne de ses pas et pourtant le dialogue s'effectue en désertion de voix : deux scénarios inattendus hors des limites de la raison. On croyait s'attendre à quelque célébration d'être, et l'on assiste à des déplacements de présence, à un évidement du facteur humain ; « him » devient l'humanité, une représentation du genre humain réduite à un pronom complément, une exception saine sanctifiée parmi l'absence des fuyards, de ces

Le point de cette *venue*, à la fois si prévisible et si retardée, est le point de retour. On avance en s'en retournant : « Once it took an enormous hair-pin bend, so that after three hours they had returned to a point opposite their starting-place, less than a hundred yards away. » [152] Le désert accueille alors le visage de Dieu fait homme [99] dans une solennité immobile. Dans le désert à soi, on se retrouve quasi mort, *in limbo*, dans une atmosphère d'éternité, de continuité spatiale : « but when there are no visible boundaries between one state and another— » [152]. Le temps d'hier est aussi le temps de demain ; dans la stase du repos, on sent la permanence d'un paysage de désertification habitée par les éléments primitifs : « He pointed across the barranca to a group of indians huts on a peninsula of rock jutting out across the chasm. » [180] Le prêtre est au bord du tout et du rien, en état d'insularité, dans son désert. Là, on chuchote la vie, on susurre la mort comme un tabou. En ce lieu d'esseulement, l'eau de pluie agit alors comme un baptême mortifère. On ressuscite *en fin*. Ultime signe d'une corruption enfin purifiée.⁴

Le marquage

He said, 'How do I get across ?'

'Why do you want to get across ?'

'I'm making for Carmen. How did the police get over ?' [82]

Dans toutes les stations qui le ramènent au point de départ, le *whisky priest* semble pénétré d'une idée fixe, celle de l'*ad-verbe crucifiant* (« across / a cross » — le texte lui-même étant traversé de croix); dans ce dialogue d'appropriation de la connaissance, l'obtention du sens exact du

identités sans visage par deux fois répétées comme pour en accentuer le détachement (*anybody*) : « Ce re-trait désertique permet alors de répéter ce qui aura donné lieu à cela même au nom de quoi on voudrait protester contre lui, contre ce qui ressemble au vide et l'indéterminé de la simple abstraction. » [Derrida, *Foi et savoir* 29]

⁴ « sauver, être sauvé, se sauver » [Derrida, *Foi et savoir* 9]. Le verbe s'étoffe mais aboutit inlassablement à la même complémentation : qui nommer comme étant la cause du mal, à qui en imputer la responsabilité ? « God forgive me. I have no sense of responsibility: what can you expect of a whisky priest ? » [155] Selon Derrida, il convient en premier lieu d'identifier le mal : « peut-on dissocier un discours sur la religion d'un discours sur le salut, c'est à dire sur le sain, le saint, le sacré, le sauf et l'immun (*sacer, sanctus, heilig, holy* — et leur équivalents supposés dans tant de langues), et le salut, est-ce nécessairement la rédemption, devant ou d'après le mal, la faute ou le péché ? [...] est-ce à identifier ce mal qu'on accèdera à ce que peut être la figure ou la promesse du salut ? » [Derrida, *Foi et savoir* 9-10] Le *whisky priest* reconnaît enfin le salut dans ce monde reconstruit par lui-même, dans la face cachée de l'autre et dans le mensonge de la défiguration insidieuse de l'humain : « he had made his own world, and this was it—the empty broken huts, the storm going by, and fear again—fear because he was not alone after all. » [147] Le sacré se re-consacre ainsi par cette ultime reconnaissance du saint dans le mal-sain, du salut dans la traque, de l'aveu du mal, dans l'acceptation d'une certaine finitude de l'être humain, dans une re-constitution de la communauté : « he thought himself the devil of a fellow carrying God around at the risk of his life » [93].

questionnement reste à l'état d'énigme, de substitution, « across » étant finalement repris par « over ». D'un côté à l'autre, en travers, quel que soit le mouvement de déplacement entrepris, il y a changement de côté, de bord, de nature. De fait, il y a perte d'une extériorité trop marquée par le faux et le clinquant, celle d'une gloire céleste factice et monnayable : « He could feel the old life hardening round him like a habit, a stony cast » [164]. Compter en monnaie étrangère ce que rapporte le prix d'une religion d'achat mais aussi d'emprunt (« 'Perhaps ...but you will have to give me credit' » [165]), c'est peut-être se re-trouver marqué au sceau du rien, de l'aride, de l'éloignement de soi, c'est se couvrir d'un «habit» d'infamie ; comment alors échapper à ce moule de soi-même quant la dureté de l'enveloppe semble littéralement faire du corps une tombe, un sarcophage ? La réponse se fera sous la forme du dé-vêtir, car à trop vouloir habiller ce que l'on est, on cache l'évidence, le sur-vêtement n'étant qu'apparat : « The man was very fat, with three mercantile chins : he wore a waistcoat in spite of the heat and a watch-chain. » [165] « Over », c'est là toute l'insondable difficulté, mettre par-dessus, augmenter le poids, accumuler la charge, et le résultat est une monstruosité chiffrée, une grosseur de cancer, un étouffement par trop de chaleur. C'est ainsi visiblement dépossédé de ses habits d'ecclésiaste que le prêtre change de statut, aux yeux des autres et de la femme qu'il a prise, Maria ; il y a certes déchéance et cependant il s'en trouve littéralement reconverti :

'What did you do with yours ?'

'I gave them in exchange.'

'Why ? They were good clothes.'

'They were very ragged —and conspicuous.' [58]

C'est ainsi par la voie de l'échange avec l'autre, par le biais du symbolique dépouillement de l'habit, que le *whisky priest* reconquiert le Christ, touche son semblable en passion, désormais dé-marqué, en position d'intouchable. Sur le chemin de croix, il fait des rencontres qui entraînent la narration à croiser les images et ainsi à produire des manifestations quasi hallucinatoires : « For the last thirty hours they had only had sugar to eat — large brown lumps of it the size of a baby's skull » [152]. Protubérance, grosseur malade, le crane de l'enfant mort sur le Mont Sinaï appelle aux actes les plus monstrueux, en toute complicité ; tout est suggestion de démembrement dans cette répétition en « of », la possession même est séparation (« had only had »). On s'éloigne du rite religieux connu pour découvrir de façon littérale des rites de magie noire, une inversion de signes à même la peau, une transgression de mouvements symboliques, une imposition des mains sur un corps réifié : « then she crossed herself, not as ordinary Catholics do, but in a curious and complicated pattern which included the nose and ears. » [153] Au spectacle du mystère de la croix, on reconnaît aussi la figure du familier, la croix est un bosquet, une perspective d'angles inclinés annonçant le retour des morts-vivants ; le *whisky priest* croit alors pouvoir toucher concrètement ce paysage mortifère : « A grove of crosses stood up blackly against the sky, leaning at different angles » [153]. Pourtant le miracle ne se produit pas *là*, il s'effectuera alors dans un autre lieu marqué de confinement, dans cette cellule, peut-être, dans laquelle le prêtre est retenu, confronté à la puanteur d'une humanité en copulation,

grouillant au sol telle la vermine. En pensée, le miracle du souvenir le mène vers la trace de l'amour paternel, la mémoire libère le corps de son enfermement : « The knowledge of the world lay in her like the dark explicable spot in an X-ray photograph » [125]. Epistémologie du savoir de l'humain, transmutation de l'amour terrestre en tache incurable ; sur la radio, la noirceur s'explique tout naturellement par sa nature moribonde ; accéder aux amours terrestres, c'est un peu mourir au monde de la confession : « He said, 'I don 't know how to repent'. That was true : he had lost the faculty. » [126] On perçoit alors que les règles édifiées par l'ordre catholique s'effacent ; c'est par-dessus en traces noires que l'on récrit son histoire de salut : « Padre José went in, under the big classical gateway marked in black letters 'Silencio' to what people used to call the Garden of God. » [43] Ça parle latin, ça dit aussi quelque chose d'une langue morte. L'ébauche prend alors corps : « the Mass would soon mean no more to anyone than a black cat crossing the path » [77]. Les lettres marquées permettent ainsi une entrée en religion qui appelle l'apostasie, la dénégation du religieux tel qu'il fut pratiqué autrefois, de nouvelles pratiques. Les marques s'effacent en définitive aussi facilement que le remords du péché.

Autre souffrance

Tant de sens pour tant de maux

C'est dans l'écartement que la corporalité se rend visible, tel un conglomérat de fragments, le corps *est* souffrance, un état de péril, un organisme vacillant. Lorsque Mr Tench tente d'éloigner les vautours perchés sur le toit, en leur jetant des cailloux, ses mains aux ongles dédoublés et piqués d'échardes marquent de faiblesse son acte de rébellion : « he wrenched up a piece of the road with splintering finger-nails » [1]. Le corps refuse d'être charogne, certes (« he wasn't carrion yet » [1]), et pourtant la syntaxe l'affirme déjà en notion sans article, en dépouille, en factualité laconique. Le corps est *phénomène*.

En expulsion. Les membres exhibent leurs carences, s'extirpent en cruel délogement, subissent d'innommables tortures ; le corps s'éviscère, se vide de substances, exhale des miasmes de fluide, il est *corruption*, partie de chose : « something stringy and intestinal in appearance, with two bladders of rubber » [7]. Duplicité filandreuse du corps dont l'apparence caoutchouteuse ne requiert aucun commentaire, aucune réaction de la part de l'étranger. L'inhumain se fait connaître en force sons. Tout dérangement du corps, toute manifestation corporelle fait du bruit, un bruit d'œil : « another little fat man with popping eyes » [19]. Lorsque le lieutenant se remémore ce prêtre fusillé par les *Red Shirts*, il visualise des yeux qui sortent d'une tête, mais aussi par une opération de synesthésie, un bruit d'œil qui éclate, un prolongement sonore assourdissant. La bouche expose aussi ses stigmates, ses flétrissures ; elle est comme marquée au fer rouge d'une inquisition de dentiste : « his brandied tongue » [13]. Elle s'étire en toute indifférence, se *re-tire* (« 'I'll retire' » [9]) indéfiniment. Avec ou sans quelques dents protubérantes, la bouche est un pourrissement de l'intérieur, une vision cariée de la parole, des mots recouverts de tartre jaune, deux

pointes qui sortent d'un trou : « One canine had gone, and the front teeth were yellow with tartar and carious . » [8] Langage d'alchimie infernale. La voix se meure : « and death was in his mouth already. » [8] La bouche est recouverte de manques, un revêtement de saleté, de putréfaction interne, une maladie de corps. De fait, à l'intérieur, au creux de l'estomac, les sécrétions refluent pour sortir de la bouche : « An awful feeling of nausea gripped Mr Tench in the stomach » [1]. La langue évacue sa bile, se régurgite, se recrache d'un jet. Tout est saisissement du corps, de la chair, déperdition sensuelle. Il s'agira en conséquence, de tenter de contenir ses débordements, de colmater les fuites de liquides corporels (« The only punctuation of the night was the sound of urination » [131]), d'éviter que le corps ne se traduise par trop de puanteur :

For some reason he thought of a man he had once shrived who was on the point of death with cancer—his relatives had had to bandage their faces, the smell of the rotting interior so appalling. He wasn't a saint. Nothing in life was so ugly as death. [131-132]

La vision du corps absous et confessé entraîne une perte d'humanité ; voir la vie mourir, c'est déclencher l'agonie de l'autre, sa momification symbolique. Dans ces images croisées de recouvrement (tradition égyptienne des bandelettes, enfermement du cercueil dans la culture chrétienne), le mortifère s'approprie les qualités du vivant : « The man's dark suit and slopping shoulders reminded him uncomfortably of a coffin and death was in his mouth already. » [8] La vie subsiste en trépas. *L'être* humain parle d'agonie, d'un retour à la terre, car le cercueil s'enfonce et jamais ne se hisse. Il s'agit alors de parfaire la des-humanisation en ôtant au visage toute forme de reconnaissance : « It was odd—this fury to deface, because of course, you could not deface enough [99] ». Au jeu du face à face, mieux vaut regarder avec les yeux du malade : « The priest [...] saw the yellow malarial eyes of the mestizo watching him » [89]. Décidément le monde va mal. L'Ordre Nouveau est dés-ordre, vie factice. Faire parti de ce *tout* du Nouvel Ordre nécessite une mort à Dieu, la mort *de* Dieu. Elle se fera par deux fois, dans une agonie littérale, la vision se perd dans ces représentations de religion du crépuscule : Dieu n'est plus qu'une absence d'image intacte, une corruption d'intégrité. La figure de Dieu présente dans la symbolique religieuse est d'ailleurs stigmatisée physiquement par une *certaine* déliquescence. Il en reste quelques vestiges, un bébé mort couché sous un berceau de croix. Dieu se meure une seconde fois dans ce cimetière à l'abandon. *Comprenons* : on l'abandonne :

The wall of the burial-ground had Fallen in : one or two crosses had been smashed by enthusiasts : an angel had lost one of its stone wings [...]. One image of the Mother of God had lost ears and arms and stood like a pagan Venus over the grave of some rich forgotten timber merchant. [99]

L'architecture religieuse garde un certain fondement cependant ; la présence de Dieu se déploie dans la chute même de l'ange et dans la mutilation de la Vierge : la forme religieuse dans sa construction représentative singulière est une avanie, certes, mais aussi une création artistique, une reconstitution syncrétique. Si l'on ferme les yeux, l'on imagine une certaine idée d'une Vierge-Vénus. Peut-être, sous l'écroulement du mur de soutènement, dans les brisures des croix, au plus près des

membres disloqués de la Vierge statufiée, au sol, tel le Christ exhalant le dernier souffle, reste-t-il le choix inexorable, signe de la signifiante religieuse, de poursuivre, à la croisée des chemins, sa Foi : « The path divided—one way led to carmen, the other west. » [99]

L'ontologie n'est pas de mise dans ce discours-là, l'être n'est plus entité, mais reconstitution d'épouvante, un organisme à la Frankenstein : « a large unshaven jaw hung over the side like something left unsold on a butcher's counter : a big torn ear : a naked black-haired thigh. » [119] L'inhumain déploie alors sa collection de morceaux de peau à l'étal, une joue, une oreille, une cuisse. Le choix élargit sa gamme, tous les restes « font gros » sur le comptoir du boucher. La ponctuation contribue également à la chosification, elle participe de l'incongruité d'un corps en pièces, en lambeaux de chair à l'abandon, en nudité de poils ; les deux points, à ce titre, ne s'expliquent pas, ils se visualisent, un point c'est tout. De la viande en décomposition de mots s'exhalent alors des souffles de puanteur qui remplissent les narines de *the priest* : « the stench poured up his nostrils and he retched. » [119] Le corps est une vomissure d'être bestial foulé aux pieds ; le contact des agrégats de corps provoque ainsi le délaissement du sens visuel. Un sens remplace un autre : « I can't see. » [119] C'est pourtant *en* aveugle que la corporalité reconquiert une semblance d'humanité : « Homme » [119]. Telle est l'appellation que le sergent donne au prêtre lors de sa détention. L'homme reconstitué prendra alors littéralement une marque : « marksman » [131] ; c'est sous ce nom qu'il se fera désormais reconnaître, l'assassin d'hommes, le calvaire des hommes, *Calver* : « His corruption was less evident to his senses than his death. » [131] Mourir aux sens, trépasser au sens, ne plus être *en* vie mais en *sur-vie*, c'est nul doute cela ne plus être un homme : « 'Pedro says you aren't a man. You aren't any good for women.' She said, 'I don't know what he means' » [78]. Impotence/potentat : que l'homme perde un peu de sa masculinité, qu'il apparaisse dans toute son inaction, telle une présence inutile, comme s'il était là sans y être vraiment, une présence d'absence pour ainsi dire, et c'est alors la femme qui le possède, qui en jouit, à défaut.

Hollow Man / Stuffed Judas

We are the hollow men

We are the stuffed men

—T.S. Eliot, « The Hollow Men »

Dès l'abord, l'altérité parle de forme, d'anatomie, de relief corporel, de « figure », de matière en attente de remplissage. Car le creux appelle la chose pleine, duplicité d'être. Le prêtre reste ainsi dans l'ombre de l'Autre, il est modalité du sens dans toutes les acceptions du terme, une indication tronquée de son être-là, une simple caractéristique, des points de suspension dans le savoir de l'autre : « The hollow man put his hand to his hip—he might have been indicating the source of his odd nervous hilarity. » [5] Tracer l'origine par un mouvement de corps, tout geste parle de retour à la source, au commencement, à l'affirmation primaire : « 'You are the matter.' » [78] L'enfant semble percevoir cette étrange dualité de principes contenue

dans l'image du père : en observatrice, elle reconnaît que son père est *mater*, qu'il est origine de son origine, mais aussi de façon plus terre à terre, une transition de phase, une matière qui peut passer d'un état à l'autre, une fluctuation : « Better go north, to the mountains. Over the border. » [75] Matière, sujet, décidément, ça parle d'une méconnaissance de la définition, d'un *mal* défini :

He said, 'My dear, what is the matter with you... ?' [...]

She said, 'You... you...'

'Me ?'

'You are the matter.' [78]

Les sujets se chevauchent, se font suite, sans contenu de matière, tout reste en surface, en semblance, en quasi revêtement de l'autre sur soi, en déguisement à même la peau. Il faudra alors porter le nom comme on porte le nom d'un autre ('The name was Lopez' » [5]), car le nom est distant du Verbe, en séparation d'être.

Nommer le nom, appeler l'autre par un nom d'amour, le toucher en positionnement de face et non plus dans la solitude de l'éloignement, là est le chemin de croix. Si l'être s'impose en vide, alors faudra-t-il *posséder* l'autre, là encore on s'interroge sur le sens de la duperie. Car l'autre est bien plus qu'une représentation d'altérité, il est extension et écart de soi, un accouplement de différence, une « concepción » [16] d'autre, une matrice vide qui se remplit. Etre en amour de l'autre, c'est littéralement *foutre* l'autre, le *fourrer* de soi ; pourtant, tout rapprochement est manifestation d'hostilité, de défiance, de répulsion. Gémir l'autre. Autre tentation,⁵ autre séduction, l'autre provoque l'égarement. Ainsi la fille du prêtre est-elle femme sensuelle, Eve érotisée sortie d'un regard d'enfant : « A young woman

⁵ Du nom naîtra le verbe double. Que répondre à cette duplicité d'acception ? Séduire et/ou risquer ? Il y a-t-il tentation sans volonté conjointe de purification au sens propre ou sacré ? Derrida croise les fils de la trame, il fait correspondre, bord à bord, sans ourlet apparent, séduction et acceptation de la faute, comprenez résurrection au Malin : « Savoir est la tentation mais en un sens un peu plus singulier qu'on ne le croit en se référant habituellement (habituellement, du moins) au Malin ou à quelque péché originel .La tentation de savoir, la tentation du savoir, c'est croire savoir non seulement ce qu'on sait (ce qui ne serait pas trop grave) ,mais ce qu'est le savoir, et qu'il s'est affranchi, structurellement, du croire ou de la foi — du fiduciaire et de la fiabilité. [Derrida 49] Dans la transe de cet égarement qui saisit le *whisky priest*, il est une question lancinante, celle du liquide. Il recouvre l'histoire même, mine les fondations, provoque l'écoulement de la matière, d'une certaine lecture construite. L'eau rend-elle propre ou pur ? La propension à s'abreuver d'alcool est à ce titre révélatrice d'une urgence à se remplir. Il demeure toutefois d'autres liquides : « Sweat cleaned you as effectively as water. » Le prêtre tente l'échappée du fluide corporel, sait-il apprécier le risque de cette sueur salée, salie qui adhère à la peau comme un suaire vivant ? Rien n'est moins sûr car la sudation n'évacue assurément pas l'interrogation qui subsiste quant à une éventuelle purification par l'eau. Tout fluide, somme toute, sueur, whisky, vin de messe, sang, urine, sperme, apporte le salut dans la mesure où la propreté— comprenons, le corps lavé par tout liquide nonobstant l'eau — appelle l'image de dieu. Dieu est un homme souillé, le *whisky priest* est à l'image de Dieu : « [the brandy] tied him to another state of being » [168]. On comprendra dès lors, que la tentation ose bien plus qu'un égarement provisoire hors des frontières de la faute, elle devient consensuelle ; sentez là le rapprochement quasi physique qui s'opère, la tentation ne résiste plus aux sens, au désir de toucher, de regarder, d'écouter et d'entendre : « our words are made to describe what we know with our senses. » [67]. La tentation de l'humain est la résurrection au Malin.

stared out of the child's eye. » [60] L'Autre est à portée de main, il effectue un cheminement parallèle au prêtre ; sainteté, sanctification, l'autre est aussi en quête de purification.

Moi cet Autre

Les doubles se multiplient sur la route du prêtre, toutes les rencontres semblent entrer dans le *je* de cette duplicité de présence ; on pourrait alors parler d'Autre-Moi, Moi, cet Autre. On prend littéralement la mesure de l'Autre, on se mesure à lui en reprenant à son compte, dans un simulacre de mimétisme, ses qualités d'être. Ainsi *the lieutenant* est-il qualifié de vertueux dans sa quête de reconstruction d'un nouvel ordre séculaire, en cela il se rapproche du *whisky priest* : « There was something disinterested in his ambition : a kind of virtue in his desire to catch the sleek respected guest of the first communion party. » [17] Personnage d'oxymore, le lieutenant apparaît comme un double inversé mais aussi comme un glissement d'être « sleek ». Pour lui, l'appropriation de l'autre est sexuelle « desire », « catch », dans une union d'inversés, dans une communion contre-nature ; entendons, l'autre couché sur l'autre, à fleur de peau, en véritable eucharistie de sexes, re-sacralisation de la pénétration d'autrui au point G (« G men » [17]). Seul l'abandon de soi en sexualité trouve grâce aux yeux du prêtre, car il permet l'approchement de l'autre au plus près, en état de sacrifice de soi : « abusing them for their small comforting sins, and sacrificing nothing at all in—except a little sexual indulgence. » [17] La confession de l'acte sexuel absout *de facto* le pêcheur. Le sexe apparaît, à ce titre, bien plus qu'un sexe, mais un tout sexué : « 'Congenital fissure', he said » [7]. Ultime perfection de matière pourtant réduite déjà à l'état d'incomplétude, de scissure. Il faut trouver sa moitié, se retrouver à moitié ou accepter de porter un autre sexe : « he was like a woman with a stillborn child » [61]. Au vide de la solitude (« Loneliness faced him there, vacancy » [12]), *Mr Tench* tente de substituer son image dans le miroir, dans un effort de remplissage : « But he was as accustomed to both as to his own face in the glass. » [12] Les représentations photographiques jouent à cet effet un rôle confondant dans cette duplication de l'altérité, on se reconnaît dans le portrait de l'autre, on est littéralement pris pour un autre. Ainsi lors de son arrestation pour usage d'alcool, le *whisky priest* est-il présenté au lieutenant, présenté par deux fois devrais-je dire, car il se tient en présence double, à côté de son portrait, méconnaissable aux yeux frappés de cécité du représentant de l'ordre nouveau ; s'ensuit alors un dialogue décalé sur la vision en gémellité, sur une véritable mystification d'identité :

The priest said hurriedly, 'My cousin was shot at Concepción.'

'That was not my fault.'

'I only meant—we were very much alike. Our fathers were twins. [...]

'As I remember him, he was quite different.' [...]

The priest said hurriedly, 'Perhaps to the family eye...' » [137]

Tout parle, ici, dans cette langue en dissemblance, d'une trahison évaluative, *faire croire* que l'on est *personne* conduit à une impasse langagière, des reformulations intempestives sans rapport, à de mortelles erreurs de

compréhension. La faute est peut-être dans le *regard* de l'autre, au regard de l'autre, question d'accommodation : « When you visualized a man or woman carefully, you could always begin to feel pity—that was a quality God's image carried with it. » [129] Il faut alors se donner une certaine corpulence, se nourrir de quelque chose (« stuff »). Le *hollow man* est une translation de la faim, tout son être est à l'image de cet estomac creux ; la faim le creuse, tel un chien affamé, c'est à même le sol qu'il cherche sa nourriture, dans un duel grotesque avec la bête paralysée oubliée après le départ de la famille Fellows : « The priest put out his hand towards the bone and the flies buzzed upwards. The animal became silent, watching. » [142] C'est une main qui se tend dans un geste de mouvement, car the *hollow man* a la promptitude que the *stuffed Judas* n'a pas : « The half-caste tried to wrench round the mule's head, but he hadn't enough strength : it just went on. » [99] C'est en perdant de sa corpulence, en mangeant moins de substance que le retour en état de piété est rendu possible, le corps ainsi délesté du poids de l'hypocrite pompe religieuse paraît plus sain : « He had been referring to his corpulency and the good dinner he had just eaten : the parishioners had not much relished his humour. » [89] Pourtant, l'on est toujours trahi par son humour ; mets que seul le prêtre semble goûter.

Contours de lèvres

Lecture et tremblement

« Mouths were open all round fishily » [90].

La bouche est une ouverture ronde, une bouche de poisson. Dans le rond de la bouche, on peut s'empiffrer de mots ; *ça* rentre, mais *ça* ne sort pas. Si la bouche reste ouverte, les bords de lèvres ne se ferment pas, ne se touchent pas. La bouche s'approche alors en mouvement périphérique, on sent déjà un frémissement d'appréhension : « and the feel of humble lips on your gloved hands » [166] ; le tissu interpose son voile entre la bouche et la main, on ne *prend* pas la bouche, on ne *touche* pas la lèvre, on s'en éloigne, elle est disgrâce. La bouche ne se soumet pas à la langue, la langue se *tire* ailleurs : « [She] put her tongue out at him. » [64] Les lèvres tremblent de se contenir : « He shied merrily away from the subject of fever—clapping his hands, a big laugh, while she trembled in her tent. » [27] Le tracé du contour des lèvres montre déjà des limites, la langue qui sortira de cette bouche en soulignera les dérangements : « 'I'm—hic —coming, my love,' he said and lifted himself from the crate. Somebody somewhere laughed. » [24] Dans la bouche, les hoquets de silence s'interposent, comme si le dire se faisait syncope, la parole trébuche, bégaie, se met en pause : « 'Why I could guarantee to fetch his man *in, inside* a month if...' » [mes italiques, 18] ; la bouche éructe des sons de silence mais peine à *se* dire, la répétition de la même syllabe entraîne alors dans cet *effort* de communication, une suspension de la voix. Toute représentation de la bouche est signe de désintégration, c'est d'ailleurs visuellement que la bouche se décompose : « he moved his mouth into a ragged, baffled, disintegrated smile » [24-25]. Les mouvements de bouche n'entraînent que peu de gestes de parole, parler *fait* peur : « The priest made a motion of apology (he was afraid to speak)

and moved again.» [134] La menace du dire est si prégnante qu'il est nécessaire d'en inscrire physiquement la marque par la présence de parenthèses. Quand *ça* finit par sortir, c'est en filet de voix, en jets maigrelets, en ectoplasme de matière sonore, à la manière d'un souffleur de voix : « He said —with a feeling of cunning as though he were cheating a greedy prompter inside his own heart — » [167]. Pourquoi parler quand la langue traduit l'effondrement de l'ordre humain, quand la loi des hommes est retour au primitif. Peut-être faudrait-il mieux en rire, mais en incommunication, en solitude de rire car le rire n'est jamais partagé, il sonne creux (« a hollow unconfident laugh » [29]), il est une indifférenciation de personne, un rire quelque part, un trémolo de voix, mais laquelle ? Sans limite, le tremblement, qui convulse le corps secoué de rire, semble indiquer que la langue est une transe de *mots*, car si le rire s'entend en sons d'étouffement, la voix quant à elle est aussi peu prolixe, elle se limite au bord de la communication, elle est peu loquace. D'ailleurs, de la bouche malsaine du *mestizo* mensonges et vérités se confondent en décomposition de mots, en mauvaise haleine, le douteux installe alors sa rhétorique :

'Yes, what is it ?'

'Nothing, father.'

'Why did you call me ?'

'I said nothing,' he lied [183].

Effectivement lorsque que le *mestizo* attire le prêtre dans son dernier piège, il ne lui parle de *rien*, littéralement ; il tente à *ce propos* de le persuader que la parole donnée est *rien*, un rapport sur *rien* : « Again the policeman approached and reported, 'Nothing.' » [71]. La langue dit *rien* comme elle dirait *quelque chose* : « no thing ». La langue n'a plus de sens, elle est un instrument de bouche, un objet qui fait mal « a drill », « a forceps » [6], mais aussi une représentation visuelle de la désintégration ; la langue n'est plus de *ce monde* : « He picked up the case of a lower jaw. 'You can't get them always accurate', he said. » [7] Rectifions alors la langue, remettons la droite, mais le monde que traverse le *whisky priest* est oblique, en état de retournement, d'écroulements des repères spirituels et politiques. Dans cet affaissement de la construction, la langue se traduit à l'œuvre dans ses opérations de camouflage. Il n'y a plus de reconnaissance de la langue, tous parlent et se taisent d'une seule voix :

'Got somethig to eat ?' a voice asked, and when he didn't answer, 'Got something to eat ?'

'No'

'Got any money ?' another voice said.

'No' [120].

De quoi parler alors, si ce n'est d'argent ? La langue *compte*, devient langage d'arithmétique ; elle se mesure mais n'est jamais *mesurée* dans ses tonalités religieuses, la langue du sacré est mercantile, erreur d'appréciation : « 'The boy, father, has not bee baptized. The last priest who was here wanted two pesos. I had only one peso. Now I have only fifty centavos.' » [39]. Peut-on alors citer la langue avec précision si elle est subversion, simulacre de

préhension du dire par le langage des chiffres ? Si l'ordre est faussé, l'émancipation se fera peut-être pas la langue du sens auditif : seul le son se fera entendre, s'écouterà, retour de l'instinctive langue :

He lay in bed and heard the alarm go off in another room—dinning like a telephone—and presently he heard the slop, slop of Miss Lehr's bedroom-slippers in the passage outside and a knock-knock on the door. [171]

Le son rentre, la parole ne sort pas, elle est insignifiante. La voix est un écho de son, ailleurs, un son de son. De fait il n'y a plus guère d'adéquation entre le signifiant et le signifié, la langue est impossible communication entre les hommes. La langue est en station, à l'arrêt du polysémique. Tout est tromperie. Le temps du discours est aléatoire, narration, modalité, aspect, projection de la voix. On perd son temps, l'heure est passée :

'My train. Be careful of my train.'

'What's that ?' he asked petulantly. 'What's that ?' [...]

'Did you speak, dear ?'

'It was you who spoke', he said. 'Something about trains.'

'I must have been dreaming.'

'it will be a long time before they have trains here,' he said, with gloomy satisfaction. [33-34]

Oui, le voile recouvre le sens, il est littéralement *en* langue, en plus d'une langue. Le voile posé sur la langue se tire comme un rideau de nuit sur l'intelligibilité du sens : on ne *sait* plus le sens, il s'est égaré. Les acceptions du mot émondent la vérité du verbe, le mot se pèle littéralement, la langue dure cependant plus longtemps, un temps d'éternité. Si on y perd en signifiante, on y gagne en intemporalité : que d'opérations dans le prédicat « I must have been dreaming », que de marqueurs associés dans une superposition d'imbrications !

Se pose ici l'énigme de la traduction, on parle espagnol comme on parle dieu, la langue est babélique, tout est en confusion, au même niveau de non sens, tout est perversion, mélange du séculaire et du sacré, langue terrible, langue de l'étrange dite par un étranger, langue de l'abîme :

'*Qui én es usted ?*' Captain Fellows said.

'I speak English.' [...]

'You've no business here'.

'No,' the man said, 'no'.

'It's nothing to do with us', Captain Fellows said. 'We are foreigners.'
[32-33]

Quand la langue ne se comprend plus elle-même, elle en devient *terriblement* comique : « 'It's horrible', he said with a giggle » [70]. Langue du ridicule, langue d'absurdité, langue d'images, la langue est un simple signe qui ponctue : « The lieutenant stood there like a little dark menacing question-mark in the sun » [30] ; la voix ne sert plus à dire le monde, tout s'est écroulé, et pourtant elle se joue encore de la loi des hommes, elle

n'appelle pas « un chat un chat », elle n'utilise jamais le *bon mot* : « 'Have you a spade?' She didn't understand that, and he had to go through the motions of digging. » [151] Décidément le Verbe n'est pas vivifiant ; d'ailleurs quand on lit la langue écrite à voix haute, elle parle d'une mort annoncée, d'un début qui annonce *déjà* la fin. Dès le commencement, on sait, par voix/voie d'ironie dramatique, que le prêtre sera martyr : « some day they would reach the last chapter and young Juan would die against a wall shouting, 'Viva el Christo Rey'. » [20] La structure n'est plus visible dans la langue, on ne peut plus l'authentifier, la signature s'est effacée ; on ne peut ni même s'en souvenir, tout ce dont on se rappelle, c'est de la nature double du dire « say », « talk » :

'As I was saying...'

'You were saying nothing, dear. You were asleep.'

'Oh no, we were talking about that scoundrel Hoover.'

'I don't think so, dear. Not for a long while.' [168]

De quelle histoire parlait-on ? D'un dialogue, sans plus d'informations.

La langue est celle d'un temps d'effondrement, d'un détraquement chronologique, d'un prolongement de purgatoire, d'une éternité de purification à venir. Subversion ultime d'une langue qui se lit en images (« He had a novel under his arm : bits of an amorous scene stuck out, crudely coloured » [3]), qui ne s'écrit plus : « Why write at all ? » [43] La langue parodie la loi des hommes, elle bafoue. Ecrire une histoire, histoire d'écrire. Si tout est déjà écrit, pourquoi poursuivre la lecture ?

Coral : l'oracle aux lèvres scellée

Coral/Oracl(e) : il manque une lettre pour compléter le nom. L'oraculaire ne fait pas sens, c'est une langue de pré-diction, un pré-texte au questionnement. Voilà tout le paradoxe de la langue, elle n'ouvre pas la voie à la voix, elle la force à faire des tours :

'I like tricks'

'You do it with cards. Have you any cards ?

'No' [37]

Le savoir alors délivré par la langue est celui du renoncement à la *certaine* vérité, seule la vérité du *sens* humain compte, vérité d'amour dit vrai.

They were companions cut off from all the world : there was no meaning anywhere outside their own hearts : they were carried like children in a coach through the huge spaces without any knowledge of their destination. [34]

Il est ici un certain désancrage de la vérité de langue, d'un flottement de l'authenticité de la voix narrative. L'omniscience du narrateur altère *de facto* la nature même du logos :

'Oh no, no. They mean another six months living like this.' He tore at a chicken leg. She could smell his breath : it was disagreeable [...] He said, 'I'd rather be caught.' [35]

Les voix se confondent, celle de *Coral* se superpose à celle du *whisky priest*, à moins qu'il ne s'agisse d'un écho de voix narratrice ; lèvres sur lèvres, la parole scelle le dire, la langue aspire la langue. Il n'y a plus d'apport, la langue est son linceul. Décidément, la langue ne veut pas sortir, le verbe n'est qu'un mot, un changement grammatical, une expression : « Home : it was a phrase one used to mean four walls behind which one slept. » [5] Puisque la parole sacrée est à présent et pour jamais confondue à la parole de la loi des hommes, il faudra alors l'oublier pour s'essayer à la langue étrangère : « they had seen no one, and they had exchanged no words at all. What was the use, when almost the only words they had in common were 'Iglesia' and 'Americano' ? » [152] Plus d'échange, plus de circulation, plus de don de la parole, aporie du langage, deux mots pour se dire, pas un de plus. La parole se retourne comme on retourne une veste, elle prend du retard dans ses prédictions, elle parle du temps de l'écoulement, on ne veut plus se souvenir des annonces de l'oracle, car elles participent du double entendre :

'How do you tap a long tap ?'

'Like this.'

'Oh, you mean a loud one ?'

'I call them long taps—because of Morse.' He was hopelessly out of his depth. [36]

La vérité perd pied, elle est un nouveau son de langue, un code à décoder : le Morse. Le cryptique doit aussi tenter de s'expliquer par des mots, là non plus ça ne *fait* pas sens ; la parole se contourne, se détourne, se révèle n'être qu'un signal, un tapotement de doigt qui effleure sans toucher. Le savoir ne fait pas l'unanimité. On dit que l'on *veut* savoir on sait que l'on sait, mais sans un mot de dévoilement de la vérité, en non connivence. Le savoir ne se partage décidément pas. Il s'exhibe cependant, il se montre en ses formes les plus diverses, il y a là matière à parler d'un savoir du savoir, c'est entendu. *The priest* sait la faiblesse de la chair et la concupiscence, il sait qu'elle s'apparente à l'amour. La certitude se pose sur des fondations labiles : « Every child was born with some kind of knowledge of love, he thought. » [79] Le savoir défie parfois le savoir. Ainsi, *The child* appelle le sens dans une volition d'inexorabilité. Elle est la *volonté* de savoir,⁶ son

⁶ Définir la religion. Dès le commencement de l'introduction, à ce titre si peu évocateur, en cache pour tour dire, il est cette assertion si cryptique derrière laquelle le verbe se sépare en deux traits de sens apposés : définir la religion ? Dans quel sens ? Derrida s'interroge : « La religion ? Article défini ou singulier ? » [Derrida, *Foi et savoir* 41] Il est déjà dans ce questionnement contenu, une réflexion, une lecture bras tendus de la Croyance, d'une croyance. Article défini ou indéfini ? Tout essai sur une idée de bornage appelle assurément une, des réponses. Derrida annonce cette réponse comme étant l'engagement à la religion (« *commitment* »), à traduire alors par « se commettre » ? « religion ? Réponse : "la religion, c'est **la réponse**." N'est-ce pas là ce qu'il faudrait peut-être s'engager à répondre pour commencer ? Encore faut-il bien savoir ce que *répondre* veut dire, et du même coup *responsabilité*. » [Derrida, *Foi et savoir* 44] *Coral*/l'oracle porte la responsabilité de poser des énigmes ; sous l'inquiétant raisonnement de l'enfant, la rétention du Verbe en tant qu'élément de la révélation sourd. Elle accorde ainsi dans ce principe même de résolution du geste de

existence configurée et non pas son avenir. En son sens, le savoir s'affirme dans ce geste de la parole (« And I want to know » [78]), geste de *définitude* et non mouvement. Il n'y a pas d'ouverture vers le savoir, il n'est nulle révélation. Le savoir est une appréhension avant même qu'il ne s'exprime par sa venue. Conception avortée du savoir. Coral, quant à elle *dissèque* le savoir, elle en fait l'anatomie. Le savoir résonne de réponses, on se prépare donc à un questionnement méthodique, voire méthodologique de ce dernier : « Coral—he was accustomed to it by now— had an answer to every thing. » [29] On ne dira plus *le* savoir, mais *un* savoir, *chaque* savoir, séparément, atomisé. Il eût fallu, dans cette tangibilité du savoir, dans ce savoir de dureté, de positionnement rectiligne, une *semblance* d'humanité. Le sésame [31] n'ouvre aucune porte à l'autre : « Her answers might carry him anywhere. » [29] On peut faire confiance, assurément comme on donne la parole, *sa* parole, les yeux fermés on se confie à l'oracle, mais dans l'inquiétude. Le mot délivré conduit à un *dé*-placement, un éloignement aux confins de l'humanité. Boire la parole est peut-être ainsi, le seul moyen pour s'en emplir, alors même qu'elle s'échappe :

'It always takes me like this—brandy. Forgive me, gentlemen. I get drunk very easily and then I see...'

'See what?'

'Oh, I don't know, all the hope of the world draining away.'

'Man, you are a poet.'

The beggar said, 'A poet is the soul of his country.' [111]

La parole est un quiproquo, une histoire de boisson qui tourne à la poésie, une farce glaçante, une confusion une remise en cause du pouvoir du Verbe, un dialogue d'inutile partage. Ça vidange, ça draine, ça assèche ; qu'est-ce qu'écrire dans ces conditions, s'il ne s'agit que d'une mise à mort par la meute, d'une course au martyre, d'un hallali ?

Th' inclosure narrow'd ; the sagacious power

Of hounds and death drew nearer every hour.

Dans ces deux vers de Dryden qui posent la question de la fin au commencement du roman, on en appelle à la sagacité du lecteur. Comment traduire ce mot qui mêle déjà les langues entre elles (hébreux, arabe, espagnol, mais aussi latin, langue vivifiante, langue morte) ? Dans cette

vérité — en direction d'une vérité-mystère à résoudre — sa confiance. Il est de sa responsabilité d'adresser à l'autre, pour peu qu'il soit digne de confiance, la gageure d'une réponse qui participe du don. Le capitaine Fellows est plus rétif, la responsabilité dans son essence d'être participative du mystère cognitif l'éloigne de la présence oraculaire : la peur d'une certaine idée de la résolution assurément : « What was to happen ? He flinched away from problems which he had never dared to confront. » [32] Il demeure une mise à la question de la religion : quelle langue pour la dire ? Derrida souligne à ce titre que le latin [Derrida 44], langue morte, nous parle de « *relegere* », « *religare* », « *religio* ». Comment parler de religion sans la relier à la confession ? Comment relire sans scrupule, ou *a contrario*, scrupuleusement la langue sainte ? Le *priest* écarte le latin comme on le fait d'un travestissement, la langue désormais désacralisée, mal-sainte, est l'impossible translation de l'amour filial. La langue du saint s'abandonne au profit de la langue sensuelle : amour, concupiscence, cannibalisme, mise à mort spectaculaire. Sentir l'Autre dans son être excrémental, le désirer incestueusement, le tuer pour s'en approprier l'image, ça parle décidément de « *religare* ».

langue en commencement de fin, ça parle aussi de « mestizo », d'un certain métissage de la langue qui se sépare en fils d'absorption. Une langue *évanouit* l'autre d'un spasme. Et si tous ces embranchements ne nous menaient qu'à une page blanche s'écrivant *ici et maintenant* ? « I don't fight against a fiction. » [191]. C'est sur ces paroles que le prêtre attend sa fin, alors tout n'aurait été que prétexte à écriture ? Et si le Verbe n'était qu'une suite de phonèmes, de l'espéranto : « It was a very obscure poem, full of words which were like Esperanto. He thought : So this is English poetry : how odd. » [145]. Alors que l'espéranto vise à faciliter la communication, tend à dire quelque chose, à signifier le sens, le livre de poésie trouvé par le *whisky priest* est langue d'in-communion. Pourtant le mot écrit est certifié, ça parle quand même langue même si la marque laissée est un effacement : « There was an obscure coat of arms, which seemed to include a griffon and oak leaf, a latin motto, 'Virtus Laudata Crescit,' and a signature from a rubber stamp, Henry Beckley, B.A., Principal of Private Tutorials, Ltd. » [145] Trop de preuves faussent la langue.

Abord ou abordage ? La question n'appelle pas de réponse : « The priest said, 'You are so right.' He added quickly, 'Wrong too, of course. » [191]. L'autre a tort ou a raison, on avance pourtant vers lui en violence d'amour. C'est le message délivré par the prêtre en *prise* finale avec le lieutenant, il devrait y avoir quelque soulagement, la traque est finie et pourtant ça peine encore plus, l'action se grippe, ça manque de ressort :

The spring of action seemed to be broken. He looked back on the weeks of hunting as a happy time which was over now for ever. He felt without a purpose, as if life had drained out of the world. [205]

Et si le ressort c'était poursuivre le contact, remplir la page du sentiment d'écrire, même si écrire veut dire mourir à soi. Alors, aimer en don de soi, serait-ce abandonner sa propre histoire, reprendre celle d'un autre ? Ecrivons à deux, langue de langue à jamais unie : « He began to talk aloud to himself because he couldn't stand the silence any more. » [207] Il faut résolument continuer à dire à voix haute même en silence et en rire. On peut mourir de dire sa langue surtout quand on en change, reprendre une autre langue conduit à la perte. Mais les cycles de la parole continuent leur ronde, on n'en finit pas de parler de l'autre : « It was like love of a woman and went in cycles : he had satisfied himself that morning, that was all. » [219] On n'en finit pas de vouloir tuer pour la loi et la lettre est criminelle. Finissons ainsi, de cette manière, en quelque sorte sur un recommencement d'histoire. Relance :

The stranger said, 'I have only just landed. I came up the river tonight. I thought *perhaps*... I have an introduction for the señora from a great friend of hers.' [mes italiques 220].

Peut-être. Abord *et* abordage.