

Jocelyne Sfez¹

Perutz : la vérité de l'histoire ou son nom de *Turlupin*

Nous sommes réconciliés avec nous-mêmes parce que nous avons une histoire
Hannah Arendt

L'écriture pérutzienne permettrait une mise en critique ironique de la psychanalyse, qui nous paraît d'autant plus intéressante qu'elle se fait jour à l'articulation d'une réflexion sur l'histoire individuelle et l'histoire collective. Celle-ci court souterrainement depuis le premier roman de Perutz, *La troisième balle*, paru en 1915, et *Turlupin*, paru en 1923, qui est habituellement considéré comme le dernier des romans historiques de Perutz. *Turlupin* constituerait la dernière œuvre où la question de l'écriture de l'histoire serait posée en tant que telle, et où serait mise en scène la question de la valeur de vérité de l'historiographie à prétention scientifique, articulée à la question de la ressaisie par chacun de son histoire. L'œuvre de Perutz dans son ensemble peut être lue de manière rationaliste, et la difficulté tient à la nécessité de déployer la polysémie de l'œuvre, chez un écrivain qui fait à la fois preuve de minimalisme et d'extrême rigueur (rien, des noms, des dates, de ce qui est précisé, n'est choisi au hasard), ce qui produit un effet de fatalité. Si l'on a cette impression, c'est, semble-t-il, pour le sujet de l'action, le protagoniste de l'histoire, de ne pas percevoir qu'il s'aliène à ne pas entendre le caractère fantasmatique de ses choix, à chercher à coïncider avec soi, ce qui très explicitement consiste à se penser comme le produit d'une pensée objectivante qui ne correspond à rien de la réalité — ce que Perutz ne cesse de suggérer. L'effet de familière et d'inquiétante étrangeté qui en résulte pour le lecteur, est produit par le double mouvement inverse et coïncidant, induit par la lecture de l'œuvre pérutzienne : la lecture comme acte d'identification du lecteur au héros ordinaire dans le linéament diachronique de l'histoire (la réeffectuation donc de l'histoire dans sa narration), et la lecture comme acte synthétique de ressaisie de l'écriture de l'histoire entendue comme l'activité de l'écrivain. De ce double mouvement, dans la confrontation des deux niveaux structurels de l'écriture de l'histoire, émerge la saisie d'une histoire trouée de part en part, fruit de la construction fantasmatique du sujet, qui, à ne pas se saisir comme telle, en rejette hors de lui la causalité. L'histoire, aussi bien individuelle que collective, y apparaît alors comme l'œuvre du diable même. C'est alors à se saisir comme fantasmatique, jusque dans son activité de reconstruction rationnelle, dans son caractère de *Geschichte*, d'écriture donc réinvestissant les faits, que l'Histoire en marche, *l'Historie*, cesse

¹ Intervention faite à l'IPT dans le cadre d'une soirée clinique de l'epsf, le 6 mars 2003.

d'être diabolique, pour être l'acte d'un sujet libre, de se savoir se désirer être là où il n'est pas, d'avoir fait l'expérience du manque à soi. La recherche identitaire, au contraire, conduit à la fixité du masque, elle est atteinte dans la mort. Ironie du sort, c'est à ne pas faire voix au *diabolon*, que le sujet se désagrège dans une scissiparité infinie. Sans doute est-ce là ce que, rendant dans un écho démultiplié l'affirmation freudienne que « le moi n'est pas maître dans sa propre demeure² », l'œuvre de Perutz donne à voir et à entendre, d'autant plus magistralement que son œuvre n'a d'autre souci avoué que de plaire³. La figure du diable corrélée à cette quête impossible d'identité à soi est d'ailleurs omniprésente dans l'œuvre pérutzienne.

Si j'ai choisi au départ de prendre le texte de *Turlupin* pour traiter de l'ironie de l'histoire chez Perutz, à la fois *Geschichte* et *Historie*, c'est parce qu'au premier abord la compréhension du roman semble ridiculement facile. Au-delà du fait que l'hypothèse invraisemblable d'un Richelieu, pourtant passé pour le symbole même du pouvoir absolu, dont la main — la signature — serait partout, cherchant à renverser la monarchie, a été défendue brillamment par des historiens sérieux⁴, on peut entendre ce roman comme une turlupinade, c'est-à-dire comme une farce sans finesse, une farce grossière, une farce de polichinelle. Mais c'est qu'ainsi, ce roman, si commun en apparence, porte directement le fer là où il fait mal et interroge le rapport entre probabilité et vraisemblance : en histoire et en réalité, le vraisemblable est-il le plus probable ? Ou n'est-ce pas à en voiler son ressort de tromperie que l'homme s'efforce toujours, individuellement et collectivement ? Dès lors, que signifierait présenter l'invraisemblable ? De la même façon que l'art en général ne nous trompe pas en exhibant son caractère artificiel et donc d'illusion, mais nous dit ainsi bien plutôt la vérité, de la même façon une histoire trouée et parfois incohérente, non vraisemblable, serait susceptible de nous dire bien davantage la vérité. C'est

² S. Freud, « Une difficulté de la psychanalyse », *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, p. 186.

³ « *Meine Bücher wollen gelesen werden, und gefallen, heben aber nicht der Ehrgeiz, Objekt wissenschaftlicher Betrachtung zu sein* », cité à partir du DEA par Hans-Harald Müller, *Leo Perutz*, Beck'sche Reihe Autorenbücher, n° 625, 1992, p. 21. H.-H. Müller établit le sens de ces propos de Perutz : il ne s'agit pas pour Perutz de s'opposer à des recherches scientifiques sur son œuvre, mais d'affirmer que celles-ci comportent en elles-mêmes, indépendamment de sa personne, leur propre logique. Il s'agit pour Perutz de distinguer scrupuleusement ce qui relève de l'œuvre. À preuve, ses archives qui sont étonnamment rangées et ordonnées : différents manuscrits des romans et des nouvelles, la correspondance à propos de la composition de ces œuvres, les calendriers de travail de 1911 à 1957, tout ce dont peut rêver quelqu'un qui s'occuperait précisément d'une étude de l'œuvre.

⁴ Cf. par exemple le livre de l'historien Christian Jouhaud, *La main de Richelieu ou le pouvoir cardinal*, Paris, Gallimard, L'un et l'autre. L'auteur précise p. 10 quelque chose d'importance pour comprendre le choix de Leo Perutz : « Richelieu a beaucoup servi. Surtout depuis le XIX^e siècle. Il a servi la monarchie autoritaire, censitaire, libérale, la République et l'Empire. Les classiques, les romantiques, la droite et même, à l'occasion, la gauche. »

l'invraisemblable qui est authentique. Le vraisemblable apparaît alors comme une rationalisation reconstruite de ce qui se donne fragmentairement. C'est le fragment qui aurait une valeur de vérité plus probable. Au demeurant, la science naît du refus d'une pensée globalisante, où tout prend sens, la science naît de son refus d'une *Weltanschauung* (vision du monde) ; c'est en quoi elle se différencie du mythe et de la philosophie⁵ : elle y affirme préférer une connaissance ponctuelle, parcellaire et trouée qu'une vue d'ensemble, improbable, mais « vraisemblabilisée ».

Si *Turlupin* est une farce grossière, c'est qu'il s'agit d'un petit perruquier-barbier parisien au temps de la Fronde, dont la bévue est censée avoir repoussé de cent cinquante ans, soit en 1789, le déclenchement de la Révolution française prévue par Richelieu, et qui aurait dû avoir lieu le 11 novembre 1642. L'hypothèse péruzienne apparaît évidemment peu sérieuse, ce que viendrait attester le titre même de son roman, *Turlupin*, qui est le nom de son héros/anti-héros principal. En effet, ce nom fait immédiatement référence à un personnage de bouffon du XVII^e siècle qui s'était acquis une extraordinaire popularité à l'Hôtel de Bourgogne, sous la protection de Richelieu, où il fut joué plus d'un demi-siècle par le même acteur. Le rôle de Turlupin était celui d'un valet fourbe et intrigant, à peu près semblable à celui de Brighella dans la comédie italienne. Bref, un personnage de farce pour une histoire de farce. De là le nom de *turlupinade*, passé dans le langage courant et aujourd'hui encore attribué aux facéties les plus grossières. Remarquons donc que la référence à la figure du bouffon est également présente dans le poème de Verlaine où apparaît un turlupin très ensorien (*un pouacre*), mais que, depuis le Moyen Âge au moins, et probablement en fait depuis que le pouvoir existe, le bouffon n'est pas seulement un personnage qui prête à rire, ou son rire lui-même n'est pas innocent. Il y a une dignité bouffonne conférée par le peuple qui permet à celui qui en est pourvu de parler franc sur tout et tous. Le bouffon a explicitement cette fonction-là : il est celui dont on accepte qu'il dise la vérité à celui qui a le pouvoir... ou croit l'avoir. Vérité qui, venant d'ailleurs, serait proprement inaudible, vérité qui ne peut être audible, soulignons-le, qu'à ne se donner explicitement, quasi conventionnellement — c'est tout de même remarquable —, que sous la forme de la fiction, et à redoubler la question du mensonge : « Ce que je te dis, de la place où je suis, tu peux le prendre pour un mensonge, libre à toi, mais écoute-le quand même... » Celui qui a apparemment le pouvoir, en l'occurrence pour ce qui nous intéresse, n'est-ce pas « sa Majesté le Moi », à laquelle Freud, dans *l'Écrivain et le fantasmer*, nous dit que l'écrivain adresse son discours, discours fantasmatique sous la forme reconnue de fiction, discours voilé d'un inconscient — celui de l'auteur — en tant que le lecteur peut en entendre quelque chose de

⁵ Ce refus doit, en retour, être interrogé, et d'autant plus que c'est la raison déterminante pour laquelle Freud s'est dit méfiant vis-à-vis de la philosophie : un tel refus est-il légitime ? Est-il effectif, ou est-il même possible ? La science n'est-elle pas toujours, elle-même, historisante ? À le dénier, n'y risque-t-elle pas sa scientificité même ?

structurel, qui vaudrait pour le sien aussi ? La figure alors du bouffon peut, malgré son déguisement et tout son travestissement, s'avérer d'un coup, d'un seul, menaçante, comme le donne à entendre le turlupin de Verlaine : « C'est moins farce que tu ne penses » !

Certes c'est bien une bouffonnerie, une turlupinade. Encore faut-il entendre le double ressort de ce qui se dit. Car l'ironie qui se fait jour ici se donne dans le paradoxe : non seulement Richelieu n'a pas été le père de la Révolution française, mais il a assis la splendeur de la monarchie absolue de Louis XIV⁶ ; mais aussi le titan, tout duc et cardinal qu'il soit, n'est qu'un nain, c'est son nain — autre figure du bouffon qu'est Turlupin — qui agit, lui le socialement tout petit, le sans parent, non pas orphelin une fois mais plusieurs fois, et encore : on dirait aujourd'hui que ça le dépasse, que ça agit en lui sans lui. L'aspect ironique, une fois entraperçu, ne va cesser de prendre de l'ampleur, contaminer toute l'œuvre, et c'est encore là une force de l'ironie qui ne supprime pas le caractère de farce d'une première lecture.

C'est dans ce contexte qu'il m'a paru intéressant de commencer l'étude de Perutz par *Turlupin*, lequel s'avère aussi être un roman familial, au sens où Freud en parle pour le névrosé en 1908 et 1909. Cette romantisation, activité fantasmatique par laquelle le sujet se représente dans la filiation, s'appuie sur l'adage « *mater certissima, pater semper incertus* ».

Et *Turlupin* constitue déjà une lecture freudienne qui ne s'exempte pas d'une mise en critique des concepts freudiens eux-mêmes.

Que lit-on ? *Turlupin* est un enfant trouvé, adopté par un père qui meurt accidentellement dans un grand incendie qui ravage Paris en 1632. Élevé dans la religion chrétienne, puis laissé à lui-même, Turlupin ne manque jamais de faire l'aumône selon le commandement de charité de Dieu le Père. Voulant conserver le fruit de son travail, un jour il passe outre son chemin devant un mendiant endormi. La culpabilité qu'il développe à cette occasion l'amène à rebrousser chemin pour accomplir le geste qu'il n'a pas fait. Trop tard. Le mendiant a été victime d'un accident mortel. Toujours sous le sentiment de culpabilité, Turlupin décide d'aller à son enterrement. Se met en place un premier quiproquo qui peut être lu comme un ressort de farce, mais qui est déjà en fait la répétition d'une substitution d'identité antérieure : le mendiant est le duc de Lavant, seigneur et

⁶ Ceci dit, on prendra soin de remarquer que Perutz reprend à son compte une antienne du roman historique français du XIX^e siècle, antienne allant de Vigny à Dumas, et que ne semble nullement connaître le critique français. Le roman historique français de cette époque prend très exactement pour sujet de son récit deux périodes de l'Histoire française : la Fronde puis le règne de Louis XIV d'une part, la Révolution française d'autre part. On pourrait dire plus exactement encore que ce sont Richelieu et la Révolution française qui sont les deux personnages principaux de ces romans. Ils font notamment l'objet d'une héroïsation qui rencontre l'écriture des historiens de l'époque (Cf. par exemple Michelet et son *Histoire de la Révolution*). Mais en même temps, et très paradoxalement, on peut déjà trouver chez Vigny, comme chez bien d'autres écrivains de romans historiques, une certaine ironie par rapport à cette écriture prétendument historiographique.

pair du royaume, opposant à Richelieu, mais il n'est le duc de Lavant, que Turlupin identifiera bientôt comme son père, qu'à être (un) sans nom, celui qui n'existe pas réellement en tant qu'il n'est pas l'objet d'un discours pour les autres, mais seulement pour Turlupin. Mais l'identification ultérieure par Turlupin du duc de Lavant à son père n'est possible que sur la base de la substitution d'un x : si le duc est cet inconnu (qu'est le mendiant), et que l'inconnu, c'est mon père, alors mon père est le duc de Lavant. L'improbabilité de la première identification rend la seconde probable, ou même certaine, à la mesure de la certitude attachée à ce qui se donne comme étant le plus improbable (qu'un duc, *pair* du royaume, soit réduit à la mendicité). En posant l'équation en ces termes, Perutz majore donc le doute au nom du père, ce qui, en procédant de même avec tous les éléments du roman familial, va conduire à la mise en crise de la théorie. La magnificence de l'enterrement et le sentiment de culpabilité d'avoir dérogé à la loi chrétienne, c'est-à-dire à la parole du père, amènent Turlupin à fabuler : il reconnaît dans la femme du duc sa mère en tant qu'elle le reconnaît par la fixité immobile de son regard posé sur lui. C'est là un deuxième quiproquo. Cette reconnaissance de la mère, témoignée par la rencontre des regards qui se croisent et se fixent, induit pour Turlupin la reconnaissance que le mendiant-duc de Lavant est son père, selon la logique freudienne que c'est la mère qui fait injonction à l'enfant : « celui-ci est ton père ».

Le deuxième quiproquo, l'identification de la mère par l'insistance du regard de la duchesse sur le pauvre Turlupin, est essentiel à l'histoire. C'est lui qui fonde, ou refonde, l'identité du mendiant et du duc, et plus loin du mendiant, du duc donc, et du père.

La fixité du regard, qui semble le poursuivre amène Turlupin à se poser la question : *che vuoi ?*, qu'est-ce qu'elle me veut ? dans le même temps où il demande : qui est-elle ?

Et c'est à connaître la mère que le père peut être désigné, par elle : si la duchesse est ma mère, alors celui-là, le duc, est donc mon père. Rien que de très conforme à la conception freudienne. Mais le ressort ironique de l'histoire tient en ce que la duchesse est l'objet de cette projection parce que, précisément, elle ne voit pas Turlupin, pas plus que quiconque, puisqu'on apprendra à la fin du roman, au moment où toutes choses sont consommées, la perte de Turlupin imminente, à l'heure des comptes et des bilans, que la duchesse est aveugle et c'est d'un regard mort qu'elle n'a pas pu contempler Turlupin.

C'est parce qu'elle est aveugle et son regard mort vide qu'elle voit tout, et Turlupin en particulier. C'est ce regard évidé qui rend Turlupin à son désir d'avoir une mère, lui commandant d'habiter les mots de son désir. À partir de cette cause qui est un rien — cette absence d'efficace visuel du regard aveugle —, tout est noué. C'est une non-cause qui est cause de tout. C'est déjà là une ironie : marquer l'absence d'efficacité visuelle du regard comme cause visible de l'histoire individuelle. Or, c'est cette absence d'évidence visible qui, dans la théorie freudienne, porte définitivement et radicalement le doute quant

au père. Perutz ici subvertit, d'un doute généralisable, l'adage freudien, car il y a des certitudes qui sont fausses. Et c'est encore une ironie à double entente : car de ce point de vue, affirmer que la mère est certaine (dans l'adage elle est certaine par le témoignage des sens, c'est elle qui accouche) passe cependant par son discours (si c'est la mère qui désigne le père comme père et qu'en ce sens le père est incertain, sujet à la caution de la parole maternelle, qu'est-ce qui rend vraiment ce témoignage des sens, si certain pour ce qui assure la mère ? et qui alors assurera son discours ?), cette certitude n'est fondée sur rien, pas un témoignage des sens. Plus : c'est la certitude erronée de la mère qui conduit Turlupin à sa perte. La foi placée-déplacée en la mère, plutôt que dans le père, fige toute pensée, et Turlupin ne peut dès lors que produire sa propre perte. La farce ne serait que bouffonnerie si elle n'était pas si douloureuse, si elle ne se soldait pas par la mort, et ce qui la rend douloureuse, c'est ce regard aveugle, cette non-cause, qui rend chimérique l'adage freudien : « la mère est très certaine, le père toujours incertain ».

La mère est très certaine, et le père est toujours incertain, mais de quoi et pour quel sujet ? L'enfant ? la mère ? Le père ? Ce que Turlupin donne à penser, c'est que des effets d'illusion peuvent être portés au nom de la mère, et non pas seulement au nom du père, et comme tels ils doivent bien avoir une effectivité. La critique pérutzienne repose la question du discours maternel, et de son fondement. Qu'est-ce qui en garantit, pour la mère elle-même, la vérité ? Qu'est-ce qui, pour l'enfant, garantit quelque chose du discours de la mère, si ce n'est à penser un premier tiers témoin, qui, compte tenu des pratiques d'accouchement aujourd'hui, est bien souvent le père ? Or, si, au début du siècle dernier, l'accouchement était encore une affaire de femmes, et surtout de mères, même si pouvait y intervenir le médecin, ce n'est plus généralement le cas aujourd'hui. Le père s'y est vu attribuer un nouveau rôle : celui de témoin, voire d'agent séparateur de la mère et de l'enfant dès ce moment-là. Il est celui qui voit (lorsqu'il ne tranche pas), là où la mère n'est plus en mesure de toucher. Car, s'il y a là un toucher, c'en est un bien curieux, puisqu'il me semble qu'il consiste en un toucher de la perte, qui ne peut pas être directement imputé à un témoignage des sens. Un père donc qui garantit pour l'enfant le discours de la mère qui nomme le père. Cela pose-t-il problème ? Si le père est ce lieu imprescriptible du doute, et comme tel ce qui donne à penser, on peut essayer d'en dresser une sorte de topologie fonctionnelle. Qu'en est-il de la mère ? Y a-t-il des fonctions maternelles ? La première, à désigner le père, est-elle si certaine ? Que peut-on nommer de la ou des fonctions maternelles ?

Le motif du regard aveugle est omniprésent chez Perutz et dans *Turlupin* ce motif, identifié à la non-cause à l'origine de la chaîne causale des événements, est réitéré, répété, déplacé, ce qui conduit à la mise en critique de la légitimité de l'opération de rationalisation à l'œuvre dans l'écriture de l'histoire. Turlupin en porte le motif dans son nom et c'est pourquoi il donne son nom au roman.

C'est parce que la duchesse est aveugle que Turlupin se méprend et croit qu'elle le regarde fixement, qu'il identifie cette obstination du regard à une adresse, et donc une reconnaissance. S'imaginant enfin reconnu par la mère qui lui manque, il ne va cesser de chercher à rétablir cette prétendue identité, ce qui le conduit très concrètement à la mort. La cécité de cette femme serait cause d'une méprise de la part de Turlupin. C'est ce que nous pensons pouvoir conclure dans une première lecture, lorsque nous découvrons que la duchesse n'a pu le reconnaître par la vue qui lui fait défaut. Soit. Mais un court texte de Perutz, intitulé *Carthage*, permet de réexaminer le statut de cette cécité et de la prétendue méprise de Turlupin. Dans ce texte, le narrateur visite la mosquée Sidi Okba guidé par un petit Arabe, aveugle et pourtant capable de désigner chacune des beautés du site, cachées à l'immédiateté du regard prétendument voyant — ce qui renverse donc les positions respectives du voyant et de l'aveugle. Et si la duchesse aveugle, précisément parce qu'elle est aveugle, pouvait reconnaître cet enfant qu'est Turlupin, sans se trahir ? N'est-elle pas douée d'une double vue ? L'aveugle n'est-il pas celui qui précisément voit ce que les voyants ne voient pas, sont incapables de voir, car ils sont de courte vue ? N'y a-t-il pas précisément reconnaissance au-delà d'un sensible immédiat, ou une reconnaissance dans la méconnaissance ? Rien en tout cas ne permet de l'exclure véritablement au terme du roman. Et à y songer, vraiment, cela laisse rêveur.

Alors qu'il quitte l'Hôtel de Lavant devant la compréhension soudaine qu'il se prépare ici un meurtre (le meurtre de Richelieu), et qu'il se sent étranger à un tel dessein, si peu chrétien, Turlupin rencontre la duchesse, lui demande de le reconnaître comme son fils et de le bénir. La duchesse ne peut s'en remettre qu'au toucher. Sur ce, Turlupin change de résolution et décide de rester là comme héritier du duc de Lavant. Une fois appris, plus tard, que la duchesse est aveugle depuis l'âge de 16 ans, tout autorise à relire *a priori* la scène comme une scène de méprise de plus, et l'accumulation de ces scènes suggérées de quiproquo dit bien cela aussi : que nous ne cessons de nous méprendre, de tenir pour vrai ce qui n'est que vraisemblable du point de perspective où nous sommes, du point de désir où nous sommes. Prendre par désir des vessies pour des lanternes. La duchesse utilise ses mains pour voir et connaître, Turlupin entend qu'elle l'a reconnu comme son fils, et qu'elle le caresse, lui donnant la bénédiction demandée. C'est qu'à être aveugle, la duchesse n'en est pas sourde. Jamais il n'est dit qu'elle est sourde. Or, n'a-t-elle pas entendu la demande de Turlupin ? Et ne s'approche-t-elle pas de Turlupin, ne lui caresse-t-elle pas le visage, le front ? — ce qui peut valoir pour une réponse adéquate.

Or dans ce nouveau temps de résolution, le cours des événements se précipite et Turlupin court à sa mort. C'est cet acte, qui passera pour un acte héroïque auprès des nobles retranchés dans l'Hôtel de Lavant, qui fera, dit-on, échouer la Révolution préparée par Richelieu. Blessé à mort, ramené à l'Hôtel, Turlupin demande à voir la duchesse. Il meurt avant de lui avoir parlé. La demande insatisfaite de Turlupin suscite une curiosité de la part du fils légitime

de la duchesse de Lavant. Cela le conduit à un échange avec sa mère qui creuse l'indécidabilité quant à savoir si elle connaissait Turlupin ou non, ce qui équivaldrait pour le lecteur à savoir si elle était sa mère ou non. Le duc héritier de Lavant demande à sa mère si elle connaissait ce gentilhomme. Celle-ci se penche et reproduit sur le mort les gestes qu'elle a effectués de son vivant. Elle touche ses joues. Elle se donne donc la peine de pouvoir répondre à son fils. Or sa réponse amène quatre interrogations pour le lecteur :

« Ses yeux éteints fixaient le néant » : est-ce à dire qu'à présent que Turlupin est mort, elle qui voit au-delà du visible, voit le néant, c'est-à-dire le trou que produit la mort, ce qui laisserait supposer alors que ses yeux fixaient réellement Turlupin dans l'église, ou est-ce qu'ils fixent ce néant de tout temps, depuis que la duchesse est aveugle, c'est-à-dire qu'est seulement indiqué ici que son regard est évidé ?

1. La duchesse répète deux fois la réponse négative, la soulignant, et par là suggérant qu'elle pourrait s'annuler : est-ce une dénégation de sa part ? D'autant plus probable que si elle ne le connaît pas de longue date, elle a connu son visage dans l'escalier tout à l'heure. Le lecteur le sait, lui. Pourquoi passer sous silence cette scène qui ne pouvait être qu'étrange à la duchesse si elle ne connaissait pas Turlupin ?

2. En même temps, elle parle de gentilhomme. Elle ne remet pas en cause cette qualification si ce n'est de façon très indirecte. Est-ce qu'elle se fie à ce que lui dit son fils légitime ? Est-ce qu'elle révèle par là qu'elle sait l'origine et la naissance de Turlupin ? Est-ce qu'elle reconnaît qu'un homme n'est finalement que ce qu'il fait : s'étant battu en gentilhomme, Turlupin est devenu un gentilhomme ? Mais là, en principe, ça ne fonctionne pas : précisément parce qu'on ne devient pas gentilhomme, on naît gentilhomme.

3. Elle souligne que le visage du mort est commun : marquant par là un savoir qui lui vient soit de son toucher (mais alors la première scène de toucher aveugle est singulièrement incomplète), soit de l'histoire de Turlupin dont elle ne peut savoir quelque chose qu'à être sa mère. Elle ne peut saisir la substitution d'identité finale qu'à avoir été à l'origine de la première...

Aucune de ces alternatives, combinables entre elles, ne peut être définitivement exclue au stade ultime du roman.

Par ailleurs, la construction du roman produit dans le même temps, mais dans des temporalités différentes, une bifurcation de l'histoire individuelle et une bifurcation de l'histoire collective : dans le temps où Turlupin décide de rester dans l'Hôtel, d'y faire valoir ses droits, et entend pour ce faire assumer ses devoirs de noble, la foule se masse aux portes de l'Hôtel et la révolution gronde — tempête et tumulte : ce sont exactement les termes utilisés par Perutz pour décrire le mouvement dans l'âme de Turlupin lorsque celui-ci pense avoir été explicitement reconnu et béni par la duchesse. Rencontre d'un destin individuel et du destin collectif, choc de l'un avec l'autre, transformation de l'un par l'autre, ou absolue indifférence entre ces deux ordres de réalité ? Le nom de destin sert à

tout dans ce roman. Or, d'être partout, le destin n'est plus nulle part : il ne peut pas causer une chose et son contraire tout ensemble, agir pour les nobles et pour le peuple, etc. Sinon précisément il n'est plus cause de rien : il désigne simplement le conflit intérieur dans lequel chacun des actants se trouve et auquel il se heurte, désignant à la fois ce qui arrive hors de nous et l'idée simultanée de la toute-puissance de l'individu dont c'est le destin. Insaisissabilité du destin, insaisissabilité diabolique.

Ce que Turlupin marque ainsi ici de son nom, c'est la possibilité bouffonne d'être la cause de rien. Si les foules obéissent à des chefs, comme le suppose ici le romancier en pensant Richelieu à la tête de ce soulèvement populaire, le canalisant et le dirigeant contre la noblesse royale, si les foules obéissent à des individus, ce qu'un homme seul peut faire, un autre peut le défaire. En même temps c'est cet événement qu'il empêche qui permet à Turlupin d'accéder à son identité fantasmée, par la mort qui clôt cette recherche identitaire. C'est à défendre ce bien paternel fantasmé, ce nom du père, c'est à défendre le prétendu secret de sa naissance, par amour pour sa mère, qu'il tue son double, Monsieur Gaspard/Monsieur de Saint-Chéron, le suppôt de Richelieu, la main de Richelieu — c'est-à-dire, encore une fois, la main du diable, si l'on crédite la rumeur publique. Car Turlupin/duc de Lavant et Gaspard/Saint-Chéron ne sont chacun que l'envers de l'autre, et c'est de leur double mort qu'échoue la Révolution : M. de Saint-Chéron est devenu Gaspard par la faute de son père et en réponse à celle-ci : c'est par haine du père que le noble s'est fait roturier pour tuer les nobles. Turlupin peut devenir duc de Lavant, par reconnaissance du père mort *via* la reconnaissance de la mère. C'est à devenir l'autre qu'ils meurent tous deux pour une identité enfin incarnée de leur désir. C'est à la reconnaissance de l'un par l'autre qu'échoue la Révolution : à s'atteindre l'un l'autre, ils échangent en quelque sorte leur identité dans la mort, et ce, sans le savoir. Celui qui est Gaspard pour Turlupin devient pour les autres et la postérité M. de Saint-Chéron, défendant la cause du peuple, et recouvre ainsi son identité, celui qui est Turlupin pour Saint-Chéron devient pour les autres et la postérité un gentilhomme héroïque mort pour la cause noble. Turlupin se rue sur M. de Saint-Chéron, au péril de sa vie, pour le faire mourir. Du coup, l'armée terrible de la révolte, obéissant à la volonté d'un seul homme, cette armée se désagrège en foule hagarde et sans principe, lorsque cet homme est tué. Ce qui fait agir Turlupin n'est pas, dans son intention, héroïque : c'est la peur d'être découvert dans son identité qui fait agir Turlupin et par là vaciller celle-ci. Mais, en même temps, cela ne change rien aux effets, ce qui signifie que la morale des intentions est faussaire. Se donne là la possibilité d'une morale de la subversion : le chemin de la vérité est d'occasion.

En même temps, on ne peut pas ne pas penser que c'est bien exagéré de dire que c'est ce bouffon de Turlupin qui fait l'Histoire, serait-ce au titre de l'empêcher de se faire. En effet, c'est encore le noble qui dirige la révolte, la noblesse qui se retourne contre la noblesse pour faire advenir la démocratie. On

peut vraiment douter de la possibilité du peuple de se prendre en charge. Et Turlupin est insignifiant dans l'Histoire en marche : c'est un individu lancé contre la foule, ce qui ne peut que produire une incrédulité face à la portée réelle de son geste. C'est que la foule elle-même n'est pas déterminée et son action le fruit du hasard. Il suffit que Saint-Chéron meure pour que sa versatilité se révèle. Mais là encore, c'est le caractère aléatoire de l'Histoire qui est souligné. Aléatoire ou arbitraire, et ce n'est pas la même chose. C'est de cette indétermination-là que se nourrit l'ambiguïté constitutive de toute histoire : l'histoire apparaît anomique, car il y a une illusion qui porte sur l'objectivité de l'histoire, individuelle et collective, et pas seulement parce qu'elle résulterait d'une ressaisie subjective, de la ou des représentations d'un sujet, mais parce qu'il y a d'abord une illusion quant à l'effectivité des actes des sujets individuels sur le cours général de l'histoire. Que vaut l'intention, consciente ou inconsciente, d'un sujet si ce qu'il agit et ce dont il est agi le dépasse à l'échelle individuelle ? A fortiori à l'échelle collective. Ce qui fait événement là, à l'échelle collective, pour l'advenue de la Révolution ou son ajournement, comme à l'échelle individuelle, pour la constitution de l'identité personnelle de Turlupin, est la rencontre manquée : c'est elle qui fait sens : comme effet porté de l'illusion de la reconnaissance maternelle, illusion symbolisée par le regard aveugle ; comme reconnaissance dans la méconnaissance aussi entre Turlupin et Saint-Chéron.

S'il y a une vérité de l'histoire, c'est à chercher la structure de l'illusion constituante qu'on peut espérer encore peut-être l'atteindre dans une inapproximation constitutive, à précisément reconnaître le caractère d'illusion de l'illusion.

Ici, le narrateur accrédite encore que Turlupin n'est ce duc de Lavant — noblesse d'épée de France, meurtrie de milles blessures, touchée à mort par Richelieu, mais qui triomphe momentanément de la Révolution qui portait un ultime et formidable coup contre les temps nouveaux — qu'à être reconnu déchu — ce pauvre diable de Turlupin. Il n'y a reconnaissance du duc de Lavant (et de son acte héroïque) qu'à le méconnaître comme duc de Lavant et à le reconnaître comme Turlupin. Et si c'était donc vrai ? Et si Turlupin n'était que le duc de Lavant ? La fiction contée par Perutz qui montre 1/ que la noblesse est morte, 2/ que la révolution est mort-née, est en même temps, aussi ubuesque qu'elle paraisse, ce qui permet de comprendre la réalité effective : ce qui a succédé au pouvoir de Richelieu, c'est la reprise en main du pouvoir par Louis XIV, c'est l'assise, sans la noblesse, de la monarchie absolue sous le règne du Roi-Soleil. Ce qui rajoute du crédit à l'hypothèse scandaleuse de Perutz.

Que la question que le lecteur se pose soit finalement de la véracité de l'histoire qui lui a été contée, et que cette question soit celle de la vérité de l'histoire en général, peut-être au-delà de l'exactitude des faits, c'est ce que tend à signifier la fin du roman qui met en scène un dialogue entre la veuve Sabot, chez

qui vivait Turlupin, et M. Coquereau qui s'empresse de prendre la place laissée vacante.

« — Quand il est parti, il a dit une chose fort bizarre, reprit Madame Sabot au bout d'un moment. J'y repense continuellement. Il a dit que Dieu l'avait appelé. Je ne l'ai pas cru. Pensez-vous qu'il ait pu dire la vérité ? »

Et Coquereau de répondre :

« Pourquoi n'aurait-il pas dit la vérité ? Dieu, à l'instar des grands seigneurs, s'est peut-être offert une bonne journée aux dépens d'un simple d'esprit. »

La vérité se dit dans la duperie. On l'a dit, Turlupin l'a dit, d'en être dupé, au nom du Père.

Turlupin n'est pas un bouffon seulement d'être dupé. Turlupin porte en son nom la marque de vérité de la duperie : il est un nom du diable. Et au-delà de l'évocation à tel ou tel moment du diable, il convient de prendre la mesure de ce que cela signifie, que Turlupin porte le nom du diable. C'est le roman, l'histoire dans sa structure, qui est diabolique. Car c'est bien l'articulation du destin individuel et du destin collectif qui se joue dans la figure. Et ce n'est pas par hasard que Perutz a appelé son principal personnage Turlupin, ni donné son nom au roman. On n'épuise pas non plus la signification en renvoyant ce nom au personnage du bouffon. C'est aussi explicitement un nom du diable. Et Perutz, très documenté, le savait. Il écrit ainsi que Turlupin « lisait un livre intitulé le Sceau de la sagesse, écrit par Marie, sœur de Moïse, une juive fort savante » et reprend plusieurs détails d'un procès de turlupins ayant eu lieu à Arras au XIII^e siècle et notamment décrit par Paul Beuzart au début du XX^e siècle.

L'étymologie du terme de turlupin en ce sens est intéressante. Il s'agit d'un composé formé à partir de *Tür*, la porte, et *lupus*, le loup. Turlupin, c'est la porte des loups. On aurait appelé ces sectataires des turlupins parce que ces sortes de béghards du nord se réunissaient comme des loups à la porte de la ville pour se livrer à certaines pratiques proches de celles des cyniques dans l'Antiquité, dont le comportement visait à faire voler en éclats les conventions sociales à l'origine d'une dénaturation de l'homme. Récuser toute honte, et refuser toute pudeur dans la satisfaction des besoins organiques, être nu, déféquer et baiser en public. Les turlupins, libres penseurs, auraient repris ces pratiques cyniques (chien). Ils constituaient ainsi dans l'imaginaire populaire, relayé par l'Église, une forme de danger pour la communauté humaine et ils ont été pourchassés, torturés et brûlés au XIII^e siècle. Et le loup, c'est encore Pan (Lupercus) qui prête sa figure aux représentations, florissantes à la même époque, du diable. Et la louve, c'est aussi bien la maman (la mère nourricière de Romus et Romulus, symbole de l'institution de Rome) que la putain (le lupanar, en argot, c'est la maison close, le lieu où trouver les filles de petite vertu). Turlupin, pauvre diable, fils de pute. Et comme si ça ne suffisait pas : nouvelle condensation : il est barbier de son état, à l'enseigne du diable.

Au-delà de ce nom hérétique, Turlupin est une figure du diable, dans la pure tradition grecque du *diabolon*, du double, et du *daimon*, telle qu'elle s'exprime dans le démon socratique par exemple, au sens où le diable est celui qui empêche l'événement d'avoir lieu : Turlupin est celui qui retarde la Révolution française de cent cinquante ans, il est celui qui empêche la Révolution française d'avoir lieu le 11 novembre 1642, qui est censée être cette journée prétendument historique, et que l'on a retenue sous le nom, tout de même, particulièrement approprié aussi, là encore, de journée des dupes.

Ainsi, Turlupin est une figure qui condense en elle plusieurs ironies :

– Figure ironique donc au sens où Turlupin est l'acteur d'un non-événement. Qu'est-ce qu'une telle affirmation peut bien encore vouloir dire ? Il est comme figure proprement diabolique personnification, figuration ironique de la causalité, en tant que figure identifiant une causalité négative, entendez par là non pas une causalité qui produirait du négatif, mais une causalité dont l'effet serait rien, *nada*, dont l'effet serait à proprement parler un non-effet. Effet qui n'est pas absence d'effet d'un certain point de vue, mais absence absolue d'effet. Ce qui n'arrive pas peut-il seulement avoir une cause ? On risque alors d'osciller sans trouver d'assise fixe de ce qui arrive sans cause (le hasard) à ce qui n'arrive pas de par la causalité du diable et de ruiner du même coup tout principe de causalité et ici toute prétention scientifique de l'histoire.

– Figure ironique aussi en tant qu'un individu lambda constitue un grain de sable capable donc de retarder l'événement par excellence de l'Histoire de France, la Révolution française. Si le dénommé Turlupin peut avoir un tel effet, il faut bien en effet supposer une telle effectivité chez chacun d'entre nous — effectivité qui pourrait définir l'individu lambda, en tant qu'elle est l'effectivité exactement contraire de celle supposée au grand homme, héros hégélien d'une histoire conçue comme téléologique. Or supposer une telle effectivité chez chacun d'entre nous, c'est aussi concevoir la multitude des grains de sable qui devrait, statistiquement parlant, empêcher proprement tout événement historique de quelque ordre que ce soit. C'est donc bien à une destruction en règle de l'idée de la possibilité d'une quelconque téléologie de l'histoire que l'on aboutit, et par là aussi de l'idée d'une histoire susceptible d'être immédiatement objet de la raison connaissante. Or une telle conception téléologique de l'histoire est encore malgré tout à l'œuvre dans les travaux d'historiographie de l'époque à laquelle Perutz écrit. C'est une telle conception téléologique de l'histoire qui véhicule encore une idéologie révolutionnaire, qui conduit au déguisement en classe par la bourgeoisie afin d'évincer l'aristocratie alors que rien fondamentalement ne change dans la structure sociale. Dès lors, la révolution, mais tout aussi bien tout événement historique, relèverait d'une mascarade bouffonne, si elle ne se terminait pas tragiquement sur l'échafaud. Ce n'est pas le seul 11 novembre 1632 qui devrait être désigné comme « la journée des dupes », mais bien toute autre, qu'elle soit considérée ou non comme historique importe peu, puisque toute histoire s'avère dès lors reconstruction idéologique, et que toute date peut donc

être arbitrairement choisie à cette fin. Dès lors, que la date retenue pour la journée des dupes soit erronée (il s'agit en fait du 11 novembre 1632, et non comme le prétend Perutz du 11 novembre 1642) ne peut plus guère être considéré comme une erreur pérutzienne quelconque. C'est là encore toute l'ironie du récit pérutzien : affirmer sous l'apparence d'une erreur du narrateur une vérité d'ordre supérieure (une date ou l'autre c'est la même chose, il n'y a pas objectivement de dates historiques mais seulement reconstruction illusoire des événements : toutes les journées qui passent peuvent être par l'un ou par l'autre désignées sous le nom de journée des dupes). Désillusion du lecteur vis-à-vis de la prétention affichée dans la préface de l'ouvrage au recours scientifique et assuré de l'historiographie, lorsqu'il se rend compte qu'on le trompe du point de vue des critères historiographiques, mais illusion nouvelle du lecteur lorsqu'il ne perçoit pas que cette reconstruction historique est tout sauf arbitraire et produit de la vérité : il fallait que ce soit un 11 novembre, dans les années de vie de Richelieu, pour donner à penser — et à retrouver — qu'était désignée la journée des dupes, et il fallait que ce ne soit pas la journée effectivement désignée comme journée des dupes pour rendre compte du hiatus entre la charge historique attribuée à cette journée et la réalité effective de cette journée : il est vrai que c'est une journée de dupes, mais l'histoire n'est qu'une succession de journées de dupes, parce que c'est essentiellement un acte d'écriture et de fictionnement qui s'oublie comme tel. La journée des dupes n'est pas celle des dupes seulement parce que dans cette journée, certains acteurs, tous mêmes, auraient été dupés, elle l'est aussi et fondamentalement, parce qu'elle est réécriture de cette duperie du côté du lecteur d'histoire. Le hiatus réintroduit entre les dates par Perutz permet donc au lecteur qui croit à l'objectivité de l'historiographie d'en éprouver la vanité et la dérision et prétend en donner à voir le caractère illusoire indépassable de cette construction identificatoire de l'histoire. Et pensons que Perutz produit ici un coup de maître, car tous les 11 novembre sont des journées de dupes, puisque la Saint-Martin est le coup d'envoi du carnaval, inaugure et institue le carnaval, carnaval de l'histoire — où un certain 11 novembre 1918 n'y est peut-être pas pour rien. L'erreur volontaire du narrateur voile et dévoile du même coup la charge de vérité de nos lapsus et de nos actes manqués. Ce sentiment de doute qui prend le lecteur émerge sous l'effet du trompe-l'œil et persiste bien après la lecture du roman, pour notre plus grand plaisir, plaisir d'avoir compris et plaisir supérieur de se déprendre de l'identification des êtres humains comme maillons de l'histoire (maillon subi ou contraint). Il n'y a plus là que la vérité du fantasme, *d'agir ou/et d'être agi* dans et par l'histoire. L'écriture de l'histoire n'est jamais qu'écriture du fantasme et relève en tant que telle de la romantisation. En 1907, dans sa recension de *La rôtisserie de la Reine Pédauque*, d'Anatole France, Perutz écrit : « Qui a raison, l'écrivain ou l'historien ? Cet événement auquel les historiens donnent le nom si effrayant de “révolution” ne fut-il pas, disons, qu'une simple conversation de

table comme tant d'autres sur la meilleure forme de gouvernement un peu plus animée et bruyante que d'habitude, voilà tout ? »

Affaire de cadrage, d'éclairage ; façon de porter la lumière et de mettre en valeur tel trait, et de laisser tel autre dans l'ombre. L'histoire : l'art de dresser des portraits, l'art de composer un tableau. C'est cela même que Perutz mettait en acte dans ses différents romans historiques, jetant un nouvel éclairage sur telle ou telle scène de l'Histoire, le plus clairement sans doute dans *La troisième balle* (1917) et *Turlupin* (1923), ou même dans *Le marquis de Bolibar* (1921), le plus clairement parce qu'à chaque fois Perutz prend pour fond et trame historique de ses romans des périodes de l'Histoire qui sont bien connues, trop bien connues — la conquête de l'Amérique du Sud par les Espagnols, la Révolution française, ou les guerres napoléoniennes —, de sorte que toute remise en cause de la succession des événements ainsi que de leur sens, c'est-à-dire encore de leur portée et de leur effet, apparaît comme complètement invraisemblable alors même que la construction hyperlogique, ou surlogique, de l'écrivain en assure la probabilité et la fait reposer en dernier ressort sur la réalité des faits à l'origine des chaînes causales, faits dorénavant entachés d'un doute imprescriptible, par mise en évidence des trous dans les sources historiographiques, par mise en évidence de leur incomplétude. C'est cette tension maximale entre le probable et le vraisemblable qui produit cet effet de stupeur chez le lecteur, prolongeant et amplifiant son doute : « Et si, tout de même, c'était vrai ? » Je vous rappelle que c'est exactement ce que Freud répondit à Yahuda⁷, « Il se peut quand même que cela soit vrai », lorsque celui-ci lui fit remarquer que l'historien Sellin remettait en cause sa propre théorie sur laquelle s'appuyait Freud dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste*.

⁷ C'est Jones qui rapporte la scène. A. Yahuda avait tenté, en vain, de convaincre Freud de ne pas publier le *Moïse*. L'essentiel de son argument consiste à dire qu'en tant que juif assimilé, Freud reprend à son compte les préjugés antijuifs de la critique biblique allemande.