

Jean-Louis Dufays

« A s'y méprendre ! » ou le second coup d'œil

Démontage d'une lecture

L'explication traditionnelle

Une manière classique d'*expliquer* le conte de Villiers de l'Isle-Adam « A s'y méprendre¹ ! » (texte en annexe, p. 459-461) consiste à dire qu'il repose sur un parallélisme subtil entre le spectacle des suicidés de la morgue et celui des gens d'affaires. Le narrateur, dira-t-on, a raison de croire qu'il n'y a nulle différence réelle entre ces deux scènes, puisqu'il s'agit de part et d'autre d'êtres morts — mort physique pour les uns, mort spirituelle pour les autres. On en conclut que le second spectacle n'est que la transposition symbolique du premier, et que le récit vise, sur le mode de l'allégorie, à dénoncer le caractère mortifère des activités financières et à proclamer, comme tous les textes de Villiers, le primat du spirituel sur le temporel.

A cette explication générale peuvent s'ajouter des considérations particulières relatives soit à la manière dont l'œuvre a été engendrée — on met alors en relief l'habileté de l'auteur à rapprocher les deux scènes en n'y introduisant que des termes et des référents à double entente (les vêtements appendus aux colonnes, les tables de marbre, l'apparence méditative des personnages, leurs regards vides, leurs portefeuilles ouverts, les robinets qui les arrosent...) —, soit à l'ancrage du récit dans un contexte référentiel « réel » — est alors soulignée la conformité des lieux évoqués avec la morgue et un café d'affaires que l'on pouvait observer dans le Paris des années 1870 (la morgue se situait bien tout près des quais de la Seine, derrière Notre-Dame, et la description du café est celle de la salle Le Peletier, qui fut effectivement détruite par un incendie en 1873²).

De telles explications sont à première vue irréprochables : non seulement elles sont « exactes » (on peut les vérifier de diverses manières), mais en outre elles respectent la règle implicite qui veut qu'un commentaire fournisse une « clé » permettant de faire la « lumière » sur le texte. L'inconvénient est qu'en procédant de la sorte on brûle les étapes ; plutôt que de mettre en évidence le jeu du texte et le travail de la lecture, on exhibe un *résultat* ; on présente le texte comme un produit déjà-là dont le sens peut être objectivement *restitué*, comme une *œuvre achevée* dont il est possible, moyennant un peu d'attention, de décoder le programme. Nulle place ici pour le travail du lecteur. Tout semble reposer sur une science infuse mêlée d'éru-

dition : l'interprétation n'est pas celle d'un lecteur particulier, mais une lecture « modèle » qui est comme imposée par le texte.

Du point de vue didactique, le moins que l'on puisse dire est qu'une telle attitude *n'apprend* guère à lire ; elle impose à l'apprenti lecteur un savoir magique dont l'origine est complètement tue. En outre, ce type d'explication occulte tout ce que les significations textuelles peuvent avoir de *mouvant* et d'*incertain*. En rationalisant le texte, en l'ancrant dans une visée et des référents « sûrs », on le simplifie et, pour tout dire, on l'*aliène*.

Le texte de Villiers lui-même peut cependant être lu comme une mise en garde contre cette manière de faire. Comme je vais m'efforcer de le montrer, il est en effet possible de trouver dans cette courte nouvelle, par-delà les significations qu'on vient de signaler, une véritable *leçon de lecture*. Deux points de vue me semblent devoir ici être distingués : celui du *parcours de lectures* auquel le texte se prête implicitement, et celui de la présence explicite qu'on y trouve du thème de la lecture et de l'intellection.

La lecture réaliste

De prime abord, « A s'y méprendre ! » apparaît comme le récit d'une *anecdote* qui requiert une lecture à la fois fragmentaire et référentielle : avant de pouvoir donner d'emblée un sens global à l'ensemble, le lecteur est obligé de recueillir pêle-mêle les premiers éléments sûrs qui s'offrent à sa compréhension, en l'occurrence les signifiants qui renvoient aux *référents* d'un univers extratextuel connu. Nul autre recours à ce stade que de conférer aux mots la fonction mimétique qu'ils exercent dans la communication ordinaire, c'est-à-dire de produire une lecture réaliste fondée sur la projection des référents : le monde qui est décrit est perçu comme « réel » et le narrateur comme une personne normale, douée de raison, capable d'analyser correctement ce qui lui arrive.

La surprise provient du fait que ce personnage paraît assister deux fois de suite à la même scène : à quelques minutes d'intervalle, il pénètre dans deux lieux qui sont décrits à peu près dans les mêmes termes. Ses propos nous permettent de reconnaître assez clairement le premier lieu comme étant la morgue (« Je reconnus, alors, que la maîtresse du logis [...] n'était autre que la Mort »). Le mot n'est cependant jamais lâché, ce qui laisse planer un doute ; en outre, le narrateur semble dire tout aussi clairement que le second lieu est identique au premier (« Il faut que ce cocher ait été frappé [...] d'une sorte d'hébétude pour m'avoir ramené [...] simplement à notre point de départ »), ce qui déroge à la fois aux lois du vraisemblable (comment cette reproduction du même événement est-elle possible ?) et aux règles de l'écriture (on lit le même texte — le texte recommence). A qui d'autre nous fier cependant qu'au narrateur ? Celui-ci semble de bonne foi, et nous sommes d'autant

plus amenés à croire à ce qu'il dit que nous partageons son désarroi devant les « événements » du texte : son incapacité à dénouer directement l'énigme fait de lui notre double. Non contents d'être dans la projection des référents, nous sommes invités à nous identifier au personnage, à nous absorber comme lui dans la fiction pour mener l'enquête à ses côtés. Comme lui, nous sommes mis en position herméneutique ; nous voyons un lieu au travers de la description qui en est faite, puis, interloqués, nous cherchons à deviner, et nous nous demandons : où sommes-nous ?

Ce double processus de projection mimétique et de repérage des incongruités a été bien décrit par Michael Riffaterre, qui y a vu la démarche typique de la lecture du poème :

La première lecture, heuristique, parcourt la page de haut en bas, du début à la fin du poème. C'est au cours de cette lecture qu'on saisit la *signification* (non la signifiante), la fonction mimétique des mots ; c'est aussi à ce stade que le lecteur perçoit les incompatibilités ou remarque, par exemple, qu'une certaine expression n'a pas de sens à moins d'être interprétée comme métaphore, ironie, métonymie, ou autre³.

Mais s'il convient pour lire la poésie, ce mode de lecture est *a fortiori* celui de la prose narrative, car c'est dans ce type de texte que la fonction mimétique du langage est le plus mobilisée⁴. « Une grise matinée de novembre », « les quais de la Seine », « un rendez-vous d'affaires », « l'auvent d'un portail », toutes ces expressions sont concrètes, réfèrent à des entités tangibles qu'on peut observer dans le monde réel, et cela se vérifie jusque dans le détail, puisque, comme on l'a vu plus haut, il est possible au lecteur qui connaît le Paris des années 1870 de faire coïncider les lieux du texte avec des lieux existants.

Si elle est systématisée et érigée en mode de lecture, cette posture interprétative nous permet de *participer* à l'action du texte, de supprimer la distance qui sépare son univers du nôtre. Le texte est alors reçu comme un espace de fantasmatisation, comme un de ces jeux ouverts que Donald Winnicott appelle le *playing* et que Michel Picard⁵ définit comme l'une des composantes essentielles de toute lecture.

Un récit fantastique ? L'illusion générique

Au terme de ce premier parcours, le lecteur reste insatisfait, car le recours aux référents ne lui permet pas de rationaliser l'ensemble du texte. Le doute subsiste en effet : le second lieu est-il vraiment le même que le premier ? Si c'est le cas, quel est le sens de cette répétition ? Si ce n'est pas le cas, les éléments qui la composent s'avèrent référentiellement énigmatiques. Si l'on n'est plus à la morgue, que signifient les attitudes étranges des personnages qui sont décrits, leurs portefeuilles ouverts,

les robinets qui les arrosent ? Et qu'en est-il de l'allusion qui est faite à la mort ? S'agit-il bien de la mort réelle ou d'une métaphore ? A la vérité, les questions ne manquent pas.

Ces incertitudes cependant ne déroutent pas longtemps le lecteur expérimenté, car il sait qu'elles sont typiques d'un modèle générique bien établi, celui du récit fantastique. Il se rappelle que, bien que répondant partiellement aux normes du vraisemblable, le texte regorgeait dès son début de « marqueurs d'ambiance » qui connotaient nettement l'inquiétude et l'horreur : le titre (qui échappe aux canons syntaxiques habituels et suggère qu'il va être question de mystification), l'épigraphe tirée des « Aveugles » de Baudelaire (qui parle de « globes ténébreux » tournés vers des lieux inconnus), le climat automnal, brumeux et humide, l'aspect lugubre des passants (ils s'entrecroisent, « noirs, obombrés de parapluies difformes », puis se battent contre le vent « avec ces attitudes et ces contorsions dont le spectacle est toujours si pénible pour l'artiste ») et de la Seine (« jaunie », elle charrie ses bateaux « pareils à des hannetons démesurés »), les idées « pâles et brumeuses » du narrateur, l'emploi explicite de l'adjectif « fantastique » pour qualifier la buée qui enveloppe le bâtiment de pierre, la manière dont ledit bâtiment apparaît d'abord (il se dresse « dans la brume comme une apparition »), tout concourait d'emblée à créer l'atmosphère d'angoisse propre aux récits d'épouvante. La chose n'est d'ailleurs pas rare chez Villiers : songeons aux descriptions qui jalonnent « L'intersigne » et « Le convive des dernières fêtes ». Là aussi nous rencontrons un narrateur « mortellement pâle » (p. 695), en proie tantôt à un « ennui ardent et vague » (p. 607), tantôt à un « spleen pénible jusqu'au malaise » (p. 695), et là aussi on se trouve plongé dans une ambiance lugubre, où « La Nuit jette ses ombres et ses effets étranges » (p. 614).

La lecture réaliste fait dès lors place à une autre illusion tout aussi puissante, qu'on pourrait appeler l'*illusion générique*. Certes, la lecture y gagne, car le texte est à présent compris d'une manière globale ; il n'apparaît plus comme la mise en scène de situations extratextuelles éparses, mais comme la reproduction d'une stéréotypie, de cette structure architextuelle familière que constitue l'irruption d'éléments inexplicables au sein d'une anecdote conventionnelle. Si elle n'est pas vraiment expliquée, l'énigme de la reproduction de la scène est tout au moins *canalisée*, intégrée dans un schéma connu, ce qui peut parfaitement suffire à satisfaire le lecteur. A quoi bon chercher des explications, se dit celui-ci, puisqu'il est manifeste que nous sommes dans un texte fantastique, c'est-à-dire dans un type de récit qui autorise et même paraît susciter le recours à une logique de l'irrationnel ?

On a dès lors l'impression que l'effet fantastique est *suggéré* par le texte. Le narrateur lui-même n'y succombe-t-il pas un temps lorsqu'il se dit convaincu (« à coup sûr ») d'avoir assisté deux fois au même spectacle ? Gardons-nous cependant de conclure trop vite : nous ne sommes pas encore au bout des pièges que nous réserve la lecture de ce conte.

La lecture symbolique

Au rebours du lecteur pressé, celui qui a quelque familiarité avec les textes de Villiers ne tarde pas à deviner que derrière la machinerie mimétique et fantastique se cache quelque symbole. Il comprend que le jeu auquel le texte le convie n'est pas seulement extratextuel (identifier les référents) et architextuel (identifier le genre), mais aussi intratextuel : ce qu'il convient en dernier recours de faire, c'est d'identifier les différences qui s'établissent à l'intérieur même du texte entre les deux séquences apparemment analogues. On retrouve là un jeu bien connu des enfants : le jeu des sept erreurs. Deux tableaux apparemment semblables sont présentés au lecteur, mais celui-ci doit se souvenir que la répétition gratuite est en principe exclue dans la prose « littéraire » — même dans le genre à part que constitue le récit fantastique —, et qu'il s'agit dès lors de chercher les détails qui signifient. Le jeu consiste à isoler l'information parmi la redondance, le multiple au sein du même, le sens dans le pêle-mêle des signes indifférenciés.

C'est seulement au terme de cet examen minutieux que la lumière peut enfin surgir : saisissant tout d'un coup (le sens surgit toujours subitement, comme dans un éclair) que les signifiants utilisés pour décrire les deux scènes peuvent signifier deux choses différentes, on comprend que la seconde description n'est plus celle d'une morgue mais celle d'un café d'affaires. Tout alors devient clair : les « tables de marbre » qui désignaient là les litières des cadavres désignent ici les tables du café ; les « jambes allongées », la « tête élevée », les yeux « fixes » et « sans pensée », l'« air positif » des personnages qui signalaient là leur état cadavérique signifient ici qu'ils sont absorbés dans leurs affaires ; les « portefeuilles » qui servaient là à identifier les morts s'ouvrent ici pour permettre aux affaires de se conclure ; enfin, les « robinets de cuivre destinés à l'arrosage quotidien de ces restes mortels » qui répandaient là l'eau de la toilette ultime déversent ici des consommations alcoolisées.

Le sens des derniers propos du narrateur apparaît lui aussi clairement : dire que « le second coup d'œil est plus sinistre que le premier » signifie que la mort physique des suicidés est moins dramatique que la mort spirituelle qui frappe les gens d'affaires, et la décision finale de « ne jamais faire d'affaires » manifeste la répugnance que suscite le sort de ces derniers. Pour dire les choses d'une manière technique, la structure discursive globale se double instantanément d'une structure axiologique ; sitôt distinguées, les deux scènes se trouvent hiérarchisées, classées sur l'échelle des valeurs, et cette structuration idéologique peut déboucher elle-même sur une décision de type pragmatique qui fait l'effet aux yeux du lecteur d'une injonction : « Il ne faut jamais faire d'affaires sous peine de perdre son âme. » La lecture effectuée ainsi en une fraction de seconde tout le parcours qui va du *sens* du texte à la *valeur* et à l'*action* qu'il propose⁶.

Tout devient donc limpide. Il reste que le lecteur, s'il est ravi d'avoir dénoué le

problème, est quelque peu confus d'avoir été berné si longtemps, «L'auteur m'a bien eu», se dit-il. Et il oscille alors entre deux sentiments à l'égard de Villiers : d'une part, il admire son habileté et lui sait gré d'avoir su le tenir en haleine ; d'autre part, il lui en veut d'avoir recouru à un artifice aussi grossier. «Tout de même, ce jeu de confusions, c'est un peu tiré par les cheveux.» Cette réaction ne doit pas nous surprendre, car elle est l'inévitable rançon de toute compréhension. Sitôt compris, sitôt enserré dans un schéma rationnel, le texte devient *décevant*. Quoi ? Ce n'était que cela ? Ce tissu de mystères avait une cause aussi «simple» ?

L'accession au niveau de l'interprétation globale a donc pour corollaire une mise à distance critique du texte. Dès le moment où une cohérence d'ensemble se manifeste, le lecteur se détache de l'illusion des référents pour percevoir le texte en termes de *procédés* et de *techniques d'écriture*. Ce qui était jusque-là un jeu «ouvert», un *playing* accessible à toutes les fantasmatisations, apparaît comme un jeu éminemment réglé et fini, un *game* dont il convient seulement de trouver la bonne issue⁷. Remarquons que, dans le cas qui nous occupe, cette mise à distance critique était possible dès la perception de l'effet de genre. Comprendre «A s'y méprendre!» comme un récit fantastique, c'était déjà prendre du recul par rapport à son fonctionnement et se donner le moyen de poser sur lui un regard critique. Mais l'effet de fantastique, on l'a vu, n'expliquait pas vraiment tout ; il laissait le lecteur sur sa faim et lui évitait par là les affres de la déception. Cela nous permet de formuler une loi qui constitue peut-être le grand paradoxe de la lecture : plus le lecteur en sait sur le texte, plus il s'expose à être déçu. Si l'interprétation satisfait le désir de savoir, elle creuse en même temps ce désir qu'a tout lecteur d'être *mystifié*, de rester sous l'emprise d'un charme, d'un inconnu qui le dépasse. Or, de ces deux désirs, aucun n'a barre sur l'autre. Entre l'envie d'arrêter le sens et celle de le laisser en suspens, c'est un combat sans fin qui se joue, combat dont rendent bien compte des sémioticiens comme Peirce ou Eco lorsqu'ils définissent la lecture comme une dialectique entre la rationalisation pragmatique du texte et la stimulation de la sémosis illimitée.

Le sens en suspens

Mais qu'en est-il de cette dérive du sens, de cette sémosis illimitée dans le conte qui nous occupe ? Si la lecture symbolique s'avère somme toute décevante, de quels moyens dispose le lecteur pour relancer l'interprétation ? Il ne suffit pas de vouloir faire jouer le sens ; encore faut-il que le texte s'y prête, que l'on puisse y déceler ce qu'Iser appelle des *Leerstelle*, des «blancs», des indéterminations, des lieux qui résistent à la logique de l'interprétation globale⁸.

Avec Villiers, Dieu merci, nous sommes servis. Est-ce vraiment une surprise ? Si nous avons quelque connaissance de ses *autres contes*, nous savons que, chez

lui, rien n'est jamais absolument clair, aucun problème définitivement clos. Dans « Le secret de l'ancienne musique » par exemple, il n'hésite pas à se contredire, faisant l'éloge tantôt de la musique nouvelle, tantôt de la musique ancienne. Dans « Antonie », il s'abstient carrément de toute conclusion morale et laisse le lecteur décider tout seul si la fidélité à elle-même qu'affiche la demi-mondaine doit être comprise comme le comble du cynisme ou comme l'ultime refuge de sa dignité.

Dans « A s'y méprendre ! », l'ambiguïté ne concerne pas tant la moralité que l'attitude du narrateur. Le parcours de lecture tâtonnant qui vient d'être retracé a en effet permis de constater que le personnage central de ce récit est tour à tour la dupe de l'illusion référentielle et générique (il « croit » voir deux fois la même scène) et le révélateur de la dimension symbolique du récit (« la vie est un songe », nous glisse-t-il subrepticement, puis, lors du dénouement, il laisse clairement entendre qu'il a fort bien distingué les deux spectacles et détient la clé de leur énigme). Le narrateur est donc successivement quelqu'un qui ne comprend pas et quelqu'un qui sait, un halluciné et un clairvoyant ; il passe brusquement de l'aveuglement à la lucidité. Certes, on peut dire que cette ambivalence est nécessaire pour que le texte fonctionne : il faut que le narrateur soit d'abord aveugle pour qu'on comprenne que la ressemblance entre les deux lieux est hallucinante, puis il faut qu'il devienne lucide pour que soit perceptible la nature symbolique de la seconde scène. Il n'empêche que la duplicité du narrateur est lourde de conséquence pour l'interprétation globale, car elle oblige à considérer que ce texte appartient à la fois au registre du fantastique et à celui du symbolisme sans que rien ne permette de donner une priorité décisive à un genre sur l'autre. L'effet le plus saisissant de la nouvelle ne serait donc pas tant son « message » symbolique que le *mixage* qu'elle opère entre deux modèles génériques établis.

Tout dans les yeux

Mais les découvertes du lecteur attentif ne s'arrêtent pas là. A bien examiner le texte, il s'aperçoit que *le narrateur ne dit nulle part que les deux spectacles auxquels il a assisté sont effectivement différents*. Il use seulement pour les décrire de *mots* partiellement distincts et affirme que ce qui diffère dans le second spectacle, c'est *le coup d'œil* qui est porté sur lui.

Cette précision est capitale, car elle signifie que, pour Villiers, le sens n'est pas immanent à la chose regardée, mais est construit par le regard, par la conscience du spectateur. Une scène n'est pas en soi sinistre ou joyeuse : c'est seulement la façon dont on la contemple qui la dote de telles qualités. Il existe d'ailleurs une véritable obsession du regard dans ce texte. Tout ce qui concerne l'organe visuel y est présenté de manière déceptive, tous les personnages semblent souffrir d'un déficit de la vue dont les aveugles de l'épigraphe constituent les figures éponymes. Comme

les infirmes qui « dardent on ne sait où leurs globes ténébreux », les passants évoqués au début du récit paraissent se débattre dans un enfer d'ombres et de masses difformes. Le narrateur est lui-même affecté par le spectacle de leurs contorsions, qu'il qualifie de « toujours si pénible pour l'artiste » : il établit donc clairement une opposition entre le regard impavide de l'homme de la rue et l'œil éveillé de l'esthète épris d'harmonie et de beauté. Hélas pour lui, la suite ne lui permettra guère de rencontrer un regard frère. Dans la morgue, il a comme par hasard l'attention attirée par « les yeux fixes », « les regards sans pensée » des cadavres : la mort, semble-t-il nous dire, se manifeste avant tout par la perte du regard. Lorsqu'on arrive au café d'affaires, le thème devient de plus en plus explicite. Ce qu'espère principalement le narrateur, c'est rencontrer des gens à l'« œil brillant », mais, on le sait, une nouvelle déception l'attend.

On voit de la sorte se dessiner en filigrane dans le texte une *autre* moralité, qui n'annule pas la précédente mais lui confère une épaisseur singulière : vivre, ce serait d'abord *savoir regarder*, être capable de faire habiter son regard par une pensée. De cette acuité visuelle, le narrateur nous donne constamment l'exemple : observant soigneusement les spectacles qui s'offrent à lui, il s'efforce chaque fois de les *reconnaître*, de les faire signifier par la mémoire (« malgré la rigidité de son architecture, malgré la buée [...], je lui *reconnus*, tout de suite, un certain air d'hospitalité cordiale » ; « Et je *reconnus*, alors, que la maîtresse du logis [...] n'était autre que la Mort »).

Villiers nous donne par là une sorte de modèle de ce que nous devrions être en tant que lecteurs : non pas des consommateurs aveuglés par la fixité des stéréotypes, mais des sujets actifs et désirants, qui prouvent par leur attention aux mouvements souterrains du texte qu'ils ont encore une « âme » et font partie du monde des vivants.

Villiers, maître à lire

Apprendre à bien regarder, à reconnaître la vérité derrière le leurre des apparences : ce message caché d'« A s'y méprendre ! » est aussi, à la réflexion, l'un des thèmes obsessionnels des *Contes cruels*. Dans « Vox populi », il nous est clairement dit qu'au sein de toute foule se cache un prophète, qu'à toute manifestation collective fait écho la plainte métaphysique d'un personnage symbole, et que le monde est fait de la combinaison dialectique de ces deux plans de réalité. Dans « Le convive des dernières fêtes », la fonction essentielle du regard est énoncée de manière explicite : « Les objets, nous dit Villiers, se transfigurent selon le magnétisme des personnes qui les approchent, toutes choses n'ayant d'autre signification, pour chacun, que celle que chacun *peut* leur prêter » (p. 613). Dans tous ces textes, il est demandé au lecteur de se munir d'un système de vision et d'audition stéréophonique, afin de pouvoir percevoir à tout moment l'occulte derrière l'apparent,

l'essentiel derrière le superficiel, l'authentique et le spirituel derrière l'inauthentique et le matériel.

Tel serait donc, en dernier recours, l'un des enjeux profonds des *Contes cruels* : apprendre au lecteur à percevoir le rôle magique que peuvent exercer le regard et, partant, la lecture elle-même. Est-il leçon plus *spirituelle* que celle-là ?

Université catholique de Louvain

ANNEXE

A s'y méprendre !

A M. Henri de Bornier

Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux
(C. Baudelaire)

Par une grise matinée de novembre, je descendais les quais d'un pas hâtif. Une bruine froide mouillait l'atmosphère. Des passants noirs, obombrés de parapluies difformes, s'entre-croisaient.

La Seine jaunie charriait ses bateaux marchands pareils à des hannetons démesurés. Sur les ponts, le vent cinglait brusquement les chapeaux, que leurs possesseurs disputaient à l'espace avec ces attitudes et ces contorsions dont le spectacle est toujours si pénible pour l'artiste.

Mes idées étaient pâles et brumeuses ; la préoccupation d'un rendez-vous d'affaires, accepté depuis la veille, me harcelait l'imagination. L'heure me pressait : je résolus de m'abriter sous l'auvent d'un portail d'où il me serait plus commode de faire signe à quelque fiacre.

A l'instant même, j'aperçus, tout justement à côté de moi, l'entrée d'un bâtiment carré, d'aspect bourgeois.

Il s'était dressé dans la brume comme une apparition de pierre, et malgré la rigidité de son architecture, malgré la buée morne et fantastique dont il était enveloppé, je lui reconnus, tout de suite, un certain air d'hospitalité cordiale qui me rasséréna l'esprit.

« A coup sûr, me dis-je, les hôtes de cette demeure sont des gens sédentaires ! — Ce seuil invite à s'y arrêter : la porte n'est-elle pas ouverte ? »

Donc, le plus poliment du monde, l'air satisfait, le chapeau à la main, — méditant même un madrigal pour la maîtresse de la maison, — j'entrai souriant, et me trouvai, de plain-pied, devant une espèce de salle à toiture vitrée, d'où le jour tombait, livide.

A des colonnes étaient appendus des vêtements, des cache-nez, des chapeaux.

Des tables de marbre étaient disposées de toutes parts.

Plusieurs individus, les jambes allongées, la tête élevée, les yeux fixes, l'air positif, paraissaient méditer.

Et les regards étaient sans pensée, les visages couleur du temps.

Il y avait des portefeuilles ouverts, des papiers dépliés auprès de chacun d'eux.

Et je reconnus, alors, que la maîtresse du logis, sur l'accueillante courtoisie de laquelle j'avais compté, n'était autre que la Mort.

Je considérai mes hôtes.

Certes, pour échapper aux soucis de l'existence tracassière, la plupart de ceux qui occupaient la salle avaient assassiné leurs corps, espérant, ainsi, un peu plus de bien-être.

Comme j'écoutais le bruit des robinets de cuivre scellés à la muraille et destinés à l'arrosage quotidien de ces restes mortels, j'entendis le roulement d'un fiacre. Il s'arrêtait devant l'établissement. Je fis la réflexion que mes gens d'affaires attendaient. Je me retournai pour profiter de la bonne fortune.

Le fiacre venait, en effet, de dégorger, au seuil de l'édifice, des collégiens en goguette qui avaient besoin de voir la mort pour y croire.

J'avisai la voiture déserte et je dis au cocher :

« Passage de l'Opéra ! »

Quelque temps après, aux boulevards, le temps me sembla plus couvert, faute d'horizon. Les arbustes, végétations squelettes, avaient l'air, du bout de leurs branchettes noires, d'indiquer vaguement les piétons aux gens de police ensommeillés encore.

La voiture se hâtait.

Les passants, à travers la vitre, me donnaient l'idée de l'eau qui coule.

Une fois à destination, je sautai sur le trottoir et m'engageai dans le passage encombré de figures soucieuses.

A son extrémité, j'aperçus, tout justement vis-à-vis de moi, l'entrée d'un café, — aujourd'hui consumé dans un incendie célèbre (car la vie est un songe), — et qui était relégué au fond d'une sorte de hangar, sous une voûte carrée, d'aspect morne. Les gouttes de pluie qui tombaient sur le vitrage supérieur obscurcissaient encore la pâle lueur du soleil.

« C'était là que m'attendaient, pensai-je, la coupe en main, l'œil brillant et narguant le destin, mes hommes d'affaires ! »

Je tournai donc le bouton de la porte et me trouvai, de plain-pied, dans une salle où le jour tombait d'en haut, par le vitrage, livide.

A des colonnes étaient appendus des vêtements, des cache-nez, des chapeaux.

Des tables de marbre étaient disposées de toutes parts.

Plusieurs individus, les jambes allongées, la tête levée, les yeux fixes, l'air positif, paraissaient méditer.

Et les visages étaient couleur du temps, les regards sans pensée.

Il y avait des portefeuilles ouverts et des papiers dépliés auprès de chacun d'eux.

Je considérai ces hommes.

Certes, pour échapper aux obsessions de l'insupportable conscience, la plupart de ceux qui occupaient la salle avaient, depuis longtemps, assassiné leurs « âmes », espérant, ainsi, un peu plus de bien-être.

Comme j'écoutais le bruit des robinets de cuivre, scellés à la muraille, et destinés à l'arrosage quotidien de ces restes mortels, le souvenir du roulement de la voiture me revint à l'esprit.

« A coup sûr, me dis-je, il faut que ce cocher ait été frappé, à la longue, d'une sorte d'hébétéude, pour m'avoir ramené, après tant de circonvolutions, simplement à notre point de départ ? — Toutefois, je l'avoue (s'il y a méprise), LE SECOND COUP D'ŒIL EST PLUS SINISTRE QUE LE PREMIER !... »

Je refermai donc, en silence, la porte vitrée et je revins chez moi, — bien décidé, au mépris de l'exemple, — et quoi qu'il pût m'en advenir, — à ne jamais faire d'affaires.

NOTES

1. *Contes cruels*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 628-630.
2. Pour ce genre d'explication, voir par exemple les commentaires de P. Citron dans l'édition Garnier-Flammarion des *Contes cruels*.
3. « L'illusion référentielle », in R. Barthes et al., *Littérature et Réalité*, Éd. du Seuil, 1982, p. 96-97.
4. Sur ce point, cf. entre autres T. Todorov, « La lecture comme construction », *Poétique de la prose*, Éd. du Seuil, 1980, p. 175-177.
5. Cf. *La Lecture comme jeu*, Éd. de Minuit, 1986.
6. Ce parcours capital qui fait passer des structures sémantiques aux structures actanciennes et idéologiques a notamment été bien décrit par Umberto Eco dans son *Lector in fabula*, Grasset, 1985, p. 231 sq.
7. Pour l'application à la lecture des catégories du jeu, voir M. Picard, *op. cit.*
8. Cf. W. Iser, *L'Acte de lecture*, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1985.
9. La présente étude se veut l'illustration d'une théorie et d'une méthode que j'ai exposées dans mon essai *Séréotype et Lecture*, à paraître prochainement aux éditions Mardaga.