



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

20 | 2016

Résister à la littérature

Robert Bazlen et le refus d'écrire. Approches du *Stade de Wimbledon* de Daniele Del Giudice

Marine Aubry-Morici and Manuel Esposito



Publisher

Presses Sorbonne Nouvelle

Electronic version

URL: <http://trans.revues.org/1250>

DOI: 10.4000/trans.1250

ISSN: 1778-3887

Electronic reference

Marine Aubry-Morici and Manuel Esposito, « Robert Bazlen et le refus d'écrire. Approches du *Stade de Wimbledon* de Daniele Del Giudice », *TRANS- [Online]*, 20 | 2016, Online since 23 February 2017, connection on 23 February 2017. URL : <http://trans.revues.org/1250> ; DOI : 10.4000/trans.1250

This text was automatically generated on 23 February 2017.

Tous droits réservés

Robert Bazlen et le refus d'écrire.Approches du *Stade de Wimbledon* de Daniele Del Giudice

Marine Aubry-Morici and Manuel Esposito

« Quello che sto cercando di capire è quel che possiamo fare oggi¹. »

Il faudrait lire cet article comme un négatif. Comme une photo qui n'aurait pas été développée : c'est-à-dire que le processus de tirage aurait été volontairement interrompu. Ce qui va être lu ne constitue pas un article au sens habituel du terme, il s'agit plutôt de la trace d'une tentative d'écrire, voire même de la trace d'un échec, revendiqué en tant que tel, né de l'impossibilité de concilier deux voix. Peut-être, dès le départ, notre volonté n'a pas été d'écrire ensemble, d'unir deux voix, de les uniformiser (c'est-à-dire les trahir?) mais plutôt d'engager un combat : deux voix l'une contre l'autre, afin que de cette impossibilité – voire même de cette incommunicabilité (pour ne pas dire incompatibilité ?) – émerge une troisième voix : celle du texte impossible, du texte qui aurait pu être et qui jamais n'advient. Ainsi ce texte n'est-il pas seulement habité par deux voix qui n'ont pu parler ensemble mais par le spectre d'une troisième. Refusant l'univocité de la certitude, nous avons préféré l'ouverture de la probabilité.

Résister à l'abyme

M. A-M.

Ce qui pourrait s'annoncer comme un récit spéculaire — la mise en abyme d'un écrivain s'interrogeant sur l'écriture à travers un autre qui a renoncé à écrire² — se distancie immédiatement de son sujet. Pourquoi Roberto Bazlen n'a-t-il pas écrit ? Jamais le lecteur n'obtiendra de réponse définitive à cette question, ni même un portrait complet de ce mystérieux personnage. Plus le récit avancera, moins l'enquête du narrateur du *Stade de Wimbledon* semblera porter ses fruits. De Trieste à Londres, au fil des témoignages recueillis, se dessinera, plus qu'un portrait, un halo de mystère autour de cet écrivain qui renonce volontairement à l'écriture. Projet destiné à rester inachevé, parcours

interrompu avant son accomplissement, cette quête est vouée à l'échec dès son commencement, quand le train filant vers Trieste s'arrête à un kilomètre de la gare, sa destination finale. Car depuis l'origine, l'errance est possible : « *Ma quanto posso perdermi ? E quanto posso deviare?* »

Enter the Ghost.

M. E.

La figure « historique » de Roberto Bazlen, l'homme Bazlen, ne nous intéressera pas. Il s'agira plutôt de comprendre le Bazlen de Del Giudice. Je tiens à poser cela d'entrée de jeu, comme on pose un axiome préliminaire dont dérivera toute réflexion ultérieure. L'enjeu sera de comprendre pourquoi Del Giudice fait le choix d'intégrer une figure de pure négativité dans son premier roman, figure du refusant, de celui qui se voue au silence et refuse d'écrire. Comme le note Calvino : « *Chi fosse questo personaggio (...) non importa: perché nel romanzo il suo ricordo affiora solo indirettamente e in lontananza, e soprattutto perché si direbbe non importi nemmeno al giovane che pur sta seguendo le tracce della sua leggenda*⁴. »

Aussi évoquerai-je *Bartleby* ; tout en refusant de voir en Bazlen un épigone du *Scribe* de Melville⁵. *Bartleby* sera un outil de mesure. Il s'agira de mesurer la distance qui les sépare, qui les éloigne, partir de la négativité de l'un pour comprendre celle de l'autre : « *Il navigante segue il faro calcolando continuamente la distanza ; è un buon modo, credo, quello di avvicinarsi alle cose misurando sempre quanto se ne è lontani*⁶. » *Bartleby* et Bazlen ont en commun un refus⁷, voire même une certaine forme de résistance (le refrain est bien connu, mais nous allons essayer de le jouer sur un autre mode) : le refus de continuer à copier pour le premier, et le refus d'écrire pour l'autre. Ou peut-être plutôt celui de « préférer ne pas ».

Ce qu'il faut retenir, c'est le choix de Bazlen de ne pas écrire sur lequel Del Giudice choisit de revenir. Si l'on se souvient que pour Deleuze : « L'artiste c'est celui qui libère une vie, une vie puissante, une vie plus que personnelle » ou qu'« il n'y a pas d'art qui ne soit une libération d'une puissance de vie⁸ », qu'est-ce alors que de refuser de créer, ou encre de refuser d'écrire ? Est-ce préférer vivre ou n'est-ce pas plutôt choisir de mourir ou une certaine forme de mort ?

M. A-M.

Le véritable sujet du livre est le dilemme intérieur d'un jeune écrivain : s'interroger sur la possibilité d'écrire ou de ne pas écrire, mais aussi de pouvoir ou non achever son projet. Ainsi l'investigation autour de Bazlen semble-t-elle avant tout la quête initiatique d'un apprenti écrivain⁹. Comme se le demandait Calvino dans sa préface du roman, s'agit-il de « *la ripresa del romanzo d'iniziazione d'un giovane scrittore*¹⁰ » ? Savoir pourquoi Bazlen n'a pas écrit, mais aussi pourquoi lui, le narrateur, devrait écrire, se superpose à la question de savoir s'il faut poursuivre cette recherche ou l'abandonner, percer le mystère ou non. Le narrateur impose un écart qui empêche aux deux routes de se croiser jamais, créant deux voies parallèles pour son récit et celui de Bazlen. En mettant doublement à distance le personnage de Bazlen, Del Giudice tient en joue le dilemme de l'écriture — écrire ou ne pas écrire, écrire ou vivre — tout comme son propre narrateur, de telle sorte que le récit n'adhère pas avec son projet, comme un miroir qui se distancierait de son référent. C'est ainsi au sein d'une métaphore — l'enfant qui joue au train dans le train, celui qui porte le

narrateur vers Trieste à l'ouverture du roman — que l'on peut rencontrer celui qui « joue à l'écrivain » à l'intérieur même de son récit. Car Del Giudice aussi éprouve « *l'infantile pienezza di essere dentro qualcosa e continuare a possederla dal di fuori*¹¹ », faisant de l'écriture de Bazlen « *un trenino nel treno*¹² » tandis que le narrateur marche vers Trieste, dit-il, « *come se fossi il treno*¹³ ».

Il serait facile pour le narrateur et pour Del Giudice de se laisser entraîner par son Bazlen et par le point négatif qu'il représente dans la littérature, ce « point vide¹⁴ ». Pourtant rien ici ne tend à dire que toute littérature est impossible. À l'inverse, la figure de Bazlen permet paradoxalement une forme de retour à la narration, qui passe par la possibilité du silence, sans toutefois s'y engouffrer.

« *Je voulais choisir une figure de silence intentionnel, qui se trouverait à un moment de crise et de renoncement, pour englober la culture de la négation, le passer et aller de l'avant. Bazlen pouvait alors me servir : il pouvait alors représenter cette sorte de restauration de la possibilité d'écrire. C'était en même temps, un retour à la narration*¹⁵. »

Résister au gouffre du silence

Ce retour à la narration doit se comprendre dans le contexte de la fin du postmodernisme en littérature — ou du moins l'envie d'en finir qui agite et agite encore le débat littéraire italien¹⁶ — qui épuisa pendant les trente années précédentes la problématique de l'impossibilité de narrer, de comprendre le réel, voire même de s'appuyer sur une certitude du réel, jusqu'à orchestrer sa propre mort, comme celle d'une littérature de la fin qui n'en finit pas de finir.

Le Stade de Wimbledon dessine une forme de tentative de sortir de l'aporie, du jeu stérile que la littérature entretient avec elle-même, afin de retrouver la possibilité de « narrer de nouveau¹⁷ ». Mais nous ne sommes pas ici devant une simple « restauration » du roman, car « refonder le roman serait ridicule, ce serait comme vouloir refonder Pompéi¹⁸ ». En effet, pour Del Giudice, il s'agit plutôt de résister à la tentation de balayer la narration du champ de la représentation, à une époque où, alors qu'il mûrit son écriture¹⁹, l'agitation politique dans l'Italie des années 60-70 met les idées politiques et l'action au premier plan de la vie civile et du langage, reléguant peut-être la littérature à une place secondaire²⁰. *Le Stade de Wimbledon* est une forme de persistance de la littérature à parler du réel précisément au moment où d'autres langages semblent pouvoir l'épuiser.

Alors que la littérature italienne contemporaine est aujourd'hui largement placée sous le signe d'un « retour au réel²¹ », courant qui démarre à partir des années 90 et traverse toute la littérature en prose des années 2000, il est tentant de penser que *Le Stade* pourrait faire figure de précurseur de ce tournant. Toutefois, on ne revient pas indemne d'un tel voyage : le postmodernisme littéraire laisse des traces dans le langage — blessures et « lacérations » que Del Giudice accueille sans refus ni volonté de les effacer²². À la fin du roman, le narrateur ôte avec délicatesse et respect le vêtement de Roberto Bazlen offert par Ljuba, une des femmes qui a connu cet écrivain qui n'écrivait pas. Ainsi se libère-t-il de cette figure paternelle, mais comme s'il s'était libéré d'un poids-plume, d'une négativité qui ne lui pesait pas et qu'il accueille ensuite, dans la dernière phrase du roman, « *con la delicatezza con cui si tiene un bambino*²³ ». Par un retournement de la filiation père-fils, cette force potentiellement stérilisante devient fragile héritage au sein de l'écriture ; embrassé et accueilli dans ses bras, tel un rappel du néant avec lequel il faut

marcher — le pull étant ici l'enveloppe vide, la marque de l'être absent, de l'abîme qui accompagne tout geste d'écriture.

Le refus de Bazlen : « dans l'abîme de la possibilité ».

M. E.

« J'ai tenté le parcours sur le fil du rasoir de la probabilité, où chaque phrase permet de ressentir l'abîme qui s'ouvre sous elle et donc sa nature précaire, où chaque phrase inclut en elle sa propre négation et son propre échec, et s'efforce, à partir de cet état de fait, de raconter son propre temps²⁴. »

Dans *Le Stade de Wimbledon*, parce que Bazlen n'a pas écrit et apparaît comme la négation de toute œuvre, ce n'est pas seulement chaque phrase qui contient sa propre négation, mais l'œuvre toute entière. Le roman contient en lui-même sa propre négation et tourne autour de son propre néant. Comme le rappelle Tabucchi, pour « Blanchot [...] un livre [...] possède toujours un centre qui l'attire : « centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux²⁵. » Et c'est ainsi que fonctionne la figure de Bazlen dans *Le Stade* : sans cesse, en tant que « centre », elle « se déplace », elle « se dérobe » à la recherche du narrateur. Bazlen est (l') absent : tout tourne autour de lui (au moins dans un premier temps), mais il n'est nommé qu'un infime nombre de fois dans tout le roman. Bazlen est dans le roman même, l'absence depuis laquelle jaillit l'écriture : Calvino précise que « *il vero primo soggetto dello scrivere ci appare sempre più lontano, più rarefatto, più indistinto : forse è un io-fantasma, un luogo vuoto, un'assenza*²⁶. » Il y a dans ce que Calvino écrit un ton qui doit beaucoup à Blanchot.

Le centre du *Stade* est une négativité : c'est le refus de Bazlen. Comme l'affirme Del Giudice lui-même : « Moi, j'avais une histoire, située à Trieste et à Londres [...]. Elle tournait autour d'un “ renoncement ”, d'un trou noir, ceux constitués de façon singulière par cette figure du xx^e siècle italien, celle de Roberto Bazlen [...]. Pour moi, il était indispensable d'aller au cœur de ce renoncement, de cette négation²⁷. »

Tout commence dans *Le Stade* par une absence. S'il a été « indispensable » pour Del Giudice « d'aller au cœur de ce renoncement, de cette négation », de faire du néant que représente Bazlen le centre de son roman, c'est sans doute pour rendre possible l'écriture même de son œuvre. Car, « [l]e scribe qui n'écrit pas (dont *Bartleby* est la figure ultime, épuisée) est la puissance parfaite, que seul un néant sépare désormais de l'acte de création²⁸ ». Et dans *Le Stade*, le narrateur, en parlant avec Ljuba Blumenthal, affirme : « [...] l'opinione più alta dello scrivere ce l'ha quasi sempre chi ha deciso di non farlo²⁹ ».

Ce qui revient à poser la question du geste : mesurer la portée des actes, la puissance de l'agir. Et ici, en l'occurrence, la question est centrée autour de l'idée de la création, et plus encore de l'écriture. En tant que fiction méta-narrative, le roman de Del Giudice pose la question de la possibilité – ou de la potentialité – de tout acte de création. Ici encore il est question de distance : celle qui sépare le néant de toute création ; non pas que l'une exclut l'autre, au contraire : toute création a en elle son propre néant dont elle provient et vers lequel elle retourne.

Dans cette mesure, je voudrais proposer une lecture du *Stade* en tant que roman sur la puissance. Pour Aristote, comme le rappelle Agamben : « Une expérience de la puissance en tant que telle n'est possible que si la puissance est toujours aussi puissance de ne pas (faire ou penser quelque chose), si la tablette à écrire peut ne pas être écrite³⁰. » Et Agamben ajoute : « Cette *puissance de ne pas* est le secret cardinal de la doctrine aristotélicienne sur la puissance, qui fait de toute puissance en soi une impuissance ([...] Met. 1046A, 32³¹). » Le roman de Del Giudice peut alors être lu comme « une ferme revendication de la puissance, la construction d'une expérience du possible en tant que tel³² ».

D'où le choix de faire de Bazlen le centre de sa fiction : en tant que figure de la « puissance de ne pas » : « non l'écriture, mais la feuille blanche³³ [...] ». L'expérience de la puissance d'écrire ne se réalise pas seulement dans l'acte d'écrire. D'où l'importance pour l'œuvre de contenir sa propre négation. Ainsi Bazlen incarne-t-il, dans une certaine mesure, ce qui est pour Avicenne la « puissance accomplie ou parfaite » : « celle d'un scribe maîtrisant parfaitement l'art d'écrire, au moment où il n'écrit pas³⁴ ». Agamben ajoute :

« *Ce n'est qu'au moment où nous parvenons [...] à faire l'expérience de notre impuissance même que nous devenons capables de créer, que nous devenons poètes. Et le plus difficile, dans cette expérience, ce n'est pas le rien et ses ténèbres, où cependant beaucoup restent emprisonnés à jamais – le plus difficile, c'est d'être capable d'anéantir ce rien pour faire être, à partir de rien, quelque chose³⁵.* »

Et Bazlen est le « rien » à partir duquel Del Giudice fait « être quelque chose » : son premier roman. Bazlen est l'abîme dans lequel Del Giudice plonge, sans en rester emprisonné, mais au contraire dont il fait émerger toute sa puissance de créer. Et c'est pour cette raison que *Bartleby* nous est utile pour comprendre le Bazlen de Del Giudice³⁶. Plus exactement, c'est la lecture du *Bartleby* de Melville proposée par Agamben : « En tant que scribe qui a cessé d'écrire, il est la figure extrême du rien dont procède toute création, et en même temps, la plus implacable revendication de ce rien comme pure et absolue puissance³⁷. » Bazlen est donc dans *Le Stade* « la figure extrême du rien dont procède toute création ».

Silence ou narration : la liberté possible

M. A-M.

« *Dopo un po' gli ho domandato se è vero che nei ponti si progetta anche un punto in cui minarli³⁸.* » À l'image d'un pont qui doit comprendre un point où le détruire, la littérature doit contenir sa propre négation : « [...] *mi sembrava un ottima concezione del lavoro, semplicemente : pensano una cosa e la realizzano in tutto, compreso il posto adatto per distruggerla com minimo sforzo³⁹* ». La liberté de l'écrivain ne peut se concevoir qu'avec cette forme de résistance possible au sein de l'écriture, la possibilité de saboter à chaque instant son œuvre, de se perdre dans l'histoire qu'il écrit et de ne pas être maître de son propre récit. Littérature qui résiste à elle-même en sapant sa propre solidité, sa *résistance*, mais qui, par la possibilité du retrait, du silence, peut recommencer à exister. Il s'agit de reconnaître le vide sous-jacent à toute phrase et le fil de crête sur lequel marche toute tentative d'écriture.

Le personnage féminin de Gerti forme, avec Ljuba, l'une des deux principales sources du narrateur, en tant que témoins directs de la vie Bazlen. Or « *la nostra generazione ha parlato troppo di tutto*⁴⁰ » concède-t-elle. La silence va alors exprimer cette oscillation, cette liberté entre parler et se taire, écrire et ne pas écrire. Certes, il apparaît souvent comme une forme de gêne et d'embarras face au vide⁴¹, une stratégie visant à esquiver toute prise de contact, comme avec la jeune fille du train à laquelle le narrateur ne veut pas parler, néanmoins il constitue aussi une forme toujours possible d'opposition et donc une liberté donnée au sujet : « *Però adesso poter non parlare mi sembra un punto di resistenza assoluto*⁴². »

Enfin, tel un retour de balancier, la résistance par le silence, (autrement dit à quoi bon écrire plutôt que se taire?) tend vers le versant opposé : « *perché no*⁴³ ? » C'est dans cette alternative que se dessine au fil du texte, « *un'intermittenza tra probabilità e improbabilità*⁴⁴ ». Gerti, pendant sa conversation avec le narrateur, rapporte une nouvelle de Ray Bradbury qui éclaire cette oscillation. Elle la résume ainsi : un homme participe, lors d'un dîner, à une expérience : ses amis l'envoient dans le futur, à des milliers d'années de distance, muni d'un stylo, d'un magnétophone et d'un appareil photo. À son retour, interrogé ce sur qu'il a vu, « *lui dice : non so niente*⁴⁵ ». Rien sur la pellicule, rien sur le carnet. Pressé de s'expliquer, il répond enfin : « *[...] sì, adesso mi ricordo che mi è stata data una scelta : se volevo ricordarmi o no*⁴⁶... ». L'expérience est ici subordonnée à la liberté de la raconter — un choix possible, dont on peut s'abstenir, comme Bazlen. La résistance de Bazlen est peut-être alors une opposition à la force naturelle qui pousse l'homme vers le récit. À entendre l'anecdote de Bradbury, le narrateur est lui aussi tenté de raconter : « *mentre ascoltavo ho ceduto e mi sono messo a cercarne uno tra quelli che conosco*⁴⁷ », et rapporte l'effet que l'histoire a produit sur lui : « *mi chiedo se saprò resistere al racconto*⁴⁸ ». Prise de conscience éthique de l'impact du récit sur l'autre et de « *l'intenzione stessa di quello che racconta*⁴⁹ » ? En effet, tout récit « *[...] adagia l'altro in una ricettività morbida, come me su questa poltrona*⁵⁰ ».

Le paradigme œuvre-vie renversé par Bazlen : l'artiste désœuvré

M. E.

Parce qu'il refuse d'écrire, « [l]e copiste est devenu la tablette à écrire, il n'est désormais rien d'autre que sa propre feuille blanche. Rien d'étonnant, donc, à ce qu'il demeure si obstinément dans l'abîme de la possibilité et ne semble pas avoir la moindre intention d'en sortir⁵¹ ». C'est (toujours) déjà l'idée d'un renversement du paradigme œuvre-vie qui est évoqué ici : l'artiste devient sa propre œuvre par l'absence d'œuvre. Bazlen est une figure du désœuvrement, de l'artiste qui s'avorte lui-même. Bazlen radicalise encore davantage cette posture, en instaurant un rapport à l'Autre singulier : par l'influence qu'il choisit pleinement d'exercer sur les autres, on pourrait dire que les Autres deviennent son œuvre. S'il s'avorte lui-même (ou alors se sait-il stérile ? Impuissant ?), Bazlen aide les autres à « accoucher » de leurs œuvres : il pratique donc une forme de maïeutique.

Par son refus d'écrire, il propose une redéfinition du rapport œuvre-vie, écriture-monde (ou monde-écrit/monde-non écrit pour reprendre ici la distinction calvinienne). Ainsi, pour Agamben, « [...] l'artiste véritablement génial est sans œuvre [...] ; dans l'admiration générale, il s'en ira de par le monde comme la preuve mélancolique de sa propre inexistence, comme le porteur [...] de sa propre absence d'œuvre⁵² ». Le renversement du

paradigme œuvre-vie (« savoir-être » et « savoir-vivre ») est une constante de l'avant-garde du XX^e siècle comme le rappelle Agamben dans *L'usage des corps* :

« Le critère de vérité de l'art s'est tellement déplacé dans l'esprit et, bien souvent, dans le corps même de l'artiste, dans son être physique, que celui-ci n'a pas besoin de présenter une œuvre si ce n'est comme vestige ou document de sa propre vie. L'œuvre est la vie et la vie n'est qu'œuvre ; mais, dans cette coïncidence, au lieu de se transformer et de tomber ensemble, elles continuent à se poursuivre l'une en l'autre sans fin⁵³. »

Dans « *Ricordo di Bobi Bazlen* », Italo Calvino rappelle que pour Bazlen : « L'œuvre qui porte en elle l'essence d'une personne était au sommet de son échelle de valeurs⁵⁴... ». On peut dire que lui, Bazlen, était le contraire : une personne qui porte en elle l'essence d'une œuvre. L'un des interlocuteurs du narrateur affirme : « *per lui tutto doveva servire a saper vivere : troppo essenzialmente, troppo autenticamente e troppo direttamente perché potesse anche scrivere*⁵⁵. »

Bazlen n'est pas sans œuvre, mais « sans livres » : l'œuvre était restée en lui, en puissance. Par sa persistance à ne pas vouloir écrire, Bazlen brouille les limites entre vie et œuvre, le personnage de « L'Ange » va même jusqu'à affirmer : « *la sua opera è stata la sua vita*⁵⁶... ». C'est ce qui ressort de tous les entretiens entre le narrateur et les « amis » de Bazlen. La raison de son silence reste entourée de mystère, c'est d'ailleurs ce vers quoi tend tout le dispositif mis en place par Bazlen sa vie durant : l'indicernabilité. Bazlen a laissé au-delà de lui plus qu'une trace : un mystère insoluble.

Bazlen ne peut écrire parce qu'il a été si loin dans la non séparation entre l'œuvre et la vie que s'il s'était séparé de l'œuvre qu'il portait potentiellement en lui, s'il l'avait réalisée en acte, cela aurait été comme mourir... Et là, ne pas créer, ou plutôt conserver son œuvre en puissance, potentiellement, sans l'actualiser, c'est continuer à vivre (dans les dernières pages de son roman inachevé, *Le capitaine au long cours*, Bazlen n'écrit-il pas : « La vraie vie veut dire : inventer de nouveaux lieux pour pouvoir faire naufrage... Chaque œuvre nouvelle n'est que l'invention d'une nouvelle mort⁵⁷ » ? À l'inverse de la proposition de Deleuze, pour Bazlen, création et mort vont ensemble). Résister à son propre désir d'écrire. Bazlen peut créer mais il ne le fait pas et renverse toute forme de doxa concernant la création. Bazlen demeure la figure de celui qui refuse l'impératif de la « production », son choix, l'indicernabilité qu'il met en place, apparaît comme une forme de résistance parce qu'il rend « inopérant » tout impératif : ne demeurent que la liberté et le silence. De manière spéculaire, tout le problème autour duquel tourne *Le Stade* est celui de la création ; mais la recherche du narrateur, sur les traces du spectre-Bazlen, semble avoir aussi pour sens de trouver comment « apprendre à vivre enfin⁵⁸ ». En effet, à plusieurs reprises revient la dialectique du « savoir-écrire » et du « savoir-vivre » et d'un équilibre à trouver (enfin). Le narrateur précise à Ljuba : « *Quello che a me interessa è un punto, in cui forse si intersecano il saper essere e il saper scrivere. Chiunque scrive se l'immagina in un certo modo*⁵⁹ ». Del Giudice tente de régler ses comptes avec une certaine conception de la littérature, voire même d'en faire table rase : « [...] la question de la “ responsabilité », de l'engagement de la littérature, sa volonté de “ raconter son propre temps », implique la conscience de la nécessaire déconstruction d'une certaine idée de la littérature : celle d'une littérature du certain⁶⁰ ».

Dire que la représentation de l'échec de Bazlen permet au narrateur de « réussir » à écrire serait trop simple, voire même réducteur : ce qui compte, c'est de saper l'idée même de certitude, de légitimité intrinsèque du discours littéraire occidental, c'est-à-dire de la doxa des vainqueurs : la « solution » choisie par Del Giudice va plus loin et dépasse ce

simple dualisme, qui resterait enfermé dans une idée de la « littérature du certain » avec cette dialectique échec/réussite : l'œuvre que propose Del Giudice contient en elle-même sa propre négation, elle ne la conjure pas, elle ne la rejette pas, elle s'en nourrit, elle en est constituée. De telle sorte qu'elle s'ouvre vers le possible et le probable.

Et c'est en ce sens qu'il faut rapprocher Bazlen et *Bartleby* : comme le note Agamben au sujet de *Bartleby*, c'est toute la « tradition éthique » occidentale qui est remise en question par le refus de *Bartleby*. Le refus de Bazlen en est proche, et s'il remet à son tour en cause toute « notre tradition éthique », alors Del Giudice, en l'intégrant dans sa fiction, recherche avant tout, non seulement une nouvelle façon de raconter, mais par-dessus tout une nouvelle éthique littéraire⁶¹.

Résister au chant des sirènes

M. A-M.

Mettre à distance, résister aux récits des deux femmes, Ljuba et Gerti, qui ont le mieux connu Bazlen, c'est se tenir loin, de « sirènes, de très vieilles sirènes⁶² » ; car « toutes les deux veulent que le narrateur croie dans leur passé et s'y enfonce avec elles⁶³ ». Or le chant des sirènes, chant à venir⁶⁴, est la métonymie de la littérature, car leur chant englobe l'*Odyssée* toute entière comme le rappelle Italo Calvino⁶⁵. Résistant à l'ensorcellement, le narrateur traverse le récit des deux femmes comme un Ulysse qui refuserait d'écouter — ici de voir : le narrateur s'empêche de regarder les photographies de Bazlen qui lui sont tendues. Ainsi donne-t-il à un autre récit la possibilité d'exister, une fois libéré de l'adhérence aux souvenirs des autres, comme il se libère du pull à la fin du roman. Cette expression de la liberté du narrateur fait alors écho à la décision du personnage de Bradbury : quel récit quand le choix de narrer est ouvert et que le refus, le silence sont toujours possibles ? Il existe peut-être alors un récit manqué qui laisse alors ouverte la voie de l'imaginaire.

Refuser de consulter des photographies marque pour le narrateur une ouverture possible vers la fiction : « C'est son rapport à la vérité qui est en jeu⁶⁶ » écrit en effet Del Giudice dans sa postface. La possibilité de ne pas réduire le réel à une photographie, à une mémoire surdéterminée, laisse ainsi ouvert le champ des possibles. C'est ce que permet justement *Le Stade de Wimbledon*, en mettant à distance les récits des proches de Bazlen, qui en fermeraient immanquablement le portrait⁶⁷. Libre de la représentation simple de la photographie, dans un vide qui n'est pas encore saturé de signification et de mémoire, se place alors le tracé infini de la balle de tennis imaginaire, entre deux joueurs eux-mêmes imaginaires, lors de la vision finale au stade de Wimbledon. Si « le livre se déroule sur la « crête » de la vérité et de l'imaginaire⁶⁸ », c'est qu'il existe, entre la possibilité de narrer le réel et celle de s'en abstenir, une littérature « probable » qui pourrait prendre en compte le caractère factice de tout récit.

« *Pensi che facciamo un mucchio di calcoli per la prospettiva, per riprodurre un difetto della vista*⁶⁹ » déclare l'officier au début du roman avec lequel le narrateur converse alors que le train est à l'arrêt. L'enjeu de cette comparaison avec la perspective est ici la mise en question de la reproduction du réel par l'art : le récit imaginé compterait-il ici davantage que le récit « réel », mimétique ? C'est le sens de la référence à Bradbury : la seule vision possible de l'avenir — et donc le seul récit possible — est celle que le lecteur peut imaginer, de telle sorte que le futur est restitué à sa véritable nature "en puissance",

c'est-à-dire celle d'une réalité encore à imaginer et à construire. Dans *Le Stade* aussi, la « réalité de cette enquête est un voyage intérieur⁷⁰ », souligne Del Giudice. La représentation ne peut alors pas être simple *mimesis* — comme les récits des proches de Bazlen et leurs photographies — mais doit être *phantasia*, la forme de l'invention et de la projection⁷¹ — à l'image de la Carte de Mercator à laquelle il est fait allusion dans le livre et qui aurait dû donner son titre à l'ouvrage.⁷² Image-clé du roman pour Calvino, son autre nom est « représentation », dit-il⁷³. Del Giudice précise bien qu'il s'agit d'une projection, d'une vue de l'esprit qui forme l'image que nous avons de la Terre, celle d'un planisphère qui ne correspond pas à la réalité du globe. De même, la vision finale du *Stade de Wimbledon* et le jeu imaginaire entre deux joueurs — il s'agit, certainement, de Bazlen et du narrateur — forment, par l'infini du parcours en huit de la balle, leur propre vérité : « une projection » qui échappe à la réponse fermée et surdéterminée de la mémoire des amis de Bazlen. L'appareil photo est disponible sur les gradins, telle une allégorie de la *mimesis* et il peut alors se comprendre comme la tentation écartée de s'engouffrer dans une simple copie du réel. L'imagination, dans *Le Stade*, permet d'aller au delà de la mémoire et forme un saut « par-dessus » le temps, visant une représentation qui n'est pas simplement celle du présent éclairé par le passé — la vie de Bazlen une fois achevée et reconstruite *a posteriori* à la lumière de la fin — mais un présent ouvert sur les temps. C'est de cette résistance originelle à la *mimesis* que naît la liberté du récit possible, celui qui ouvre la porte à la probabilité de l'écriture, une nouvelle écriture⁷⁴, qui résiste, avec délicatesse, à la clôture du sens.

M. E.

Le mystère du choix de Bazlen reste entier, masqué par les formules laissées par Bazlen lui-même, par les souvenirs-écrans qui en disent plus sur ceux qui les racontent que sur Bazlen lui-même. Ce qui importe, c'est que le narrateur se détourne de Bazlen et de son refus : « En fait, tout le "parcours" du roman vise à ouvrir le présent, à dé-river celui-ci de l' "armure" dans laquelle le passé enferme le narrateur⁷⁵ ». Autant pour Bazlen que pour *Bartleby*, il faut se souvenir de Blanchot : « Ce que Kafka nous donne [...] c'est une sorte de combat par la littérature pour la littérature [...]. "*Bartleby l'écrivain*" appartient au même combat, dans ce qui n'est pas la simplicité d'un refus⁷⁶ ». Et ce n'est peut-être que parce que le mystère de Bazlen demeure entier, comme celui de *Bartleby*, que le narrateur peut s'en détacher et devenir à son tour capable d'écrire : l'écriture de l'un vient alors du silence de l'autre. Et Bazlen, bien que rejeté dans le passé, continue son travail de maïeutique :

« [...] molte persone [...] hanno incontrato lui. E lui le ha aiutato a cambiare, o a decidere. Io credo che questa era la sua passione, e il suo capolavoro. Nient'altro ».

[...]

“La cosa più curiosa è che poi le persone erano convinte di avercela fatta da sole”⁷⁷. »

Du désastre Bazlen, de son naufrage, de son abîme, vient l'astre Del Giudice. Du silence, vient celui qui écrit.

Exit the Ghost.

BIBLIOGRAPHIE

DEL GIUDICE (Daniele), *Le Stade de Wimbledon*, trad. de l'italien par R. de Ceccatty, Paris, Marseille, Rivages, 1985.

-- « Una narrazione probabile », *Inchiesta*, Gennaio-Marzo, 1998.

-- « Postface en forme d'entretien avec l'auteur », in DEL GIUDICE (D.), *Le Stade de Wimbledon*, éd. de 1984.

Sur Roberto Bazlen :

CALVINO (Italo), « Ricordo di Bobi Bazlen », in BARENGHI (M.) (dir.), *Saggi 1945-1985*, t.I, Milano, A. Mondadori, 1995, p. 1007-1009.

DE SAVORGNANI (Giulia), *Bobi Bazlen. Sotto il segno di Mercurio*, Trieste, Lint, 1998.

DEDENARO (Roberto) (dir.), *Per Roberto Bazlen. Materiali della giornata organizzata dal Gruppo 85*, Udine, Campanotto, 1995

LA FERLA (Manuela), *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*, Palermo, Sellerio, 1994

Sur Bartleby :

AGAMBEN (Giorgio), *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993.

BERKMAN (Gisèle), *L'effet Bartleby. Philosophes lecteurs*, Paris, Hermann, 2011.

DELEUZE (Gilles), « Bartleby, ou la formule », postface à *Bartleby* d'Herman MELVILLE, Paris, Flammarion, 1989.

VILA-MATAS (Enrique), *Bartleby et compagnie*, trad. de l'espagnol par É. Beaumatin, Paris, C. Bourgois, 2002.

Sur Daniele Del Giudice :

CIMINARI (Sabina), « Gli "eredi" di Calvino negli anni ottanta : Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice », *Cahiers d'études italiennes*, n°14, 2012, p. 163-181

DAROS (Philippe), *Fictions de reconnaissances (...)*, Paris, Hermann, 2016

KLETTKE (Cornelia), *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Firenze, F. Cesati, 2008

NAPOLI (Adriano), « Geografia del probabile. Per una rilettura de *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice », *Misure critiche*, 2, 1-2, 2003, p. 279-285.

QUAQUARELLI (Lucia), « La carta della memoria. *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice », in GOLA (S.) et RORATO (L.) (éds.), *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire degli ultimi anni Ottanta*, Brussels, Bern, Berlin, P. Lang, 2007, p. 89-99.

Autres :

AGAMBEN (Giorgio), « L'acte de création », in AGAMBEN (G.), *Le feu et le récit*, trad. M. Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2015.

-- *Profanations*, trad. de l'italien M. Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2005.

-- *L'usage des corps*, trad. de l'italien J. Gayraud, Paris, Éd. du Seuil, 2015.

BLANCHOT (Maurice), *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

CALVINO (Italo), « Les niveaux de la réalité en littérature », in CALVINO (I.), *Défis aux labyrinthes*, t.I, trad. de l'italien par J.-P. Manganaro et M. Orcel, Paris, Éd. du Seuil, 2003, p. 337-351

-- « Monde écrit et monde non écrit », in CALVINO (I.), *Défis aux labyrinthes*, t.II, trad. J.-P.

Manganaro, M. Orcel, Y. Hersant et M. Van Geertruyden, Paris, Éd. du Seuil, 2003, p. 591-599

DELEUZE (Gilles), « R comme Résistance », in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Vidéo éd. Montparnasse, 1996, 3^e vidéocassette VHS, 145 min, coul., SECAM.

NOTES

1. Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, II, Mondadori, 1995, p. 1870. « Ce que je suis en train d'essayer de comprendre, c'est ce que nous pouvons faire aujourd'hui. »
2. Lucien Dallenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
3. Daniele Del Giudice, *Lo Stadio di Wimbledon*, Turin, Einaudi, 1983, p.9. (désormais indiqué SW). « Mais jusqu'à quel point puis-je me perdre ? Et de combien puis-je dévier ? » Traduction René de Ceccatty, *Le Stade de Wimbledon*, Paris, Rivages, 1985, p. 16. Toutes les traductions en français, sauf indication contraire, sont de René de Ceccatty.
4. Italo Calvino, SW, quatrième de couverture (1989 pour l'édition utilisée).
5. On notera toutefois qu'il y a bien dans le roman de Del Giudice un « portrait de Bazlen en copiste » : lorsque ce dernier apprend à taper à la machine à écrire.
6. SW, p. 80. « Le navigateur suit le phare en calculant constamment la distance ; c'est une excellente manière, je crois, d'approcher les choses, en mesurant toujours ce qui nous en éloigne »
7. Voir à ce sujet Enrique Vilas-Matas, *Bartleby et compagnie*, Paris, Christian Bourgois, 2009.
8. Gilles Deleuze, « R comme Résistance », in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Vidéo éd. Montparnasse, 1996, 3^e vidéocassette VHS, 145 min, coul., SECAM
9. Voir à ce sujet « Il Bazlen romanzato », in Giulia de Savorgnani, *Sotto il segno di mercurio*, Trieste, Lint, 1998., p. 115.
10. Italo Calvino, Note finale à l'édition de SW, p. 128. « la reprise du roman d'initiation d'un jeune écrivain ».
11. SW, p. 79. « la plénitude enfantine d'être à l'intérieur de quelque chose et de continuer de le posséder de l'extérieur ».
12. *Ibid.* « un train-jouet dans un train »
13. *Ibid.*, p. 6 « comme si j'étais le train ». Nous traduisons.
14. Roberto Calasso, « À partir d'un point vide », trad. René de Ceccatty in Roberto Bazlen, *Le capitaine au long cours*, Paris, Michel de Maule, 1987, p.7-12.
15. « Postface en forme d'entretien avec l'auteur », in *Le Stade de Wimbledon*, trad. René de Ceccatty, Paris, Rivages, édition de 1984.
16. Voir à ce sujet Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità, Dove va la narrativa contemporanea*, Bologne, Il Mulino, 2014.
17. « Postface en forme d'entretien avec l'auteur », in SW, édition de 1984.
18. Voir Daniele Del Giudice, « Una narrazione probabile » in *Inchiesta*, Gennaio-Marzo, 1998, p.69. Nous traduisons.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. Voir à ce sujet Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità, Dove va la narrativa contemporanea*, op.cit.
22. *Ibid.*
23. SW, p. 124. « avec la délicatesse avec laquelle on tient un enfant »

24. Daniele Del Giudice cité et traduit par Ph. Daros, in *Fictions de Reconnaissance*, Hermann, 2016, p. 9.
25. Antonio Tabucchi, *Une malle pleine de gens*, trad. J.-B. Para, Bourgois, 1992, p. 7.
26. Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, I, Mondadori, 1995, p. 391. « le vrai premier sujet de l'écriture nous apparaît toujours plus lointain, plus indistinct ; peut-être est-ce un " je " fantomatique, un lieu vide, une absence »
27. Daniele Del Giudice cité et traduit par Ph. Daros, in *op.cit.*, p. 15. Nous soulignons.
28. Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, Circé, 2014, p. 24. (Cité *Bartleby* par la suite)
29. *SW*, p. 100 « l'opinion la plus haute de l'écriture, c'est toujours quelqu'un qui s'y est refusé qui la possède »
30. Giorgio Agamben, *Bartleby*, *op. cit.*, pp. 28-29
31. *Ibid.*, p. 18.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, pp. 20-21
35. *Ibid.*, p. 38
36. Voir sur ce point Ph. Daros, *op.cit.*, pp. 52-53.
37. Giorgio Agamben, *Bartleby*, *op.cit.*, p. 41.
38. *SW*, p. 4. « Au bout d'un moment, je lui ai demandé s'il est vrai que, dans les ponts, on prévoit également un point où les miner. »
39. *SW*, p. 5. « cela me semblait être simplement une excellente conception du travail : on imagine quelque chose et on le réalise entièrement, y compris l'endroit qui convient pour le détruire avec le moindre effort »
40. *SW*, p. 61. « [...] oui, notre génération a trop parlé de tout »
41. Voir, par exemple, *SW*, p. 4 : « *Ci ho pensato ma non sapevo cosa rispondere, e così siamo andati avanti in silenzio.* » Trad. « J'ai réfléchi, mais je ne savais pas quoi répondre et nous avons donc continué en silence. »
42. *SW*, p. 41 « Mais maintenant pouvoir ne pas parler me paraît être un point de résistance absolu. »
43. Voir *SW*, p. 32 : « *Sa, tutti poeti qui, o filosofi. Perché scrivere ? Dico : E perché no? Risponde di scatto « Ma nessuno, allora, avrebbe messo le cose in questi termini, nessuno avrebbe scritto o meno "perché no"...* » Trad. « Vous savez, il n'y a que des poètes ici, ou des philosophes. Pourquoi écrire? Je dis : - Pourquoi pas? Il réponds tout à trac: - Mais personne alors n'aurait posé le problème en ces termes, personne n'aurait écrit sinon " pourquoi pas " ...».
44. *SW*, p. 9. « l'intermittence entre le probable et l'improbable »
45. *SW*, p. 96. « il dit ; je n'en sais rien »
46. *Ibid* « Ah oui, maintenant, je me souviens, on m'a donné le choix, si je voulais me souvenir ou non... »
47. *Ibid*, « pendant que j'écoutais, j'ai cédé et je me suis mis à en chercher une parmi celle que je connais. »
48. *Ibid*, « je me demande si je saurai résister au récit »
49. *Ibid*, « l'intention même de celui qui raconte »
50. *Ibid*. « [...] installe l'autre dans une réceptivité moelleuse, tout comme dans ce fauteuil »
51. Giorgio Agamben, *Bartleby*, *op. cit.* p. 41.
52. Giorgio Agamben, *Profanations*, Rivages, 2005, p. 13.
53. Giorgio Agamben, *L'usage des corps*, Le Seuil, 2015, p. 338.
54. Italo Calvino, « Ricordo di Bobi Bazlen », in *Saggi, 1945-1985*, I, Milan, Mondadori, 1995, p. 1008. Nous traduisons.
55. *SW*, p. 69. « [...] pour lui, tout devait servir à savoir vivre : trop essentiellement, trop authentiquement et trop directement pour qu'il pût aussi écrire »

56. SW, p. 50. « son œuvre, cela a été sa vie »
57. R. Bazlen, *Le capitaine au long cours*, trad. par R. de Ceccatty, préface de R. Calasso, Michel de Maule, 1987.
58. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, 1993, p. 13.
59. SW, p. 97 « Ce qui m'intéresse, c'est un point où s'intriquent peut-être le savoir être et le savoir écrire. Quiconque écrit, l'imagine, d'une certaine manière »
60. Philippe Daros, in *op.cit.*, p. 10.
61. Cfr. Giorgio Agamben, *Bartleby*, *op. cit.*, pp. 41 à 44.
62. « Postface en forme d'entretien avec l'auteur », in SW, édition de 1984.
63. *Ibid.*
64. Voir Maurice Blanchot, « Le chant des sirènes » in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959. Maurice Blanchot est une référence importante pour Del Giudice comme en témoigne le texte « Una narrazione probabile », *op.cit.*
65. Italo Calvino, « Les niveaux de la réalité en littérature », in *Défis aux labyrinthes*, I, *op.cit.*, p. 337-351.
66. « Postface en forme d'entretien avec l'auteur », in SW, édition de 1984.
67. *Ibid.*
68. *Ibid.*
69. SW, p. 4 « Dire qu'on fait des tas de calcul pour la perspective, pour reproduire un défaut de la vision »
70. « Postface en forme d'entretien avec l'auteur », in SW, édition de 1984.
71. Voir Daniele Del Giudice, « Una narrazione probabile », *op.cit.*, p. 69-70.
72. *Ibid.*
73. Voir SW, Note d'Italo Calvino, p. 128.
74. Daniele Del Giudice, « Una narrazione probabile », *op.cit.*, p. 71.
75. Philippe Daros, *Fictions de reconnaissance*, *op.cit.*, p. 42.
76. Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 213. Nous soulignons.
77. SW, p. 116-117 « [...] beaucoup de gens [...] ont fait sa connaissance. Et il les a aidés à changer ou à prendre une décision. Je crois que c'était là sa passion, et son chef-d'œuvre. Rien d'autre. [...] - La chose la plus curieuse, c'est qu'ensuite les gens étaient convaincus de s'en être sortis tout seul. »

ABSTRACTS

In his first novel, *Wimbledon Stadium* (*Lo stadio di Wimbledon*, 1983), Daniele Del Giudice tries to understand the connections between the "knowledge of living" and the "knowledge of writing": he therefore shows the way to a new literary ethic. Del Giudice's novel is focused on creation itself; and this paper is an attempt to read it through the Aristotelian theory of Power as it appears in the work of Giorgio Agamben. We will above all try to understand Roberto Bazlen's function in Del Giudice's novel: Bazlen is certainly one of the oddest and most mysterious figures of 20th century Italian literature. The writer who doesn't write leads us to question what is writing: in *Wimbledon stadium*, Del Giudice refuses the closure of meaning and proposes a literature of probability.

Dans son premier roman, *Le Stade de Wimbledon* (*Lo stadio di Wimbledon*, 1983), Daniele Del Giudice pose la question des rapports entre le « savoir-vivre » et le « savoir-écrire » : il propose ainsi un nouvel ethos littéraire. La création elle-même est au centre du roman ; et il est ici proposé de le lire en le mettant en rapport avec la théorie aristotélicienne de la Puissance telle qu'elle est actualisée aujourd'hui par l'œuvre de Giorgio Agamben. Il s'agit surtout de comprendre quel usage fait Del Giudice de la figure de Roberto Bazlen, qui apparaît sans doute comme l'une des figures les plus mystérieuses et étranges de la littérature italienne du XXe siècle. L'écrivain qui n'écrit pas permet de mettre en place une réflexion sur ce que peut être l'écriture : dans *Le Stade de Wimbledon*, Del Giudice refuse la clôture du sens et met en place une littérature de la probabilité.

AUTHORS

MARINE AUBRY-MORICI

MANUEL ESPOSITO