

8. 1874 - Trois nouvelles, ou « qu'est-ce qui s'est passé ? »



L'essence de la « nouvelle », comme genre littéraire, n'est pas très difficile à déterminer : il y a nouvelle lorsque tout est organisé autour de la question « Qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer ? » Le conte est le contraire de la nouvelle, parce qu'il tient le lecteur haletant sous une tout autre question : qu'est-ce qui va se passer ? Toujours quelque chose va arriver, va se passer. Quant au roman, lui, il s'y passe toujours quelque chose, bien que le roman intègre dans la variation de son perpétuel présent vivant (*durée*) des éléments de nouvelle et de conte. Le roman policier est à cet égard un genre particulièrement hybride, puisque, le plus souvent, quelque chose = x s'est passé dans l'ordre d'un meurtre ou d'un vol,

mais ce qui s'est passé va être découvert, et cela dans le présent déterminé par le policier-modèle. On aurait tort toutefois de réduire ces différents aspects aux trois dimensions du temps. Quelque chose s'est passé, ou quelque chose va se passer, peuvent désigner pour leur part un passé tellement immédiat, un futur tellement proche, qu'ils ne font qu'un (dirait Husserl) avec des rétentions et protentions du présent lui-même. La distinction n'en reste pas moins légitime, au nom des différents mouvements qui animent le présent, qui sont contemporains du présent, l'un se mouvant avec lui, mais un autre le rejetant déjà dans le passé *dès qu'il* est présent (nouvelle), un autre l'entraînant dans l'avenir *en même temps* (conte). Nous avons la chance de disposer d'un même sujet traité par un conteur et un nouvelliste : de deux amants, l'un meurt soudainement dans la chambre de l'autre. Dans le conte de Maupassant, « Une ruse », tout est orienté vers les questions « Qu'est-ce qui va se passer ? comment le survivant va-t-il se tirer de cette situation ? qu'est-ce que le tiers-sauveur, en l'occurrence un médecin, va pouvoir inventer ? » Dans la nouvelle de Barbey d'Aurevilly, « Le rideau cramoisi », tout s'oriente vers : il s'est passé quelque chose, mais quoi ? Non seulement parce qu'on ne sait vraiment pas de quoi la froide jeune fille vient de mourir, mais l'on ne saura jamais pourquoi elle s'est donnée au petit officier, et l'on ne saura pas davantage comment le tiers-sauveur, ici le colonel du régiment, a pu ensuite arranger les choses¹. Qu'on ne pense pas qu'il est plus facile de tout laisser dans le vague : qu'il se soit passé quelque chose, et même plusieurs choses successives, qu'on ne saura jamais, n'exige pas moins de minutie et de précision que l'autre cas, où l'auteur doit inventer en détail ce qu'il faudra savoir. On ne saura jamais ce qui vient de se passer, on va toujours savoir ce qui se passera, tels sont les deux halètements différents du lecteur, face à la nouvelle et au conte, mais ce sont deux manières dont se divisent à chaque instant le présent vivant. Dans la nouvelle on n'attend pas que quelque chose se passe, on s'attend à ce que quelque chose vienne déjà de se passer. La nouvelle est une dernière nouvelle, tandis que le conte est un premier conte. La « présence » du conteur et du nouvelliste sont

1. Cf. *Les Diaboliques* de Barbey, 1874. Bien sûr, Maupassant lui-même ne se réduit pas au conte : il y a chez lui des nouvelles, ou des éléments de nouvelles dans ses romans. Par exemple dans *Une vie*, l'épisode de la tante Lison : « C'était à l'époque du coup de tête de Lison. (...) On n'en disait jamais plus, et ce coup de tête restait comme enveloppé de brouillard. Un soir, Lise, âgée alors de vingt ans, s'était jetée à l'eau sans qu'on sût pourquoi. Rien dans sa vie, dans ses manières, ne pouvait faire pressentir cette folie (...) »

complètement différentes (différente aussi la présence du romancier). N'invoquons donc pas trop les dimensions du temps : la nouvelle a si peu à voir avec une mémoire du passé, ou avec un acte de réflexion, qu'elle joue au contraire sur un oubli fondamental. Elle évolue dans l'élément de « ce qui s'est passé », parce qu'elle nous met en rapport avec un inconnu ou un imperceptible (et non pas l'inverse : ce n'est pas parce qu'elle parlerait d'un passé dont elle n'aurait plus la possibilité de nous donner connaissance). A la limite même, rien ne s'est passé, mais c'est justement ce rien qui nous fait dire : « Qu'est-ce qui a pu se passer pour que j'oublie où j'ai mis mes clefs, que je ne sache plus si j'ai envoyé cette lettre..., etc. ? Quelle petite artère dans mon cerveau a bien pu craquer ? Quel est ce rien qui fait que quelque chose s'est passé ? La nouvelle est fondamentalement en rapport avec un *secret* (non pas avec une matière ou un objet du secret qui serait à découvrir, mais avec la forme du secret qui reste impénétrable), tandis que le conte est en rapport avec la *découverte* (la forme de la découverte, indépendamment de ce qu'on peut découvrir). Et aussi la nouvelle met en scène des *postures* du corps et de l'esprit, qui sont comme des plis ou des enveloppements, tandis que le conte met en jeu des *attitudes*, des *positions*, qui sont des déploiements et des développements, même les plus inattendus. On voit bien chez Barbey le goût qu'il a pour la posture du corps, c'est-à-dire pour des états où le corps est surpris lorsque quelque chose vient de se passer. Barbey suggère même, dans la préface des *Diaboliques*, qu'il y a un diabolisme des postures du corps, une sexualité, une pornographie et une scatologie de ces postures, très différentes de celles qui marquent, pourtant aussi et en même temps, les attitudes ou les positions du corps. La posture est comme un suspens inversé. Il ne s'agit donc pas de renvoyer la nouvelle au passé, et le conte au futur, mais de dire que la nouvelle renvoie dans le présent lui-même à la dimension formelle de quelque chose qui s'est passé, même si ce quelque chose n'est rien ou reste inconnu. De même on n'essaiera pas de faire coïncider la différence nouvelle-conte avec des catégories comme celles du fantastique, du merveilleux, etc. : ce serait un autre problème, tout cela n'a aucune raison de se recouper. L'enchaînement de la nouvelle, c'est : Qu'est-ce qui s'est passé ? (modalité ou expression), Secret (forme), Posture du corps (contenu).

Soit Fitzgerald. C'est un conteur et un nouvelliste génial. Mais il est nouvelliste chaque fois qu'il se demande : *Qu'est-ce qui a pu se passer pour qu'on en arrive là ?* Lui seul a su porter cette question à ce point d'intensité. Non pas que ce soit une question de la mémoire, de la réflexion, ni de la vieillesse ou de la fatigue,

tandis que le conte serait d'enfance, d'action ou d'élan. Il est pourtant vrai que Fitzgerald ne pose sa question de nouvelliste que lorsqu'il est personnellement usé, fatigué, malade, pire encore. Mais, là non plus, ce n'est pas nécessairement lié : ce pourrait être une question de vigueur, et d'amour. C'en est une encore, même dans ces conditions désespérées. Il faudrait plutôt concevoir les choses comme une affaire de perception : on entre dans une pièce, et l'on perçoit quelque chose comme déjà là, venant d'arriver, même si ce n'est pas encore fait. Ou bien l'on sait que ce qui est en train de se faire, c'est déjà la dernière fois, c'est fini. On entend un « je t'aime », dont on sait qu'il est dit pour la dernière fois. Sémiotique perceptive. Dieu, qu'est-ce qui a pu se passer, tandis que tout est et reste imperceptible, et pour que tout soit et reste imperceptible à jamais ?

Et puis il n'y a pas seulement la spécificité de la nouvelle, il y a la façon spécifique dont la nouvelle traite une matière universelle. Car nous sommes faits de lignes. Nous ne voulons pas seulement parler de lignes d'écriture, les lignes d'écriture se conjuguent avec d'autres lignes, lignes de vie, lignes de chance ou de malchance, lignes qui font la variation de la ligne d'écriture elle-même, lignes qui sont *entre les lignes* écrites. Il se peut que la nouvelle ait sa manière propre de faire surgir, et de combiner ces lignes qui appartiennent pourtant à tout le monde et à tout genre. Avec une grande sobriété, Vladimir Propp disait que le conte devait se définir en fonction de *mouvements* extérieurs et intérieurs, qu'il qualifiait, formalisait et combinait à sa manière spécifique². Nous voudrions montrer que la nouvelle se définit en fonction de *lignes* vivantes, lignes de chair, dont elle opère de son côté une révélation très spéciale. Marcel Arland a raison de dire de la nouvelle : « Ce ne sont que lignes pures jusque dans les nuances, et ce n'est que pure et consciente vertu du verbe³. »

PREMIÈRE NOUVELLE,

« DANS LA CAGE », HENRY JAMES, 1898, tr. fr. Stock.

L'héroïne, une jeune télégraphiste, a une vie très découpée, très comptabilisée, qui procède par segments délimités : les télégrammes qu'elle enregistre successivement chaque jour, les personnes qui envoient ces télégrammes, la classe sociale de ces personnes qui ne se servent pas du télégraphe de la même façon, les mots qu'il faut compter. Bien plus, sa cage de télégraphiste

2. V. Propp, *Morphologie du conte*, Gallimard.

3. M. Arland, *Le Promeneur*, Ed. du Pavois.

est comme un segment contigu à l'épicerie voisine, où travaille son fiancé. [Contiguïté des territoires.] Et le fiancé ne cesse de planifier, de découper leur avenir, travail, vacances, maison. Il y a là, comme pour chacun de nous, une *ligne de segmentarité* dure où tout semble comptable et prévu, le début et la fin d'un segment, le passage d'un segment à l'autre. Notre vie est ainsi faite : non seulement les grands ensembles molaires (Etats, institutions, classes), mais les personnes comme éléments d'un ensemble, les sentiments comme rapports entre personnes sont segmentarisés, d'une manière qui n'est pas faite pour troubler, ni disperser, mais au contraire pour garantir et contrôler l'identité de chaque instance, y compris l'identité personnelle. Le fiancé peut dire à la jeune fille : compte tenu des différences entre nos segments, nous avons les mêmes goûts et nous sommes pareils. Je suis homme et tu es femme, tu es télégraphiste et je suis épicier, tu comptes les mots et je pèse les choses, nos segments s'accordent, se conjuguent. Conjugalité. Tout un jeu de territoires bien déterminés, planifiés. On a un avenir, pas de devenir. Voilà une première ligne de vie, *ligne de segmentarité dure ou molaire*, pas morte du tout, puisqu'elle occupe et traverse notre vie, et finalement semblera toujours l'emporter. Elle comporte même beaucoup de tendresse et d'amour. Ce serait trop facile de dire : « cette ligne-là est mauvaise », car vous la retrouverez partout, et dans toutes les autres.

Un couple riche entre dans le bureau de poste, et apporte à la jeune fille la révélation, du moins la confirmation d'une autre vie : télégrammes multiples, chiffrés, signés de pseudonymes. On ne sait plus très bien qui est qui, ni ce que signifie quoi. Au lieu d'une ligne dure, faite de segments bien déterminés, le télégraphe forme maintenant un flux souple, marqué de *quanta* qui sont comme autant de petites segmentations en acte, saisies à leur naissance comme dans un rayon de lune ou sur une échelle intensive. Grâce à « son art prodigieux de l'interprétation », la jeune fille saisit l'homme comme ayant un secret qui le met en danger, de plus en plus en danger, en posture de danger. Il ne s'agit pas seulement de ses relations amoureuses avec la femme. Henry James en est arrivé à ce moment de son œuvre où ce n'est plus la matière d'un secret qui l'intéresse, même s'il a réussi à faire que cette matière soit tout à fait banale et de peu d'importance. Ce qui compte maintenant, c'est la forme du secret dont la matière n'a même plus à être découverte (on ne saura pas, il y aura plusieurs possibilités, il y aura une indétermination objective, une sorte de molécularisation du secret). Et justement par rapport à cet homme, et directement avec lui, la jeune télégraphiste développe une étrange complicité passionnelle, toute une

vie moléculaire intense qui n'entre même pas en rivalité avec celle qu'elle mène avec son propre fiancé. Qu'est-ce qui s'est passé, qu'est-ce qui a bien pu se passer ? Cette vie pourtant n'est pas dans sa tête, et n'est pas imaginaire. On dirait plutôt qu'il y a là deux *politiques*, comme la jeune fille le suggère dans une remarquable conversation avec le fiancé : une macro-politique, et une micro-politique, qui n'envisagent pas du tout de la même façon les classes, les sexes, les personnes, les sentiments. Ou bien qu'il y a deux types de relations très distinctes : des rapports intrinsèques de *couples* qui mettent en jeu des ensembles ou des éléments bien déterminés (les classes sociales, les hommes et les femmes, telle et telle personne), et puis des rapports moins localisables, toujours extérieurs à eux-mêmes, qui concernent plutôt [des flux et des particules s'échappant de ces classes, de ces sexes, de ces personnes.] Pourquoi ces derniers rapports sont-ils des rapports de *doubles*, plutôt que de couples ? « Elle craignait cet autre elle-même qui l'attendait sans doute au-dehors ; peut-être était-ce lui qui l'attendait, lui qui était son autre elle-même et dont elle avait peur. » En tout cas, voilà une ligne très différente de la précédente, une *ligne de segmentation souple ou moléculaire*, où les segments sont comme des quanta de déterritorialisation. C'est sur cette ligne que se définit un présent dont la forme même est celle d'un quelque chose qui s'est passé, déjà passé, si proche qu'on en soit, puisque la matière insaisissable de ce quelque chose est entièrement molécularisée, à des vitesses qui dépassent les seuils ordinaires de perception. Pourtant on ne dira pas qu'elle vaut forcément mieux.

Il est certain que [les deux lignes ne cessent d'interférer, de réagir l'une sur l'autre, et d'introduire chacune dans l'autre ou bien un courant de souplesse, ou bien un point de rigidité.] Dans son essai sur le roman, Nathalie Sarraute fait gloire aux romanciers anglais de ne pas avoir seulement découvert, comme Proust ou Dostoïevsky, les grands mouvements, les grands territoires et les grands points de l'inconscient qui font retrouver le temps ou revivre le passé, mais d'avoir suivi à contretemps ces lignes moléculaires, à la fois présentes et imperceptibles. Elle montre comment le dialogue ou la conversation obéissent bien aux coupures d'une segmentarité fixe, à de vastes mouvements de distribution réglée correspondant aux attitudes et positions de chacun, mais aussi comment ils se trouvent parcourus et entraînés par des *micro-mouvements*, des segmentations fines tout autrement distribuées, particules introuvables d'une matière anonyme, minuscules fêlures et postures qui ne passent plus par les mêmes instances, même dans l'inconscient, lignes secrètes de désorientation ou de déterritorialisation : toute une subconversation dans la

conversation, dit-elle, c'est-à-dire une micropolitique de la conversation⁴.

Et puis l'héroïne de James en arrive, dans sa segmentarité souple ou dans sa ligne de flux, à une sorte de quantum maximum au-delà duquel elle ne peut plus aller (même elle le voudrait, il n'y aurait pas à aller plus loin). Ces vibrations qui nous traversent, danger de les exaspérer au-delà de notre endurance. S'est dissous dans la forme du secret — qu'est-ce qui s'est passé ? — le rapport moléculaire de la télégraphiste avec le télégraphiant — puisque rien ne s'est passé. Chacun des deux se trouvera rejeté vers sa segmentarité dure, il épousera la dame devenue veuve, elle va épouser son fiancé. Et pourtant tout a changé. Elle a atteint comme une nouvelle ligne, une troisième, une sorte de ligne de fuite, également réelle, même si elle se fait sur place : ligne qui n'admet plus du tout de segments, et qui est plutôt comme l'explosion des deux séries segmentaires. Elle a percé le mur, elle est sortie des trous noirs. Elle a atteint à une sorte de déterritorialisation absolue. « Elle avait fini par en savoir tant qu'elle ne pouvait plus rien interpréter. *Il n'y avait plus d'obscurités pour elle qui lui fissent voir plus clair, il ne restait qu'une lumière crue.* » On ne peut aller plus loin dans la vie que dans cette phrase de James. Le secret a encore changé de nature. Sans doute le secret a-t-il toujours affaire avec l'amour, et avec la sexualité. Mais tantôt c'était seulement la matière cachée, d'autant plus cachée qu'elle était ordinaire, donnée dans le passé, et que nous ne savions pas trop quelle forme lui trouver : voyez, je ploie sous mon secret, voyez quel mystère me travaille, une manière de faire l'intéressant, ce que Lawrence appelait « le sale petit secret », *mon* Œdipe en quelque sorte. Tantôt le secret devenait la forme d'un quelque chose dont toute la matière était molécularisée, imperceptible, inassignable : non pas un donné dans le passé, mais le non-donnable de « qu'est-ce qui s'est passé ? ». Mais, sur la troisième ligne, il n'y a même plus de forme — plus rien qu'une pure ligne abstraite. C'est parce que nous n'avons plus rien à cacher que nous ne pouvons plus être saisis. Devenir soi-même imperceptible, avoir défait l'amour pour devenir capable d'aimer. Avoir défait son propre moi pour être enfin seul, et

4. Nathalie Sarraute (*L'ère du soupçon*, « Conversation et sous-conversation », Gallimard) montre comment Proust analyse les plus petits mouvements, regards ou intonations. Il les saisit pourtant dans le souvenir, il leur assigne une « position », il les considère comme un enchaînement d'effets et de causes, « il a rarement essayé de les revivre et les faire revivre au lecteur dans le présent, tandis qu'ils se forment et à mesure qu'ils se développent comme autant de drames minuscules ayant chacun ses péripéties, son mystère et son imprévisible dénouement ».

rencontrer le vrai double à l'autre bout de la ligne. Passager clandestin d'un voyage immobile. Devenir comme tout le monde, mais justement ce n'est un devenir que pour celui qui sait n'être personne, n'être plus personne. Il s'est peint gris sur gris. Comme dit Kierkegaard, rien ne distingue le chevalier de la foi d'un bourgeois allemand qui rentre chez lui ou se rend au bureau de poste : aucun signe télégraphique spécial n'en émane, il produit ou reproduit constamment des segments finis, mais il est déjà sur une autre ligne qu'on ne soupçonne même pas⁵. En tout cas, la ligne télégraphique n'est pas un symbole, et elle n'est pas simple. Il y en a trois au moins, de segmentarité dure et bien tranchée, de segmentation moléculaire, et puis la ligne abstraite, la ligne de fuite, non moins mortelle, non moins vivante. Sur la première il y a beaucoup de paroles et de conversations, questions ou réponses, interminables explications, mises au point ; la seconde est faite de silences, d'allusions, de sous-entendus rapides, qui s'offrent à l'interprétation. Mais si la troisième fulgure, si la ligne de fuite est comme un train en marche, c'est parce qu'on y saute linéairement, on peut enfin y parler « littéralement », de n'importe quoi, brin d'herbe, catastrophe ou sensation, dans une acceptation tranquille de ce qui arrive où rien ne peut plus valoir pour autre chose. Les trois lignes ne cessent pas de se mélanger pourtant.

DEUXIÈME NOUVELLE,

« THE CRACK UP », FITZGERALD, 1936, tr. fr. Gallimard.

Qu'est-ce qui s'est passé ? c'est la question que Fitzgerald ne cesse d'agiter, à la fin, une fois dit que « toute vie est, bien entendu, un processus de démolition ». Comment entendre ce « bien entendu » ? On peut dire d'abord que la vie ne cesse de s'engager dans une segmentarité de plus en plus dure et desséchée. Pour l'écrivain Fitzgerald, il y a l'usure des voyages, avec leurs segments bien découpés. Il y a aussi, de segments en segments, la crise économique, la perte de richesse, la fatigue et le vieillissement, l'alcoolisme, la faillite de conjugalité, la montée du cinéma, l'avènement du fascisme, du stalinisme, la perte de succès et de talent — là même où Fitzgerald va trouver son génie. De « grandes poussées soudaines qui viennent ou semblent venir du dehors », et qui procèdent par coupures trop significatives, nous faisant passer d'un terme à l'autre, dans des « choix » binaires successifs : riche-pauvre... Quand même le changement se ferait dans l'autre sens, rien ne viendrait compenser le durcis-

5. Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, Aubier, pp. 52 sq.

sement, le vieillissement qui surcode tout ce qui arrive. Voilà une ligne de segmentarité dure, qui met en jeu de grandes masses, même si elle était souple au départ.

Mais Fitzgerald dit qu'il y a un autre type de craquements, suivant une tout autre segmentarité. Ce ne sont plus de grandes coupures, mais des micro-fêlures, comme sur une assiette, beaucoup plus subtiles et plus souples, et qui se produisent *plutôt quand les choses vont mieux de l'autre côté*. S'il y a un vieillissement aussi sur cette ligne, ce n'est pas de la même manière : on ne vieillit ici que quand on ne le sent pas sur l'autre ligne, et on ne s'en aperçoit sur l'autre ligne que quand « ça » s'est déjà passé sur celle-ci. A tel moment, qui ne correspond pas aux âges de l'autre ligne, on a atteint un degré, un quantum, une intensité au-delà de laquelle on ne pouvait plus aller. (C'est très délicat, cette histoire d'intensités : la plus belle intensité devient nocive quand elle dépasse nos forces à ce moment, il faut pouvoir supporter, être en état.) Mais, justement, qu'est-ce qui s'est passé ? Rien d'assignable ni de perceptible en vérité ; des changements moléculaires, des redistributions de désir qui font que, quand quelque chose arrive, le moi qui l'attendait est déjà mort, ou bien celui qui l'attendrait, pas encore arrivé. Cette fois, poussées et craquements dans l'immanence d'un rhizome, au lieu des grands mouvements et des grandes coupures déterminés par la transcendance d'un arbre. La fêlure « se produit sans presque qu'on le sache, mais on en prend conscience vraiment d'un seul coup ». Cette ligne moléculaire plus souple, pas moins inquiétante, beaucoup plus inquiétante, n'est pas simplement intérieure ou personnelle : elle aussi met toute chose en jeu, mais à une autre échelle et sous d'autres formes, avec des segmentations d'une autre nature, rhizomatiques au lieu d'arborescentes. Une micro-politique.

Et puis il y a encore une troisième ligne, comme une *ligne de rupture*, et qui marque l'explosion des deux autres, leur percussio... au profit d'autre chose ? « J'en vins à l'idée que ceux qui avaient survécu avaient accompli une vraie rupture. Rupture veut beaucoup dire et n'a rien à voir avec rupture de chaîne, où l'on est généralement destiné à trouver une autre chaîne ou à reprendre l'ancienne. » Fitzgerald oppose ici la rupture aux pseudo-coupures structurales dans des chaînes dites signifiantes. Mais il ne la distingue pas moins des liaisons ou des tiges plus souples, plus souterraines, du type « voyage » ou même transports moléculaires. « La célèbre Evasion ou la fuite loin de tout est une excursion dans un piège, même si le piège comprend les mers du Sud, qui ne sont faites que pour ceux qui veulent y naviguer ou les peindre. Une vraie rupture est quelque chose sur

quoi on ne peut pas revenir, qui est irrémédiable parce qu'elle fait que le passé a cessé d'exister. » Est-il possible que les voyages soient toujours un retour à la segmentarité dure ? Est-ce toujours son papa et sa maman qu'on rencontre en voyage, et, comme Melville, jusque dans les mers du Sud ? Les muscles durcis ? Faut-il croire que la segmentarité souple elle-même réforme au microscope, et miniaturisées, les grandes figures auxquelles elle prétendait échapper ? Sur tous les voyages, pèse la phrase inoubliable de Beckett : « *Nous ne voyageons pas pour le plaisir de voyager, que je sache ; nous sommes cons, mais pas à ce point.* »

Voilà que, dans la rupture, non seulement la matière du passé s'est volatilisée, mais la forme de ce qui s'est passé, d'un quelque chose d'imperceptible qui s'est passé dans une matière volatile, n'existe même plus. On est devenu soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile. Plus rien ne peut se passer, ni s'être passé. Plus personne ne peut rien pour moi ni contre moi. Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu'ils sont imaginaires, au contraire : parce que je suis en train de les tracer. Finies les grandes ou les petites guerres. Finis les voyages, toujours à la traîne de quelque chose. Je n'ai plus aucun secret, à force d'avoir perdu le visage, forme et matière. Je ne suis plus qu'une ligne. Je suis devenu capable d'aimer, non pas d'un amour universel abstrait, mais celui que je vais choisir, et qui va me choisir, en aveugle, mon double, qui n'a pas plus de moi que moi. On s'est sauvé par amour et pour l'amour, en abandonnant l'amour et le moi. On n'est plus qu'une *ligne abstraite*, comme une flèche qui traverse le vide. Déterritorialisation absolue. On est devenu comme tout le monde, mais à la manière dont personne ne peut devenir comme tout le monde. On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde. On ne doit pas dire que le génie est un homme extraordinaire, *ni* que tout le monde a du génie. Le génie, c'est celui qui sait faire de tout-le-monde un devenir (peut-être Ulysse, l'ambition ratée de Joyce, à moitié réussie de Pound). On est entré dans des devenirs-animaux, des devenirs-moléculaires, enfin des devenirs-imperceptibles. « J'étais pour toujours de l'autre côté de la barricade. L'horrible sensation d'enthousiasme continuait. (...) J'essaierai d'être un animal aussi correct que possible, et si vous me jetez un os avec assez de viande dessus je serai peut-être même capable de vous lécher la main. » Pourquoi ce ton désespéré ? La ligne de rupture ou de vraie fuite n'aurait-elle pas son danger, pire que les autres encore ? Il est temps de mourir. En tout cas, Fitzgerald nous propose la distinction de trois lignes qui nous traversent, et composent « une vie » (titre à la Maupassant). *Ligne de coupure, ligne de fêlure, ligne de rupture*. La ligne de segmentarité dure,

TROIS NOUVELLES OU « QU'EST-CE QUI S'EST PASSÉ ? »

ou de coupure molaire ; ligne de segmentation souple, ou de
fêlure moléculaire ; la ligne de fuite ou de rupture, abstraite,
mortelle et vivante, non segmentaire.