

Pierre Herbart

Une ligne de force littéraire

[C]'est que l'art seul importe, en fin de compte.

La Ligne de force, p. 11.

Dans un article sur la place de Pierre Herbart dans l'histoire de la littérature, Marc Dambre montrait que si Herbart est « souvent confondu dans l'escorte des "grands" » – Cocteau, Gide, Martin du Gard –, l'écrivain « n'en dispose pas moins de sa propre escorte posthume¹ ». Dambre pense en particulier à Jacques Brenner, qui devient, au tournant des années 1980, « un "passeur" assez isolé mais décisif. [...] Le discours de Brenner est celui d'un témoin, d'un journaliste et d'un critique historique. Ces trois fonctions permettent une première explication de son influence, circonscrite mais bien réelle² ». Brenner a ainsi contribué à imposer une certaine image de Herbart, celle « du dandy et du marginal qui ne pactise pas, de l'intellectuel de gauche indépendant, qui ne dissimule pas son mépris pour les "situations" et marque son hédonisme³ ». Enfin, de ce survol qu'offre la réception des rééditions et inédits de Herbart, Dambre conclut que « [l]a véritable nouveauté tient au statut d'écrivain dont Herbart bénéficie pour la première fois dans sa vie posthume » et que, dans les articles consacrés à Herbart, « [j]amais la politique n'est tout à fait absente ni le parcours de l'auteur, anticolonialiste,

1. — Marc Dambre, « Pierre Herbart (1903-1974). D'une escorte l'autre », *La Revue littéraire*, textes réunis par Bernard Alluin et Bruno Curatolo, Dijon, Le Texte et l'Édition, 2000, p. 142.

2. — *Ibid.*, p. 153.

3. — *Ibid.*

apparatchik, résistant puis dégagé. On est là sans doute au cœur de ce qui permet le retour de Herbart ». Et Dambre de citer le titre de l'article que Jacques Brenner consacre à Herbart dans *Le Matin de Paris* du 31 octobre 1981 : « La consécration posthume d'un militant⁴ ».

Cette conclusion rend certainement compte de l'angle sous lequel s'esquisse la réhabilitation de Herbart dans les années 1980 ; mais si « la politique » est vraiment ce qui rend possible le « retour » de Herbart, je crois personnellement que ce « retour » risque d'être raté. Car c'est sans doute moins l'écrivain engagé qui doit être célébré que l'écrivain « tout court » ; non pas qu'il faille dédaigner l'engagement, mais seulement parce que celui-ci fait trop d'ombre aux qualités proprement littéraires du romancier. L'absence de Herbart dans l'histoire de la littérature est certainement « très injuste⁵ », encore faut-il voir par rapport à quoi il y a injustice. Dans ce sens, j'aurais préféré que le titre de l'article de Brenner se lise : « La consécration posthume d'un écrivain ». L'engagement nuit à l'écrivain un peu de la même manière que la comparaison avec Gide a pu désavantager Herbart et surtout continue de lui nuire. À ce sujet, Catherine Douzou écrit : « *L'Âge d'or et Souvenirs imaginaires* montrent à quel point son œuvre a pu souffrir de la comparaison avec celle de Gide, auquel il a été associé dans l'esprit des milieux littéraires, artistiques et journalistiques⁶ ». Le fait est que dans *La Ligne de force*, Herbart a exprimé son rejet du militantisme, et qu'À *la recherche d'André Gide* propose un portrait sans complaisance du maître – déboulonné. N'était-ce pas, dans les deux cas, une façon pour Herbart de revendiquer justement son statut d'écrivain à part entière, lequel statut ne pourrait être saisi qu'au-delà des références militantes et gidiennes ?

Écrire le littéraire

Il me semble que contre la politique, Herbart a toujours joué la carte de la littérature. Cette carte, ce n'est pas seulement celle qui raconte une histoire et qui permet à Herbart de se dire pleinement écrivain, c'est aussi la carte des références littéraires dont se sert l'écrivain pour raconter cette histoire. On est en effet étonné, quand on lit Herbart, de la place qu'y occupent les livres des autres. La littérature tient une place visiblement centrale dans la pratique de l'écriture de Herbart, et on peut, à cet égard, se demander si la référence littéraire ne serait pas le premier trait par lequel nous pourrions opposer le littéraire à l'homme politique.

4. — *Ibid.*, p. 156.

5. — Catherine Douzou, « Pierre Herbart et André Gide, écritures d'un soi marginal », *Études littéraires*, vol. 36, n°3, printemps 2005, p. 135.

6. — *Ibid.*

Dans le parcours de Herbart, il y a un ouvrage clé dans lequel la référence littéraire congédie la politique, c'est bien sûr *La Ligne de force* (1958). Cet ouvrage exprime ni plus ni moins la supériorité de la littérature sur l'engagement ; ou plutôt, l'auteur raconte comment il a graduellement découvert cette vérité. En bout de ligne, l'engagement paraît vain à côté de ce qu'offre la littérature. À première vue, il peut sembler curieux que Herbart doive écrire un livre sur son expérience communiste pour dire sa préférence envers la littérature. Mais on comprend que ce n'est que par contraste avec son engagement qu'il pouvait donner à voir cette vérité :

Je sais bien que j'agis contre toutes les règles. Mes confrères, les intellectuels, s'ils vont en U.R.S.S., se précipitent sur le Dniéprostroï, assistent à une séance du Comité des Écrivains, banquettent avec les *oudarniki* de l'usine de roulement à bille (et avant tout chose, ils ont été se recueillir dans le mausolée de Lénine). Moi, je vois un garçon qui a *fait tulipe*, j'achète *Le Général Dourakine*, je bute sur le corps d'un homme ivre et je prends le train pour Destkoïé-Sélo. C'est dérisoire. Rien ne m'enlèvera de l'esprit que ma mode à moi est pourtant la meilleure⁷.

Ces lignes importantes font apparaître une divergence fondamentale, qui ne cessera ensuite de se préciser jusqu'à ce que, à la fin de son livre, Herbart précise le sens de sa ligne de force :

Pour moi, c'est cela : c'est ma *ligne de force*, celle qui passe par le parc aux singes de Singapour et par la petite fille qui vendait *Le Général Dourakine*, celle qui donne un sens à la vie. Oui, cela même, dont j'ai si souvent abandonné la poursuite, pour m'occuper de riens : la colonisation, le communisme, la guerre d'Espagne, la Résistance. Que sais-je ?⁸

La Ligne de force – et là je renvoie à la « morale » qu'elle délivre autant qu'au titre du livre – énonce un parti pris pour la vie et la littérature.

Mais encore, c'est tout le livre qui est marqué par la littérature, Herbart apparaissant incapable de vivre la découverte de la Chine, où il se trouve avec Andrée Violis, ou de la Russie autrement qu'à travers un regard littéraire. L'incipit peut, à cet égard, avoir presque valeur de manifeste :

Étant d'esprit curieux, j'ai beaucoup voyagé dans ma jeunesse. À titre d'exemple, je dirai que je suis allé à Doorn (Pays-Bas) pour voir le Kaiser en exil. Il s'agissait pour moi d'en avoir le cœur net sur ce point précis : tout Allemand est-il, avant tout, comme l'affirme Dostoïevski, *un personnage comique* ? Qui, mieux que le Kaiser, me permettrait de trancher la question ?⁹

7. — Pierre Herbart, *La Ligne de force*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, p. 65-66.

8. — *Ibid.*, p. 154.

9. — *Ibid.*, p. 9.

Ce n'est pas le kaiser en soi qui l'intéresse, mais la possibilité que lui offre le kaiser en exil de *confirmer* le texte littéraire. Il y a là en quelque sorte un véritable bréviaire esthétique, qui en somme proposerait une nouvelle acception de la formule de Proust, *la littérature, c'est la vie*. Avec Herbart, la vie informe la littérature, et l'une comme l'autre sont désinvoltes. On se rappelle avec quelle désinvolture Herbart introduit une citation de la comtesse de Ségur pour caractériser la « déstalinisation » : « Tout était en l'air au château de Fleurville¹⁰ », incipit du roman *Les Vacances*. Georges Dottin parle fort justement de « la citation la plus incongrue qui soit », d'« un trait d'ironie à la fois cinglant et ludique, comme le sont certains mots d'enfant ». Et Dottin de se demander : « Lire la comtesse de Ségur plutôt que Marx : ne serait-ce pas là le véritable geste révolutionnaire¹¹ ? » Sans doute, sans compter que la littérature elle-même peut être révolutionnaire. Ainsi voit-on Herbart, pour illustrer à Andrée Violis la misère de l'Indochine, lui décrire longuement l'injustice subie par Catherine Ivanovna Marmeladov, personnage de *Crime et châtiement*. Car Herbart se dit ici « vouloir n'être inspiré que par Dostoïevski¹² ».

Mais c'est plus largement tous les aspects de la vie qui rappellent à Herbart la littérature. À Léninegrad, il trouve les passants « prodigieux : rien que des Raskolnikoff, allant, venant, monologuant¹³ ». En train, pour « [s]e désennuyer », il se figure être « le prince Muichkine arrivant à toute vapeur à Pétersbourg¹⁴ ». À Moscou, le Komintern où il est convoqué lui fait penser à Kafka¹⁵. Bref, les références littéraires sont significatives de tout un discours qui s'élabore en marge de l'engagement politique ; et c'est dans ce discours que se joue le statut d'écrivain de Herbart, dont la désinvolture du style déconstruit en quelque sorte l'expérience militante.

Une esthétique du secret

Les récits et les fictions autobiographiques de Herbart rappellent aussi inlassablement la permanence du littéraire. Catherine Douzou écrit à propos de *L'Âge d'or* : « On sent la présence constante des livres dans sa vie : il lit *Adolphe* pendant un voyage en bateau, la lecture de Virgile lui révèle le caractère homosexuel de son attirance pour Alain, mais leur présence reste circonstancielle par rapport au récit des événements¹⁶ ».

10. — *Ibid.*, p. 150.

11. — Georges Dottin, « Pierre Herbart et la comtesse de Ségur », *Nord*, n°37, juin 2001, p. 67.

12. — *Ibid.*, p. 24.

13. — *Ibid.*, p. 62.

14. — *Ibid.*, p. 69.

15. — *Ibid.*, p. 87.

16. — Catherine Douzou, *op. cit.*, p. 128.

Présence « circonstancielle » des livres, il est vrai, mais parfois « structurale » aussi. Dans *Souvenirs imaginaires* et dans *La Licorne*, par exemple, le livre est non seulement un objet que les personnages consultent, mais un opérateur de lisibilité dans la compréhension et l'interprétation des récits. Par la figure du livre ou de l'écriture, Herbart désigne non seulement l'angle sous lequel il faut lire ses textes, mais il indique précisément que le seul engagement qu'il reconnaisse pour véritable, c'est l'écriture. Avec ces récits, le littéraire n'est plus seulement *en marge*, comme dans *La Ligne de force* – cette marge finît-elle par s'imposer comme l'essentiel –, mais devient expressément *la ligne de force* de l'écriture.

Par exemple, l'incipit de *Souvenirs imaginaires* fait état d'un souvenir d'enfance que le narrateur lie à sa découverte d'Anatole France ; ce souvenir semble être déterminant pour comprendre la personnalité du narrateur. Je cite toute la première page, car elle me paraît symptomatique de la manière de Herbart, où non seulement le livre est au centre de la conception du romanesque de l'auteur, mais participe de la formulation d'un blanc, d'un secret essentiel dans la vie du narrateur, d'une énigme relative au parcours de sa vie :

Nous l'appellerons Guillaume. Aussi bien, sa grand-mère s'appelait Guillaumette...

Pendant toute son enfance, il avait entendu son grand-père, le dimanche, au cours du dîner de famille, prononcer comme une sentence : « Amette, vous êtes une sainte et digne femme, mais... » – exactement comme dit le rôtisseur à son épouse dans la *Reine Pédauque* : « Barbe, vous êtes une sainte et digne... » Le grand-père devait lire Anatole France. Guillaume en eut le soupçon lorsqu'il découvrit à son tour Anatole France, vers l'âge de quinze ans. Mais il s'agissait peut-être d'une coïncidence... Impossible de rien établir et Guillaume ne trouva, plus tard, aucun ouvrage de France dans la bibliothèque de l'aïeul – circonstance qui lui donna beaucoup à rêver.

Cette sorte de hasards apparemment futiles constituait la trame la plus solide de sa vie intérieure. Bien que Guillaume eût en tête tout autre chose que le souvenir de ses grands-parents, la phrase sommeillait, montait soudain jusqu'à ses lèvres. « Amette, vous êtes une sainte et digne... » ou bien : « Barbe, vous êtes une sainte et... », murmurait-il, et Guillaume, perplexe, sentait que ces mots recelaient un secret fort troublant dont dépendait, dont dépendait...¹⁷

Herbart laisse la phrase inachevée. Qu'est-ce exactement qui dépend du « secret » dont il est ici question, on ne le saura jamais. Peut-être aussi le narrateur lui-même ne le sait pas davantage, l'anecdote ne servant qu'à illustrer un état d'âme, c'est-à-dire l'espèce de vide ou d'absence qui va

17. — Pierre Herbart, *Souvenirs imaginaires*, Paris, Le Promeneur, coll. « Le Cabinet des lettrés », 1998, p. 11-12.

définir les relations de Guillaume avec les autres, principalement le père. Entre la phrase du grand-père et le livre d'Anatole France, il doit y avoir un lien, mais Guillaume est incapable de prouver ce lien.

Or, ce que raconte *Souvenirs imaginaires*, c'est le manque qui définit la filiation : Guillaume est le fils d'un homme, Maurice, qui est son père légal faute d'être son père biologique. On ignore ce qui dépend du « secret », car il semble que ce qui importe ici soit moins le propos (le secret dépend de quoi ?) que la forme par laquelle s'exprime ce « secret », l'anecdote de la phrase du grand-père n'étant relatée dès lors que pour introduire le roman familial. D'emblée, il y a là l'expression d'un malentendu, d'un vide, d'un lien mal établi. Et le lien sera d'autant plus lâche que le père légal – qui est par ailleurs le fils du grand-père dont il est question dans l'incipit – sera presque toujours absent, puisqu'il a choisi de se faire clochard et d'errer sur les routes. Quant au père biologique, Guillaume l'aura encore moins connu ; là aussi le lien ne se fait pas. Bref, ce qu'annonce l'incipit par sa forme même, laquelle se caractérise par le manque, c'est le vide qui est au centre de la vie de Guillaume, l'impossibilité pour celui-ci de fonder quelque certitude ou savoir que ce soit, l'absence de lien social dans les relations humaines. La conséquence de cette absence de lien pour Guillaume sera claire : « Ainsi se distingue-t-il ; ainsi, toute sa vie, se séparera-t-il des autres¹⁸ ». Or, j'y reviens, c'est la lecture ou le livre d'Anatole France qui rend possible ce « secret » et, partant, la quête que ce secret sous-tend. Car si Guillaume n'avait pas lu *La Reine Pédauque*, il n'aurait jamais pu pressentir de lien avec la phrase du grand-père. Le livre devient donc le point de départ d'une quête – quête du père –, qui annonce d'emblée la prise de parole de Guillaume dans la seconde partie de *Souvenirs imaginaires*.

Le secret de La Licorne

Le récit *La Licorne* repose sur un principe de construction semblable, bien que beaucoup plus complexe. Comme dans *Souvenirs imaginaires*, c'est dans l'incipit que sont convoquées les figures du livre et de l'écrit qui vont déterminer la trame du récit.

Le début relate une conversation entre Juliette et Martial, qui sont cousins et mariés depuis peu (à la suite de la mort de la mère de Juliette, qui s'était opposée à leur mariage consanguin). Lorsque Martial pénètre dans la chambre de Juliette, elle lit *Souvenirs de voyage dans la Tartarie* du Père Huc. Ils parlent longuement de ce livre, après quoi Martial à son tour raconte qu'il a trouvé, placée dans un livre sur une table dans le bureau du père de Juliette, une carte d'entrée pour les jeux au Casino Municipal de Nice. Martial récite à Juliette le texte qui figure sur la carte – il a appris

18. — *Ibid.*, p. 15.

le texte par cœur. Plus loin dans le récit, nous apprendrons par ailleurs que Martial cache, dans un volume de Voltaire, une lettre que la mère de Juliette lui avait adressée. Dans cette lettre, elle espérait détourner Martial du projet qu'il avait eu d'épouser Juliette, lui confessant à demi-mot qu'elle avait conçu Juliette avec le père de Martial, de sorte que Juliette n'est pas sa cousine, mais sa sœur. Or, 1) la lettre qui est cachée dans un ouvrage de Voltaire, 2) la carte du Casino trouvée dans un livre et 3) l'ouvrage du Père Huc définissent tout le programme de lecture et d'interprétation du récit :

1) La lettre formule l'interdit entre le frère et la sœur. Juliette questionnant Martial au sujet de cette lettre, celui-ci reste vague : « Je ne sais plus. C'était plein d'objurgations. Qu'on ne doit pas se marier dans une même famille, et puis des histoires d'héritage¹⁹ ».

2) Le mot « objurgations », utilisé par Martial pour décrire le contenu de la lettre, va servir de relais entre celle-ci et la carte du Casino. Le message que contient la carte concerne le père « légal » de Juliette. Quand Juliette en prend connaissance, elle pense au mot « objurgations », dont elle ignore cependant la signification précise :

Elle a aussitôt interrompu son maquillage (un seul œil de « fait ») pour se plonger dans l'étude de la carte. Elle y trouve d'autres paragraphes. Et d'abord : « Société Fermière des Casinos de Nice. » Puis : « Ce titre n'est valable que s'il est joint à la Carte d'Admission dans les salles de jeu portant le même numéro. » – « L'Administration se réserve le droit absolu : 1. De retirer le titre et de refuser l'entrée du Casino et des Salles de Jeux à tout porteur. 2. De suspendre l'entrée du Casino pendant cinq jours au cours de la saison. »

Juliette est rêveuse. « Est-ce que ce sont des *objurgations* », se demande-t-elle. Elle a cherché le mot dans Littré le jour même où Martial le lui a dit, mais elle ne se souvient plus bien. Il faudrait reprendre le maquillage²⁰.

La lettre exprime à demi-mot un interdit qui pèse sur Martial et Juliette, frère et sœur mais mariés, tandis que la carte de jeu contient des objurgations qui visent le porteur de la carte, en l'occurrence le père « légal » de Juliette (la carte avait été remise au père il y a longtemps et était demeurée inutilisée), celui qui permet donc de couvrir la « faute » (il n'a jamais dévoilé le secret, la relation entre sa femme et le père de Martial). À l'évidence, les contenus de ces textes sont liés, sauf qu'ils n'affectent pas les personnages au même titre : Martial connaît le mot « objurgations » que Juliette ignore, de la même manière qu'il est le seul des deux à connaître le contenu de la lettre et par conséquent l'inceste qui les lie.

19. — Pierre Herbart, *La Licorne*, Paris, Le Promeneur, coll. « Le Cabinet des lettrés », 1998, p. 33.

20. — *Ibid.*, p. 35.

Bref, dans l'ignorance des mots, Juliette semble menacée, elle risque fort d'être la victime d'une situation coupable. En retournant à son maquillage, Juliette ne fait pas que se détourner d'une situation anodine, elle témoigne littérairement – par et dans la lecture – d'une incapacité à comprendre ce qui l'attend, comme si au reste le maquillage métaphorisait ce que le texte camoufle.

3) En remettant la carte du Casino à Juliette, Martial reçoit en échange les *Souvenirs de voyage dans la Tartarie* du Père Huc. Or, c'est dans ce livre que Martial trouve la description de la licorne, dans laquelle il croit reconnaître l'amoureux et le futur assassin de Juliette, le jeune Bruno. Si Juliette ne sait pas lire, dans la carte, le sort qui la guette, Martial, au contraire, sait parfaitement lire : il a compris le sens de la lettre de la mère de Juliette, il sait par quel mot qualifier le message de la carte et il sait voir dans l'image de la licorne, telle qu'elle est décrite dans le livre du Père Huc, le destin de sa femme. Inévitablement, Juliette sera tuée. Toutefois, Martial n'avait pas prévu que le père de Juliette voudrait s'accuser du meurtre. À la fin, en effet, le père de Juliette, quittant la chambre dans laquelle il vit retiré, chasse Bruno en l'informant qu'il désire porter l'entière responsabilité du meurtre. L'odieux secret de famille se trouve ainsi assumé par celui qui, pendant des années, l'avait couvert de son silence.

Ce que je voulais montrer ici, c'est encore une fois la place déterminante occupée par le livre au sein même du récit. Le développement et la compréhension de l'intrigue de *La Licorne* reposent sur une suite de textes – livre, lettre, carte –, autant de relais qui désignent implicitement quel est le véritable lieu de l'écriture de Herbart, quel est le sens du seul engagement auquel il aura été fidèle jusqu'à la fin. En somme, le récit, semblant de rien, ne parle que de littérature.

Les débuts littéraires

Il n'y a pourtant pas que dans les récits des dernières années que la figure du livre est essentielle. Il faut se rappeler que dans *Le Rôdeur* (1931), premier roman de Herbart, l'écriture tient une place centrale, puisque toute la première partie est constituée du Cahier de Serge, présenté comme un récit fictif. En relation avec les récits des années 1960, je voudrais faire observer que le Cahier de Serge se construit autour d'un manque. Serge y fait allusion à une « tâche » qu'il doit accomplir :

C'est à cet instant que je compris tout, que j'envisageai avec certitude ma situation. C'est alors que je pris une résolution définitive. Si je l'ai différée jusqu'à maintenant, si même je l'ai oubliée pendant plusieurs mois, il faut voir là une de ces étranges syncopes de la raison pendant lesquelles on vit en marge de ses habitudes, de son tempérament. Ainsi tel grand artiste couche dans les bouges, s'enivre et ne songe pas à

commencer l'œuvre qu'il porte en lui et qui forme la raison profonde de son existence. Mais un jour cette œuvre naît d'elle-même au moment qu'elle semblait oubliée, perdue depuis longtemps.

De même je m'agitais, je souffrais sans motif et presque en dehors de ma volonté, de mes moyens. Je m'écartais mystérieusement de mon destin pour remplir quelque tâche incompréhensible et fermer le cercle de mes obligations terrestres avant d'avoir droit à la mort²¹.

Alors que, dans *Souvenirs imaginaires*, la figure du livre (en l'occurrence *La Reine Pédauque*) participe de la fabrication d'un « secret » qui oriente tout le sens de l'écriture, le livre est lui-même, dans *Le Rôdeur*, l'objet de la fabrication du secret (outre le fait que, dans *Le Rôdeur*, la partie à la première personne précède une seconde partie à la troisième personne, cependant que c'est l'inverse dans *Souvenirs imaginaires*). L'expérience qui est vécue par le héros ne se lit plus à travers la représentation de livres, mais elle s'écrit littéralement.

Toutefois, l'incipit du *Rôdeur*, comme celui de *Souvenirs imaginaires*, fait état d'une même ambiguïté fondamentale, relative dans le roman à la tâche que Serge s'assigne. *Le Rôdeur* fonde sa trame romanesque sur un blanc, un secret ; sauf que, cette fois-ci, le narrateur connaît la teneur de ce secret, cependant que le lecteur l'ignore. Et une fois de plus, ce secret est déterminant pour comprendre la vie et le tempérament de Serge, car il « forme la raison profonde de son existence », comme le « hasard » de l'incipit de *Souvenirs imaginaires* « constituait la trame la plus solide de [1]a vie intérieure » de Guillaume. En outre, de la même façon que la « séparation » de Guillaume d'avec les autres est la conséquence visible du « secret » qui détermine sa vie intérieure, le lecteur du *Rôdeur* comprend, à la lecture de la seconde partie du roman, que le « destin » qui gouverne la vie de Serge est exactement du même ordre : l'absolue solitude de Serge et la certitude de celui-ci que tous subissent la même solitude que lui rendent non seulement impossibles les rapports humains, mais détruisent ceux qui ont le malheur de nous aimer. Si bien que le : « ainsi, toute sa vie, se séparera-t-il des autres » de *Souvenirs* n'est-il que l'écho de la solitude « vraiment exceptionnelle²² » de Serge.

Contre-ordre (1935), deuxième roman de Herbart, fait une place brève mais incontournable à Dostoïevski. Le roman lui doit même son titre : le communiste Alcide explique, en effet, que Dostoïevski, condamné à mort, a été libéré à la dernière minute. « Il y a eu contre-ordre²³ », explique-t-il. Or, partant de cette anecdote, le roman de Herbart opère un glissement vers le sens révolutionnaire du mot, lequel sens sera fondé notamment

21. — Pierre Herbart, *Le Rôdeur*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1984, p. 26-27.

22. — *Ibid.*, p. 12.

23. — Pierre Herbart, *Contre-ordre*, Paris, Le Promeneur, coll. « Le Cabinet des lettrés », 2000, p. 240.

par l'apport des *Possédés* de Dostoïevski, cité aussi par Alcide. Il faut noter aussi que *Le Cousin Pons* de Balzac semble avoir inspiré le chapitre « La bonne aventure ».

D'autre part, à la différence du *Rôdeur*, qui problématise le « secret » au sein même de l'écriture de Serge, *Contre-ordre* en maintient l'idée (par exemple le secret sur les origines de Pascal) sans cependant parvenir à la traduire par le recours à la représentation du livre.

Cela importe, il semble qu'on doive y voir annoncée la mise à l'écart de la référence au livre dans les œuvres suivantes. Car si Herbart, dès son premier livre, prend « le parti du littéraire », à partir de ses ouvrages militants de la fin des années 1930 jusqu'à son essai sur Gide, en 1952, la représentation de la figure-livre dans l'écriture est mise à l'écart. Le récit *Alcyon* (1945), par exemple, ne mentionne aucun livre. Dans *L'Âge d'or* (1953), le livre apparaît circonstanciel, comme l'a souligné Catherine Douzou. Il faudra attendre la publication de *La Ligne de force* (1958) pour que la primauté du livre soit réaffirmée, et il n'est sans doute pas innocent que cela se fasse dans le cadre d'un récit dont l'objectif est d'évacuer le politique. Aussi est-il significatif que *La Licorne* (1964) et *Souvenirs imaginaires* (1968) soient les deux premiers ouvrages qui succèdent à la publication de *La Ligne de force*. C'est comme si l'essai confirmait une fois pour toutes l'exclusion du politique et permettait à Herbart de retrouver, trente ans après ses premiers romans, l'écriture de fictions dans lesquelles le livre et l'écrit tiennent une place déterminante.

François OUELLET
Université du Québec à Chicoutimi