

L'ORIGINE DU MONDE

Il est difficile d'entrer dans un tel livre¹ qui a pourtant, comme premier mérite, d'exister. À qui le feuillette avant de s'y plonger, il se présente comme un objet compact, un texte sans ponctuation, sans paragraphe, sans majuscule, sans aucune structure apparente qui permette de l'organiser dans sa tête. Bref, il semble le fruit d'une technique *diabolique*². Si l'on proposait à l'auteur de résumer son ouvrage, comme il est de mise dans l'édition grand public, il répondrait ceci : « vous me demandez de vous donner un résumé de ce livre c'est un bizarre effort auquel vous me soumettez et jamais je n'y avais encore songé je ne sais trop pourquoi mais je m'y sens tout à fait inhabile je ne crois pas que mon résumé vous donnera grand goût pour l'ouvrage » (p. 101). Prenons-le au pied de la lettre : il s'agit d'un texte qu'on ne saurait présenter en quelques lignes, d'un livre littéralement *illisible*, si l'on considère que depuis le xx^e siècle la lecture silencieuse, intériorisée, a pris la place de la lecture originelle, celle qu'on faisait à haute voix. Au fond, même s'il ne le dit pas explicitement, l'auteur souhaite qu'on se plonge dans son travail pour retrouver l'*origine*, ce qui est à la source, au fondement de notre rapport à la langue, c'est-à-dire la voix : « attacher au papier la parole qui fuit » (p. 171). Il a auparavant donné cette précision : « c'est un livre à la vérité où pour apprendre les yeux sont inutiles on n'a besoin que d'oreilles » (p. 55). Il veut qu'on découvre *sa* voix, à travers son timbre propre, mais que celle-ci ne fasse qu'un avec *notre* voix. Car, faute de connaître l'auteur, le lecteur qui accepte le défi de *lire* ce volume le fera d'abord avec sa voix propre, avant de discerner celle de Guillaume Basquin, dans ce qu'elle a d'unique³. C'est dire qu'il faut franchir un certain nombre d'obstacles avant que la voix du lecteur se mette à l'unisson de

1. Guillaume Basquin, (*Livre de papier*, Paris, Éditions Tinbad, 2016. Toutes les citations du livre renvoient à ce volume. Je me contente d'inscrire la page à la suite de la citation, à l'intérieur du texte même. Les notes en bas de page visent à prolonger une idée ou renvoient à d'autres textes.

2. « J'ai remarqué que cette technique diabolique excentrique permet de tout faire rentrer dans le texte y compris la poésie ou une publicité » (p. 15).

3. Pour ce qui se rapporte à la voix, je renvoie au volume de Marie-France Castarède, *La Voix et ses sortilèges*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

celle de l'auteur/narrateur. Il est nécessaire d'y parvenir car l'écrivain se veut un guide dans le dédale d'une civilisation en crise qu'il déchiffre comme une énigme : « qu'est-ce au fond qu'un écrivain c'est un déchiffreur d'énigmes un voyageur qui parcourt en entier le cercle des valeurs » (p. 187). Pour parvenir à ce stade d'analyse, le lecteur doit atteindre un autre niveau, dépasser la barrière du non-sens grâce à une « lecture cognitive » qui va dissoudre littéralement l'individu dans ce qu'il lit, au risque de voir disparaître *le vieil homme*, pour reprendre ici une formulation de saint Paul : « si vous lisez avec beaucoup de concentration pour devenir ce que vous lisez vous êtes dans une sorte de révolution intérieure cette révolution intérieure peut même aller jusqu'au suicide » (p. 92). Dans cette optique, la lecture est un acte visant d'un côté à prolonger le texte de l'auteur, et de l'autre à transformer le lecteur.

Le titre

Commençons donc le déchiffrement par le début, à savoir le titre de ce texte inclassable dans les catégories littéraires existantes¹. On pourrait, avec certaines réserves, le ranger sous la rubrique de la poésie ; j'y reviendrai. À l'oreille, le titre s'entend de trois façons. Il se présente d'abord comme un *livre de papier*, ce qui aurait pu passer pour un truisme il y a encore quelques décennies mais ne l'est plus aujourd'hui, depuis l'invention du *livre numérique*. Question importante, que Guillaume Basquin aborde de front, la mettant en parallèle avec une mutation semblable dans le domaine du cinéma. À ses yeux, le passage de la pellicule argentique à la caméra numérique a changé non seulement la fabrication des films mais aussi leur réception².

La seconde signification du titre se rapporte à l'auteur, qui se présente comme *ivre de papier*, c'est-à-dire enivré par ses lectures, saoul de ses découvertes littéraires, et même, pour rattacher cette seconde signification à la première, plongeant jusqu'au délire dans la fabrication matérielle des bouquins, à partir des techniques de l'imprimerie. À la page 161 commence une célébration de l'histoire du papier, sa fabrication, son importance, qui se prolonge sur plusieurs pages et tient effectivement de l'ivresse : « éloge du papier travail risqué je crois aux vertus cachés des papyrus pas d'écran le papier nom donné dans l'antiquité à un tissu sur lequel on

1. Il n'est ni une fiction, ni un essai, ni même un journal intime. Néanmoins, on y apprend que Guillaume Basquin est le fils de Marc, aujourd'hui retraité à Saint-Jean-de-Luz, et qu'il est père de deux petites filles, Juliette et Ninon (p. 77). Il vit en couple avec Christelle et il gagne sa vie comme commandant de bord, employé par la compagnie Air-France. Certaines scènes trouvent leur inspiration dans son existence privée, d'où le fait qu'on peut tenir le (*L*)*livre de papier* pour un journal intime.

2. Je renvoie ici à un précédent ouvrage du même auteur, *Fondu au noir (le film à l'heure de sa reproduction numérisée)*, Paris Expérimental, 2013.

écrivait et qui était fabriqué avec le papyrus » (p. 161). Cette ivresse verbale avait été précédée de plusieurs autres, par exemple en ouverture du volume, ou presque, quand Basquin avait dressé, avec l'aide de Google, des variations sur la couleur rouge, une de ses couleurs préférées, qu'il partage avec Jean-Luc Godard : « envoyons rouge dans le computer central et voyons ce qui sort de la couleur, du sang du coquelicot, o mio povero giardino tutto de pietra colori pochi solo un po'di rosso ciel de mer doublé bleu violet rougi court-circuit entre le visuel et le sonore¹ » (p. 20).

Sous cet angle, le volume de Basquin participe également de l'encyclopédie, non seulement parce qu'il vise parfois à rappeler tout un pan de connaissance (ici, l'histoire du papier et celle de l'imprimerie), mais aussi parce que, en raison de l'absence de ponctuation, les éléments qui constituent ce texte se combinent les uns avec les autres, formant une sorte de *cercle* qui est à proprement parlé la forme même de l'encyclopédie², au moins depuis d'Alembert et Diderot, grâce au système des renvois. Mais, en raison des choix, l'encyclopédie de Guillaume Basquin participe davantage de l'entreprise des *fous littéraires*, sans qu'il faille voir dans cette remarque un jugement négatif. Être présenté comme un fou, un bouffon, depuis qu'on a vu Sartre sur son tonneau agiter *La Cause du peuple* devant les badauds, ne saurait passer pour un blâme.

Nous rencontrons une œuvre *monstre*, un corps gigantesque, aux mouvements incontrôlés, la démarche hésitante, le visage couvert de cicatrices. Exhiber cette horreur est la tâche assignée à l'écrivain d'aujourd'hui : « l'écrivain de notre temps n'a qu'une issue devenir le creuset final de toutes les écritures de ce siècle une sorte de frankenstein encyclopédique façonné dans la passion par tous ses prédécesseurs » (p. 75). Ici, Basquin ouvre un thème qu'il n'a malheureusement pas approfondi, le rapport entre son ouvrage et celui de Mary Shelley, faute peut-être de maîtriser le plus célèbre roman de cette femme extra-ordinaire.

Enfin, le troisième sens qu'on peut attribuer au titre est plus secret. Il n'émerge que graduellement à la conscience du lecteur : Basquin nous offre non pas *un* livre de papier, mais *une* livre de papier, comme Shylock prétendait arracher sur la poitrine d'Antonio *une* livre de chair. Le geste est le même, si l'on tient l'ensemble du livre pour un corps vivant et monstrueux, composé de morceaux taillés dans d'autres corps. Nous retrouvons ici le monstre fabriqué par le docteur Frankenstein. À chaque texte qu'il aime, Basquin arrache une livre de chair pour nous la livrer en pâture : « prenez et mangez-en tous ». En insistant sur la dimension gothique de cet ouvrage, on saisit d'un coup la pulsion cannibalique qui est à la racine de sa fabrica-

1. Je coupe arbitrairement la description afin de ne pas alourdir ce texte. Le passage en italien se présente ici comme un détournement de Pier Paolo Pasolini.

2. Dans la racine du substantif *encyclopédie*, on rencontre le mot grec *enkuklios*, qui dérive de *kuklos*, « cercle ».

tion. Par le procédé du *détournement*, il extrait de multiples lambeaux à ses auteurs préférés. C'est un festin de chair crue, saignante, qui peut — selon la sensibilité du lecteur — le repousser ou bien aiguïser son appétit. Aucun argent ne saurait payer un tel *festin de mots*.

Basquin se présente comme un Shylock qui aurait accompli son souhait jusqu'à la folie, devenir un vampire, alors que le marchand de Venise en est empêché, comme on sait : « the jew may claim a pound of flesh to be by him cut off nearest the merchant's heart¹ ». En écho à cette scène fameuse, notre auteur n'hésite pas quelques pages plus loin à préciser : « je n'aime que ce que l'on a écrit avec son sang écrits avec du sang et tu apprendras que le sang est pensée » (p. 202). Nous retrouvons cette chaîne de signification qui, partant de la célébration du vin, change celui-ci en sang de notre seigneur Basquin, avant que le sang lui-même ne devienne encre sur la feuille de papier, lui donnant enfin son apparence de *livre de chair*, prêt à être dévoré : Guillaume et les garçons, à table !

À ces trois significations principales du titre correspondent trois langues majeures utilisées dans le texte, le français d'abord, suivi de fréquentes références à l'anglais (en particulier à travers les renvois à Sterne et ceux, encore plus nombreux, à Joyce). Enfin, l'italien paraît être le troisième langage sur lequel l'auteur prend appui, ce qui ne signifie pas qu'il limite son habileté linguistique à ces trois langues. Comme les apôtres après la Pentecôte, son gosier d'acier parle toutes les langues et il est bien décidé à les faire entendre, quitte à ce que le lecteur de bonne volonté ne puisse saisir toutes les allusions. La structure ternaire, qui n'apparaît pas immédiatement sous le désordre apparent du volume, constitue un héritage du passé et permet d'associer (*L*) *ivre de papier* à d'autres textes fondateurs : « chez dante qui a traversé l'écriture trois parties occurrence essentielle du nombre 3 strophes formées de 3 vers de 11 pieds chacune a donc 33 pieds 3 dimensions [...] 9 ciels mobiles et 33 chants en paradis 33 chants en purgatoire 9 cercles en enfer » (p. 28). Ajoutons ici qu'une lecture numérologique de ce volume est également envisageable. Elle s'attacherait au chiffre 7, auquel l'auteur associe ce commentaire : « le dé est jeté le sept tombe composons un chapitre exclusivement consacré à l'importance de ce diabolique chiffre personne n'est plus catholique que le diable » (p. 60). Il conclut ce chapitre sur les mots suivants : « ah renouer avec la plus lointaine tradition récrire les fragments encore vivants d'un héritage immémorial les réinventer en les reformulant » (p. 61). Mais l'illusion dure peu. La numérologie, comme toutes les pseudo-sciences, conduirait bien vite à des impasses. Mieux vaut (pour l'auteur et son lecteur) rester sur un terrain plus stable, celui de l'Histoire, et plus précisément le terrain de l'Histoire présente.

1. Le détournement de plusieurs phrases de la première scène du quatrième acte de *The Merchant of Venice* se trouve p. 188 et 189 du volume de Basquin.

Le moment présent

Basquin revient à plusieurs reprises sur un thème sous-jacent, la certitude que nous vivons une époque particulière, celle d'un changement total d'appréhension du monde. Il assiste à la mort du vieux monde, particulièrement en France où le tableau n'est guère brillant, sous un apparent vernis culturel : « le privilège est pour moi d'écrire et de vivre en France en tant qu'artiste rien de tel qu'un pays qui descend chaque jour d'un degré dans la voie de son inexorable déclin » (p. 42). Son mal vient de plus loin. Il aurait son origine dans le tout numérique : « ce jour d'hui le tout-numérique devient la pensée unique tous les regards simiesques tournés dans le même sens » (p. 74). La révolution contemporaine, plus grande et plus fondamentale que n'importe quelle révolution *politique* — la Révolution française, par exemple, qui n'a fait, selon l'analyse d'Alexis de Tocqueville, qu'achever les transformations initiées pendant l'absolutisme —, entraîne des mutations dans la pratique de l'écriture et son rapport complexe à la parole vive. Le livre même, cet instrument unique de transmission, risque de disparaître dans la tourmente électronique : « dans publication électronique j'entends surtout poubelliciation assurée disparition du livre de tous les instruments de l'homme le plus étonnant » (p. 50). Un peu plus loin, l'auteur ajoute ces précisions : « nous vivons une des très rares mutations de l'écrit rares la tablette le rouleau le codex l'imprimerie mais chaque fois irréversibles et globales nous sommes déjà après le livre » (p. 114).

Cette mutation entraîne l'ignorance, une *plaine d'Égypte* d'un type nouveau, mais aussi dommageable que les nuées de sauterelles dans la mesure où elle produit une désertification de l'esprit : « pourquoi écrivez-vous mais par insatisfaction à l'égard des livres que je pourrais acheter et qui ne me plaisent pas et aussi pour supporter la bêtise qui s'accroît et le désert qui croît » (p. 31). Basquin ajoute ce commentaire : « malheur à qui recèle des déserts il n'y a plus personne avec qui parler l'ignorance va croissante » (p. 31). Vrai ou faux, son constat rejoint celui de nombre de prédécesseurs, en particulier Guy Debord qu'il cite à plusieurs reprises dans cette même page 31. Comme le penseur situationniste dans les dernières années de sa vie¹, Guillaume découvre un champ de ruines qui témoigne que la catastrophe n'est plus à craindre puisqu'elle a déjà eu lieu : « nous nous trouvons en face d'un formidable champ de ruines où beaucoup subsiste vermoulu tandis que la majeure partie déjà effondrée jonche le sol » (p. 40).

Parmi les causes qui ont engendré cette mutation de civilisation, l'auteur insiste sur l'argent et le spectacle, auxquels il ajoute le phénomène de la digitalisation du réel. Plus que la sphère du politique ou même celle de l'économie, c'est maintenant la technologie qui semble être le moteur de la société. Tous nos rapports sont médiatisés par des machines d'autant plus fortes qu'elles sont connectées les unes

1. En particulier dans le film réalisé en 1994 avec Brigitte Cornand, *Guy Debord, son art et son temps*.

aux autres. Pour l'argent, l'anathème n'a rien de nouveau, Basquin se contente de suivre ses aînés, qui ont tous puisé dans le texte fondateur de Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique* : « l'argent est en train de réaliser concrètement son vieux rêve se déconnecter irréversiblement du verbe en vue de transformer l'écriture en déchet social tout sera réduit à l'intérêt et cette opération a lieu désormais à même les corps » (p. 38). Si ce n'est guère le lieu pour évoquer les différences entre la pensée de Marx et celle de notre auteur, signalons un point de divergence : « ouï le moteur de l'histoire n'est pas la lutte des classes mais la rivalité des nations » (p. 52-53).

La notion de spectacle est empruntée à Guy Debord. Elle aussi se présente comme un rejeton de la pensée du jeune Marx, et des philosophes hegelien de la même époque que *Les Manuscrits de 44*¹. Basquin résume sa position en affirmant : « je réfute le spectacle c'est-à-dire ce que font les propriétaires du monde » (p. 106). Au delà de la dénonciation du rôle néfaste de la *commodification*, le nouveau maître du monde, c'est l'Intelligence Artificielle, dont notre auteur annonce le triomphe prochain. Il la voit un peu comme la Bête de l'Apocalypse : « ça fait longtemps que je sais que le tyran à la main aveugle veut éradiquer déposséder atrophier les sensations des corps de ses sujets et ainsi rendre l'homme calculable manchot estropié privé malhabile gauche maladroit » (p. 224).

En clair, (*L'ivre de papier* ne se contente pas de dénoncer quelques symptômes, il présente un tableau complet d'une mutation de civilisation, qu'accompagne une transformation radicale de la sensibilité humaine. Les jeunes générations ne pensent plus, n'agissent plus, n'aiment plus comme celles qui les ont précédées. Si elles y ont gagné une rapidité d'action et une capacité de réunir de l'information sans précédent, que de choses ont été perdues au niveau des émotions, de la vie intérieure ou simplement du plaisir d'être ensemble, de se frotter les uns les autres dans une même peau ! Dans son entreprise folle, Basquin aurait-il la capacité de leur refaire une peau commune, de reconstruire le cercle permettant aux gens de sa génération de se sentir de nouveau *en communauté* ? La solution ne viendra pas d'une seule personne, fût-il un écrivain de génie, mais plutôt d'une prise de conscience globale de la génération née après 68. Guillaume le prophète ouvre la voie.

Basquincaillerie

J'ai évoqué plus haut d'*Encyclopédie* mais j'aurais pu avancer le terme de quincail-lerie, en raison de la multitude des *objets littéraires* qui paraissent à nos yeux. Et comme ce choix relève de la subjectivité de l'auteur, on me pardonnera cette facilité

1. Ici je renvoie le lecteur désireux d'approfondir la filiation entre la pensée de Marx et celle du leader situationniste à l'étude d'Anselm Jappe, *Guy Debord* [1995], trad. fr. Marseille, Via Valeriano, 1995.

si je place ce paragraphe sous le titre de *basquincaillerie*. Que faut-il entendre sous cette désignation ? Si l'on s'appuie sur la définition du *Dictionnaire des Arts et Métiers*, la quincaillerie est un rassemblement plus ou moins arbitraire d'objets disparates, destinés à être vendus¹. La basquincaillerie ou basquincaille se différencie de la quincaillerie ordinaire d'abord en ce que les objets littéraires remplacent les breloques de la mercerie. Mais, au delà de cette évidence, c'est leur agencement qu'il faut interroger : chez Basquin, chaque « objet », chaque nom s'associe aux autres de façon à produire une texture nouvelle qui se présente comme une surface-limite. Guillaume crée des liens entre chacun des auteurs, inventant un *système général de parenté* qui prend la forme d'un cercle. Il prouve ainsi que la transmission intellectuelle se réalise d'une façon horizontale et non pas verticale, comme dans la biologie. Dans le monde intellectuel, les auteurs importants ne meurent jamais ; ils restent vivants, ils influencent notre pensée ; nous les revendiquons comme modèles.

Au-delà du chaos, Basquin reconstruit le monde à partir du cercle, cette forme originelle que nous devons interroger. Avec la croix, le centre et le carré, le cercle fait partie des symboles fondamentaux. On l'associe souvent à la protection. Tout lecteur un peu versé dans l'anthropologie connaît la relation entre la forme circulaire et le monde invisible. Les traditions folkloriques ont porté jusqu'à nous le témoignage du cordon de défense construit autour des villes, des temples ou des tombes pour empêcher les âmes errantes ou les démons d'y pénétrer. Ces derniers ne se privent d'ailleurs pas d'utiliser la forme circulaire à leur bénéfice. Qui ne se souvient du cercle des fées ou de celui tracé par Satan lors du sabbat afin de maintenir sorcières et sorciers dans une prison invisible dont ils ne sortiront plus² ? Rien de diabolique dans le cercle de Basquin qu'il faut voir plutôt dans la suite des symboles de protection, comme un textile visant à couvrir et à protéger. Son tissage est à la fois visuel et sonore ; il est formé de rythmes, de répétitions, délimitant un espace nouveau, à un moment où les repères traditionnels se sont effacés sous le poids de la modernité.

Le nom de chacun des auteurs que Guillaume recommande (ou plutôt dont il se recommande) doit être compris comme une maille de ce tricot gigantesque, un nœud où les fils s'entrecroisent et se solidifient. Tous ensemble, ils forment cet enveloppement dans lequel l'auteur invite ses lecteurs à trouver refuge. En les lisant, ceux-ci formeront une *communauté invisible* permettant de contrer les dégâts de la *séparation*. Ne serait-ce que dans l'histoire littéraire et celle de la pensée, on

1. « Le mot quincaillerie ou quincaille que l'on écrit, et qu'on prononce quelquefois, quoique improprement, clinquaille, est une dénomination générale sous laquelle les négociants renferment une infinité d'espèces différentes de marchandises d'acier, de fer et de cuivre ouvré, qui font partie de la mercerie. » *Dictionnaire des Arts et Métiers*, cité par Littré, article « Quincaillerie ».

2. Roland Villeneuve, *Dictionnaire du Diable*, Paris, Éditions Bordas, 1989, article « Cercle magique ».

voit paraître successivement les noms de William Shakespeare, Joseph de Maistre, Charles Baudelaire, Philippe Sollers, Bertolt Brecht, Guy Debord, François Bon, Pierre Louys, Antonin Artaud, Donatien de Sade, Arthur Cravan, Elias Canetti, Nietzsche, Marcel Proust, Georges Bataille, Stendhal, Pierre Guyotat, Laurence Sterne, Balzac, James Joyce, Louis-Ferdinand Céline, Miguel de Cervantès, Raymond Roussel, Marc-Édouard Nabe, Jacques Henric, Rimbaud, Sophocle, Isidore Ducasse, Annie Le Brun, Pier Paolo Pasolini, Henri Michaux, la Bible et j'en passe. J'ai cité tous ces gens sans ordre, au hasard des rencontres : ce désordre fait partie de la stratégie de Basquin pour mettre le lecteur de son côté, pour l'attirer dans son camp.

Les textes de ces auteurs sont brisés, morcelés, concassés, afin de devenir le matériau de base d'une nouvelle entreprise poétique, si l'on garde en mémoire que le terme dérive du verbe *poïen*, qui veut dire faire, construire, fabriquer : « tous ces textes sourdent en surface il suffit de les éclairer oui moi les gens que j'aime je les utilise pour former un tissu textuel serré pluriséculaire et simultané agrégat impur traversée d'éléments épars » (p. 35). En rapprochant ces textes, Guillaume espère qu'il en naîtra une beauté nouvelle, comme Breton l'avait souhaité lorsqu'il avait dans le *Premier manifeste du surréalisme* fait jaillir un monde nouveau du rapprochement inattendu d'images dont rien ne pouvait laisser prévoir la rencontre : « on me reprochera très sûrement, énonce Basquin, de coller assembler des citations honte à l'imposteur à l'intrus alors que je fais finalement la même chose que Breton mais avec des centaines de livres dont je maintiens le souvenir vivant en créant des étincelles entre eux » (p. 98). Dans le textile qui nous est offert, les couleurs sont d'autant plus chatoyantes que s'ajoutent aux mailles littéraires des noms de peintres comme Pablo Picasso, Mark Rothko, Francis Bacon, Jackson Pollock. Mais, parmi les artisans du visuel, ce sont les cinéastes qui ont la préférence de l'auteur, avec de multiples renvois à Mizoguschi, Jean-Daniel Pollet, Philippe Garrel, Robert Bresson, Manoel de Oliveira, Abel Ferrara et surtout à Jean-Luc Godard, ce dernier étant déclaré à plusieurs reprises un artiste majeur de notre temps.

Les quatre cavaliers de l'Apocalypse

Quincaillerie, désordre, chaos, enveloppe littéraire, y a-t-il une hiérarchie sous-jacente à cette exposition de noms qui permettrait de situer l'auteur dans une *généalogie*, faute de pouvoir lui assigner une place claire dans le panorama des écrivains contemporains ? En ce qui concerne les artistes dont il se réclame, nous croisons toute l'avant-garde du XX^e siècle, depuis Dada jusqu'à l'Internationale Situationniste, en passant par le Surréalisme et le mouvement Tel Quel. Ceux qui comptent par-dessus tout forment un quatuor composé de Laurence Sterne, James Joyce, Guy Debord et Philippe Sollers. Ils représentent le dernier carré de l'avant-garde, les

ultimes combattants. Mais comme ils accompagnent, chacun à sa manière, le processus général de décomposition des formes littéraires, je propose de les nommer les quatre cavaliers de l'Apocalypse, même s'ils sont davantage des annonciateurs et des défenseurs que des destructeurs¹. Ils ont en commun d'avoir transgressé les normes de leur temps, c'est pourquoi on les a parfois présentés comme des révolutionnaires uniquement soucieux de détruire. Mais c'est faire peu de cas des constructions neuves et des voies nouvelles qu'ils ont ouvertes pour les générations suivantes. Après tout, Sterne fut le modèle de Diderot et celui-ci nous apparaît comme la clé de voûte des Lumières, au moins sur leur versant français. Quant à Joyce il ouvre la modernité dans le récit romanesque au moins autant, et bien avant que Borges ait pris le relais. Ceci pour nous en tenir aux deux premiers cavaliers.

Une étude plus en profondeur que la mienne devrait montrer comment Basquin les utilise tous les quatre, dans leur relation dialectique, de façon à ce qu'ils se transforment en un carré parfait, complémentaire du cercle que nous avons évoqué plus haut². Au-delà des affinités, il faudrait s'attarder à des textes comme *Paradis* pour Sollers et *In girum imus nocte* pour Debord, ainsi que ses trois volumes de *Panégyrique*³. Ces volumes forment la trame de la tapisserie géante tissée par Basquin. Il ne la présente jamais de façon systématique mais comme un grand jeu dont le lecteur doit retrouver la règle pour y participer pleinement. Ce jeu, il y revient plusieurs fois, possède la forme d'une spirale. Il s'agit du jeu de l'Oie qui, s'appuyant sur un coup de dés (qui jamais, etc., etc.), nous fait sauter des cases, revenir en arrière, nous piège dans des chausse-trapes ou nous fait tomber dans un puits. Soit nous atteignons l'oie, symbole solaire, soit nous restons dans le puits, c'est-à-dire dans le labyrinthe, car la forme du jeu de l'oie est proche de celle du labyrinthe. Qu'importe le danger : « avançons dans notre jeu de l'oie », énonce Basquin, p. 179. Chaque fois, il s'agit de se rendre sain et sauf à la soixante-troisième case mais seul le hasard permet d'y arriver⁴. Toutes proportions gardées, Guillaume Basquin règle son texte sur le modèle du jeu de l'oie

1. Le lecteur voudra bien se souvenir que le terme *apocalypse* signifie originellement *révélation*.

2. « Le Verbe, se faisant homme et assumant l'humanité, prend des proportions humaines. Par l'Incarnation, il unit sa divinité à l'humanité, lie le ciel à la terre, et jette dans le cercle une forme carrée qui correspond à la forme de l'homme, ou mieux *il inscrit le carré dans le cercle* de la divinité. Mais il y a plus encore, car le carré indique la puissance. Une telle évidence s'impose, par exemple, dans la vision de *Daniel* (7, 1-28) avec les quatre bêtes et les quatre rois. Or par la Rédemption, le Christ fait éclater le carré et le brise, car il est un roi dépossédé. Il ne reste plus du carré que la croix. Ainsi le Christ situe sa nature humaine au sein de la nature divine et l'homme carré, par le fait de l'Incarnation et de la Rédemption, s'insère lui-même dans le cercle. En d'autres termes, l'humanité est reliée à la divinité, tels le temps à l'éternité, le visible à l'invisible, le terrestre au céleste. » in Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, collection Bouquins, article "Cercle", pp. 193-194.

3. Laurence Le Bras et Emmanuel Guy ont mis au jour l'ébauche d'un troisième volume de *Panégyrique* dans leur recueil *Lire Debord*, Paris, l'Échappée, 2016.

4. Remarquons ici que 63 est le produit de 7 X 9, ce dernier chiffre provenant de 3 X 3.

comme Julio Cortazar l'avait fait jadis avec la marelle, dans l'un de ses romans les plus fameux¹. Une recherche plus approfondie permettrait de comprendre les affinités entre jeu de l'Oie et (*L*)ivre de papier. Je me contenterai ici d'une seule piste mais un esprit avisé en dénichera d'autres. Un vieux mot picard nous servira de guide, le mot *oye*, comme on désignait ce jeu à sa création, au XVII^e siècle. Ce mot signifie oreille, ouïe. Il est dérivé de l'ancien verbe *oyer*, entendre. Quand nos ancêtres parlaient du *noble jeu de l'Oye*, ils désignaient un jeu qu'il faut entendre, un jeu de l'entendement². Il en va de même pour notre basquinaille : il faut l'entendre dans toute sa complexité pour en jouir, comme les enfants se réjouissent de leurs jeux. Basquin résume d'ailleurs son entreprise en énonçant : « oui retrouver le sérieux que l'on mettrait dans ses jeux enfants telle doit être la maturité de l'homme » (p. 188).

À ceux qui acceptent d'entrer dans la partie, c'est-à-dire qui poursuivent la lecture de (*L*)ivre de papier au-delà des premières pages, Basquin demande de suspendre leurs croyances anciennes ainsi que leurs habitudes esthétiques. Elles ont perdu leur efficacité dans le monde nouveau qu'il leur découvre. En effet, l'auteur ébranle consciemment les fondements du système de la représentation afin de faire crouler l'édifice mental et esthétique de ses contemporains. Peut-être sous l'influence de Guy Debord, il le voit surtout comme un système de *séparation* arbitraire, dont il vise soigneusement à défaire les conventions et les hiérarchies : séparation entre auteur et lecteur ; séparation entre narrateur et personnages ; séparation entre sujet et objet. Basquin fait le constat suivant : « la séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle donc le réseau est le spectacle de la séparation » (p. 69). Il achève donc de ruiner le système par ses armes mêmes, à commencer par la séparation. À l'intérieur du récit, il mine non seulement la phrase, qui est l'instrument grammatical essentiel, mais aussi la structure narrative en brisant la concordance des temps et la continuité spatio-temporelle du récit. Il n'y a plus ni présent ni passé ni futur. Puisque l'on ne saurait dire ce qui vient avant et ce qui vient après, le principe de causalité se trouve lui-même ébranlé. C'est dire que les principes de la science (la notion de causalité) sont remis à leur place, ainsi que l'échange monétaire qui en forme le complément, puisqu'ils participent tous deux de la *mathesis*. À la place d'un regard traditionnel, qu'on pourrait désigner comme un *regard en perspective*, Basquin fait apparaître un autre regard, archaïque, impensé, qui par quelques traits ressemble à celui du schizophrène ou de l'enfant qui découvre le

1. Julio Cortazar, *Rayuela*, 1963. Traduction française, *Marelle*, Paris, Gallimard, 1966. De nombreuses affinités pourraient être trouvées entre les deux textes, à commencer par la présence obsédante de l'élément liquide.

2. Certains récits comme les *Contes de ma mère l'oie* sont à l'origine des textes hermétiques. Ce rapprochement confirme ce que nous venons d'écrire sur le jeu de l'oie. Sur toute cette question, voir Jean-Marie Lhote, *Le Symbolisme des jeux*, Paris, Berg International, 1976, pp. 76-84.

monde. Le lieu de son récit est la découverte d'une autre cohérence qui émerge lentement du chaos et des ruines. Il cherche à reconstruire le monde après une catastrophe, en refaisant une enveloppe culturelle, en retissant un *moi-peau*¹, en réinventant le cercle premier qui est le lieu de la naissance, celui de l'origine du monde. C'est le point où s'origine autant notre construction mentale que notre système d'échange avec autrui. Ayant ainsi reconstruit le *cercle* des connaissances, son livre se fait sphère et balle : « ce volume est une sphère stellaire dont le centre est partout et la surface nulle part » (p. 155). Et, de cette balle, Guillaume Basquin tire un jeu auquel il invite tout homme de bonne volonté : « je te lance la balle d'or toi lecteur tu relances en plaçant points et virgules pour retrouver le rythme décousu la respiration des phrases mots en folie vitesse toujours plus grande correspondant au temps réel des images et du temps luna-park portatif » (p. 194). Ce faisant, il devient lui-même boule au cours du jeu avec le lecteur, cercle lumineux d'un personnage qui a l'ambition de nous *éblouir* : « il faut donc devenir soleil cette boule d'or qui roule sur le fond azuré de toutes parts les mouvements telluriques convergent vers le centre du cercle immobile du moi-soleil en feu » (p. 179). Comme on le voit, la structure sphérique se retrouve partout. Elle est nécessaire à la mise en place du nouveau système analogique que Basquin a l'ambition de fonder, si nous l'avons bien lu.

Le nouvel Adam

Le chaos, on peut du moins en émettre l'hypothèse, n'est que l'écho assourdi du monde que la génération de Guillaume Basquin² a reçu en héritage après la contestation de mai 1968. D'où son rapport ambigu à la génération précédente : d'un côté, une admiration avouée pour certains aînés — Philippe Sollers, Guy Debord — accompagnée de l'emprunt (Basquin dirait *du détournement*) de certaines de leurs techniques ; de l'autre, un scepticisme total à l'égard de cet héritage, pour ne pas dire un refus accompagné du désir de tout reprendre après avoir établi un état des lieux : « Je songe à une guerre de logique bien imprévue je calligraphie l'histoire des croyances de mon temps je raconte les dévotions je photographie le social occulte » (p. 12).

Plusieurs figures mythiques sous-jacentes organisent le récit, qu'elles appartiennent à la tradition religieuse ou littéraire, mais principalement la figure d'Adam, le premier homme. L'écriture de Basquin a son origine dans le sentiment d'une perte irrémédiable du monde, ou du moins d'une perte de la signification :

1. Sur cette notion, je renvoie à Didier Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

2. Il est né en 1969, selon l'information de la quatrième de couverture.

« cet écrit prouve la chute et l'expulsion du paradis¹ ». D'où le fait qu'il s'attache au premier homme dont il est, d'une certaine façon, la réincarnation : « adam fut pétri dans le limon comme une statue », rappelle-t-il à ses lecteurs, pour lui opposer « l'homme moderne unidimensionnel écho affaibli du golem » (p. 171). Le narrateur assume pleinement l'emploi puisqu'il se veut le *premier homme* d'un monde nouveau : « adam le narrateur s'est donné avec un tel acharnement à ses lectures il a dormi si peu et lu tellement que son cerveau s'est desséché et qu'il a fini par perdre la raison et tout mélanger » (p. 176). Cet Adam-là ne ressemble guère à son prédécesseur, en contact immédiat avec la voix divine. Le nôtre appartient à un univers post-nietzschéen, dans lequel si Dieu n'est pas totalement mort, il reste silencieux : « si dieu s'est absenté c'est pour permettre à sa créature de terminer son œuvre ainsi le mobile de l'artiste est de donner du plaisir aux autres » (p. 173). Le jardin d'Éden lui-même est transformé; il s'incarne chez Basquin dans différentes îles qui marquent son voyage, des îles aussi différentes l'une de l'autre que furent celles où s'arrêta Ulysse avant de rejoindre Ithaque. Pensons à la différence entre l'île de Manhattan et l'île d'Aix. Dans la première, Basquin découvre à chacun de ses voyages un monde complexe, envoûtant, dans lequel il est seul parmi la foule, sans cesser d'être au cœur de la culture moderne; dans la seconde, il est le nouvel Adam, accompagné de son Ève², non pas Ève future mais compagne bien présente. Ils découvrent ensemble le monde merveilleux qui s'ouvre sous leur regard : « christelle et moi dormons à l'hôtel napoléon sur l'île d'Aix nous découvrons la petite anse de la croix si parfaite elle est entourée de profonds fossés et défendue par un pont-levis après notre passage nous faisons remonter ce pont » (p. 208). Contrairement au monde hanté de Murnau³, Christelle et Guillaume ne rencontrent aucun fantôme mais un univers enchanteur dans lequel nature et culture ne sont plus *séparés* : « la plage est pour nous seuls toujours amoureux et nous félicitant continuellement de l'être nous sommes sur la terre pour notre propre compte nous faisons tout ce qui peut enchanter nos sens vision audition olfaction et nous devenons un opéra fabuleux » (p. 208). C'est de nouveau le monde qui renaît, mais un monde après 68, un monde sans péché, qui a retrouvé l'innocence première : « nous allons nus et n'avons pas honte⁴ felix culpa alala il n'est rien de si beau comme christelle

1. p. 14. Il ne m'est pas possible ici de recenser les multiples liens qui rattachent le texte de Basquin à *Paradis* de Philippe Sollers. Qu'il suffise de rappeler une citation dans un des premiers chapitres de Basquin : « vous ne pouvez parler sur un tel texte [i.e. *Paradis*] vous pouvez seulement parler en lui à sa manière entrer dans un plagiat éperdu une telle adhésion représente la seule attitude possible face au texte de la modernité » (p. 17).

2. « adam et ève ont tout perdu pour une pomme que n'auraient-ils pas fait pour une dinde » (p. 179).

3. « Et quand il eut dépassé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre. » Carton du film *Nosferatu*.

4. Rappelons que dans la Genèse, après avoir péché, Adam et Ève sont pris de honte lorsqu'ils découvrent qu'ils sont nus.

est belle nous subsumons le péché originel tous nos sens sont fondus en une métamorphose mystique l'amour est appris le sourire du bonheur erre sur nos lèvres l'on rit et le verbe se fait chair jouir se toujourise » (p. 208). Naturellement, ces instants de bonheur se métamorphosent en *texte poétique*; c'est la façon dont le couple d'Adam et Ève échappe à la mort : « nous échappons à la propagande de mort l'arme de l'écriture textuelle n'est opérationnelle que si l'étincelle de la vie enflamme la bombe des écrits alors le cocktail devient explosif » (p. 208). L'île possède également la forme circulaire qui sous-tend l'ensemble de (*L*)ivre de papier. Elle doit d'autant plus être associée à l'origine du monde que l'amour s'y fait poésie et que la poésie donne naissance à un nouvel univers se répandant en cercles concentriques à partir du point originel.

Une figure christique

Si l'on pouvait résumer cette œuvre étrange en quelques traits, sans trop la mutiler, on dirait qu'il s'agit d'un message optimiste, à savoir que la culture — dans la mesure où elle se fait enveloppe, peau collective, volume limite — peut apporter la rédemption à ce monde de misère. Pour ce faire, il lui faut retrouver sa *vertu originelle poétique*, dans laquelle le verbe se fait action : « Que la lumière soit », énonce Yawhé, « et la lumière fut ». Pour rejoindre cette origine, Basquin prend sur lui de hâter la décomposition de tout (du verbe en particulier) pour que l'on reparte sur des bases nouvelles. Mais cette destruction possède elle-même son envers puisque l'auteur se targue de bâtir une cathédrale de mots dans laquelle il invite les générations futures à se réfugier : « chaque pensée est une brique qui vient s'intégrer à la construction de ma cathédrale juste au bon endroit » (p. 37).

Dans une telle optique, est-il étonnant qu'il retrouve en de multiples occasions un accent christique pour nous alerter sur les dangers qui menacent ? « fils d'homme tiens-toi debout j'avais te parler » (p. 10), énonce-t-il dès le début, pour continuer dans le même registre : « qui entend mes paroles et les met en pratique est semblable à l'homme avisé qui a construit sa maison sur le roc » (p. 11). Un peu plus loin, il proclame : « heureux celui qui lit et qui entend mes paroles » (p. 12). Il se veut l'annonciateur d'un art nouveau, qui changera la vie : « eh non l'art ne doit rassurer personne qu'on me pardonne le sarcasme de cette sombre raillerie comme je vous ai pardonné vos fautes » (p. 195). À cette affirmation fait écho la prédiction suivante : « la terre et le ciel passeront mes paroles elles resteront » (p. 55). Devant les menaces qui pèsent sur le monde, il prédit : « en vérité je vous le dis tout cela va retomber sur cette génération » (p. 147). Il invite tout homme de bonne volonté à pénétrer la sphère, à entrer dans son ouvrage, à le *lire* comme un texte sacré : « vous qui passez entrez prenez lege car ceci est mon corps et mon sang qui sera versé pour vous prenez-en tous » (p. 172). À ceux qui hésitent sur le seuil de la porte, il ne dit

pas comme jadis — au temps de la Réforme — *forcez-les d'entrer*. Mais s'ils hésitent entre deux camps, comme l'écrivain François Bon, il les somme de choisir : « il s'agit de prendre troie ou de la défendre il faut choisir son camp nul ne peut servir deux maîtres¹ ». Comme le Christ lui-même, saint Guillaume, qui se range parmi les "vrais" écrivains, est promis au sacrifice : « les vrais écrivains on ne les couronne jamais on les hait on les persécute on les tue si l'on peut » (p. 84). Mais cette mort ne sera que temporaire : « dieu m'a abandonné à tous les trafics humains [...] dans un cimetière maritime surplombant la méditerranée se trouve mon tombeau vous l'ouvrez il est vide je suis ressuscité d'entre les morts » (p. 145). Si Guillaume est un Christ, nous devons alors peut-être voir dans les quatre cavaliers de l'Apocalypse dont il se réclame quatre évangélistes de la modernité. Dans un tel contexte, comment s'étonner que l'auteur affirme que l'histoire possède une signification religieuse, si l'on sait entendre cette affirmation dans une signification différente de celle transmise par la tradition chrétienne : « l'histoire a bien entendu un sens religieux et même plus que jamais mais ce n'est plus l'église qui le contrôle c'est la société ou le grand nombre devenu messie la masse-messie d'où tout vient et à quoi tout doit revenir² ».

Mais notre homme va plus loin dans son identification christique, afin d'assurer les fondements religieux de son texte, dans la double signification du sacré jadis identifiée par Roger Caillois : d'un côté le sacré de respect, de l'autre le sacré de transgression³. Suivons-le dans cette seconde voie. Il énonce, à l'adresse du lecteur : « ne penses-tu pas qu'il y a une certaine ressemblance entre le mystère de la messe et ce que j'essaie de faire » (p. 116). Effrayé peut-être d'avoir proféré un blasphème, à savoir singer la sainte communion en donnant à chacun une bouchée de littérature sous forme d'hostie, il s'empresse de rectifier ou de minimiser son propos : « je veux dire que j'essaie de donner aux gens une sorte de joie spirituelle en convertissant le pain de la vie quotidienne en quelque chose qui a par lui-même une vie artistique permanente⁴ ». Pourtant, c'est sur cette assertion mystique qu'il choisit de clore son livre, comme si le message final devait être aussi le plus important. À l'exemple du Christ, Basquin offre un dernier repas à l'occasion de la Pâque. Mais comme elle tombe également un premier avril, jour où l'on célèbre les fous, on ne s'étonnera guère de trouver dans cette *dernière (s)cène* un mélange de sérieux et de bouffonne-

1. Je n'ignore pas ce que ce passage doit à Guy Debord, mais je veux souligner ici les affinités avec le style évangélique.

2. P. 80. Basquin ajoute aussitôt : « n'y pas croire c'est parler et ainsi se tenir hors histoire comme balzac catholique monarchiste n'adhérant pas au consensus de l'empire parricide » (p. 80-81).

3. Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.

4. P. 116-117. Il s'agit ici d'un détournement d'une lettre de James Joyce de 1904 : « j'essaie de donner aux gens une sorte de plaisir intellectuel ou de joie spirituelle en convertissant le pain de la vie quotidienne en quelque chose qui a par lui-même une vie artistique permanente... pour leur élévation morale, mentale, spirituelle. »

rie : « c'est pâques premier des jours sans levain la mort est vaincue malheur à celui qui l'a livré mieux eut valu pour lui ne pas être né ils mangent l'agneau je prends mon ouvrage entre mes mains j'ai consigné du langage à satiété voici pour tous lisez car ce dire est mon âme et corps je suis saint avec les saints plus on est de saints plus on rit » (p. 232). Conscient de ce qui l'attend, la crucifixion et la mort, il considère néanmoins sa tâche comme accomplie : « ma mission ne s'étend pas plus loin the blooming thing is all over j'ai traversé l'écriture » (p. 232). Il peut maintenant contempler le résultat d'un œil serein, regardant le chemin parcouru et jugeant que cela est bon. Un monde de fête s'étend sous ses yeux étonnés car il a su faire chanter les mots en leur redonnant de la voix : « en bien et en mal j'ai favorisé la proximité des œuvres leur alliage j'ai tendu des cordes de clocher à clocher des guirlandes de fenêtre à fenêtre des chaînes d'or d'étoile à étoile et je danse » (p. 232).

Un prophète pour les temps présents

Si Basquin se sent légitime dans ses jugements et ses condamnations, c'est qu'il s'appuie sur des modèles qui le dépassent et dont il s'empare comme d'un vêtement, ou mieux comme d'une peau nouvelle. Revoilà le thème de la peau rencontré auparavant et qui possède, on le constate ici, de nombreuses affinités avec ceux de l'enveloppe, de l'île, du cercle et de l'origine du monde. En raison même de sa technique, fondée en grande part sur la pratique du détournement, Basquin ne fait pas seulement éclater les limites de la notion de littérature et celle de propriété littéraire ; c'est aussi la notion d'auteur qui disparaît. Pour le dire d'une façon schématique, il envisage que les grands auteurs, ceux dont il se réclame, ne forment tous ensemble qu'un seul individu, un seul *écrivant*. Ils font corps ensemble ; ils participent d'un même système d'attraction. Et dans leurs œuvres, Guillaume ne voit qu'une œuvre, un seul chant polyphonique, que reprennent tour à tour ceux qui perçoivent le monde d'une façon semblable : « vous voulez dire qu'il s'agit d'un seul écrivant oui oui c'est la même comédie époques et mœurs différentes je m'installe donc avec l'intention méritoire de me refaire l'esprit au contact d'autres esprits toute œuvre est le retard d'une autre tous les grands écrivains se rejoignent sur certains points et sont comme les mêmes moments contradictoires parfois d'un seul homme de génie qui vivrait autant que l'humanité par cela seul qu'il existe » (p. 61). Nous ne sommes plus ici en présence d'un auteur mais en présence d'un annonciateur, d'un prophète, ou plus exactement d'une voix prophétique qui se relaie de génération en génération. Tous sont invités à entrer dans le cercle magique, tous participent de la conception religieuse du monde, si l'on entend ce mot dans sa double racine latine, à la fois *religare*, relier, et *religere*, redire, annoncer.

Par-delà, ou en deçà de l'image du Christ, ce texte nous présente une figure de shaman, de prophète, en constant dialogue avec son lecteur, à mi-chemin entre

Tirésias et Job. Mais comme nous sommes dans une époque dérisoire, Basquin affirme qu'il est un « prophète de pacotille comme toute mon époque » (p. 128). Le lecteur est toujours appréhendé d'une façon directe, brutale même, afin de ne pas rompre le lien avec la *parole* qui sort de la bouche du prophète : « lecteur paisible et bucolique jette ce livre saturnien jette tu n'y comprendrais rien mais si ton œil sait plonger dans les gouffres lis-moi âme curieuse qui souffres et vas cherchant ton paradis plains-moi sinon je te maudis¹ ».

Ivre de papier, des imprécations plein la bouche, Guillaume le prophète porte un jugement définitif sur un monde en perdition. En ceci, il ressemble à une figure qu'étrangement il ne cite ni ne détourne jamais, celle de Léon Bloy. Pourtant, que d'affinités entre eux, à commencer par le fait qu'ils se réclament l'un et l'autre de Joseph de Maistre : « je suis une force du passé ultra-réaction à la joseph de maistre si vous voulez² ». Il développe ensuite sa pensée, en partant de l'événement fondateur de la modernité, la Révolution française, qu'il tient pour une farce sinistre et superflue : « il y a dans la révolution française un caractère satanique qui la distingue de tout ce qu'on a vu » (p. 47). Mais, au-delà des différences, Bloy et Basquin se présentent comme deux anti-modernes se cabrant avec violence face aux destructions qui accompagnent le développement de la société industrielle pour le premier, et de la révolution électronique pour le second. Doués l'un et l'autre d'un verbe qui emporte tout, ils lancent leurs anathèmes à la face de leurs contemporains, au risque d'être pris pour des fous ou d'être rejetés du monde officiel de la culture. Leur agitation participe de la danse sacrée ; c'est par leurs vociférations désespérées qu'ils élargissent le cercle originel, invitant les lecteurs de bonne volonté à entrer dans la danse pour conjurer le monde diabolique issu de la marchandise et du spectacle.

Conclusion

Nous avons ici tiré seulement quelques fils de cet écheveau ; d'autres, peut-être plus importants, auraient pu être mis en avant. De nombreux thèmes essentiels n'ont pas été mentionnés et il est possible que plusieurs passages nous soient demeuré obscurs. Des figures littéraires aussi importantes que le Quichotte sont passées à la trappe, alors qu'elles reviennent de façon insistante dans (*L*)ivre de papier.

1. P. 84. Le lecteur attentif reconnaîtra ici le retravail du poème *Épigraphe pour un livre condamné* de Charles Baudelaire. Un lecteur encore plus attentif se rappellera que Samuel Beckett détourne secrètement ce poème dans son texte *Le Dépeupleur* : « Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. »

2. P. 47. Un peu plus loin il confirme par ces mots : « moi qui ne suis pas poète ni futuriste mais plutôt passéiste » (p. 52).

Par ailleurs, il serait possible de mettre au jour la structure bi-polaire qui sous-tend l'ensemble de ce récit et permettrait de comprendre plus en profondeur la sensibilité de Guillaume Basquin. D'où lui vient cette blessure, ce besoin de se refaire constamment *une peau*, de retourner à l'origine du monde, alors que la vie semble lui avoir souri ? Qu'importe ! Une connaissance intime de l'auteur n'est pas indispensable à la compréhension de l'œuvre. Une première approche comme celle que nous proposons permet quand même d'atteindre l'essentiel. Nous avons fait choix de quelques motifs qui ont retenu notre attention après une première lecture. Nous pensons que ces thèmes peuvent constituer un sésame permettant de ne pas se perdre dans ce labyrinthe. Conscient des difficultés de lecture que rencontrera toute personne, même attentive à son propos, l'auteur ne cherche pas à rassurer à tout prix : « si l'on trouve cet écrit inintelligible et si l'on a du mal à l'assimiler la faute me semble-t-il ne m'en incombe pourtant pas totalement il est assez clair qu'il n'est pas d'un accès facile il faut pouvoir pratiquer la lecture comme un art c'est-à-dire savoir ruminer chose que l'on a parfaitement oubliée de nos jours » (p. 190). Mais, refusant le pessimisme, et confiant que les lecteurs futurs sauront découvrir la règle du jeu et entrer à sa suite dans le cercle rédempteur, il ajoute : « il se passera donc encore du temps avant qu'il soit lisible » (p. 190). Pour une fois, souhaitons-lui de se tromper.

Jean-Marie Apostolidès