

Alkemie

Revue semestrielle de littérature et philosophie

Numéro 3 / Juin 2009

L'autre



Editura de
Mansardă

Directeurs de publication

Mihaela-Gențiana STĂNIȘOR (Roumanie)

Răzvan ENACHE (Roumanie)

Comité honorifique

Sorin ALEXANDRESCU (Roumanie)

Marc de LAUNAY (France)

Jacques LE RIDER (France)

Irina MAVRODIN (Roumanie)

Sorin VIERU (Roumanie)

Conseil scientifique

Magda CĂRNECI (Roumanie)

Ion DUR (Roumanie)

Ger GROOT (Belgique)

Arnold HEUMAKERS (Pays-Bas)

Carlos EDUARDO MALDONADO (Colombie)

Simona MODREANU (Roumanie)

Eugène VAN ITTERBEEK (Roumanie, Belgique)

Constantin ZAHARIA (Roumanie, France)

Comité de rédaction

Cristina BURNEO (Equateur)

Nicolas CAVAILLÈS (France)

Aurélien DEMARS (France)

Pierre FASULA (France)

Andrijana GOLUBOVIC (Serbie)

Aymen HACEN (Tunisie)

Dagmara KRAUS (Allemagne)

Ariane LÜTHI (Suisse)

Sorin Claudiu MARICA (France)

Daniele PANTALEONI (Italie)

Ciprian VĂLCAN (Roumanie)

Johann WERFER (Autriche)

ISSN: 1843-9012

Rédaction et administration : 5, Rue Hațegului, ap. 9, 550069

Sibiu (Hermannstadt), Roumanie

Tel : 004069224522

Courrier électronique: mihaela_g_enache@yahoo.com

Site web: <http://alkemie.philosophie-en-ligne.fr/>

Périodicité : revue semestrielle

Revue publiée avec le concours de la Société des Jeunes Universitaires de Roumanie

Les auteurs sont responsables de leurs propres textes.

Les auteurs sont priés de conserver un double des manuscrits, qui ne sont pas retournés.

Tous droits réservés © Editura de mansardă,

Timișoara,

www.editurademansarda.ro

SOMMAIRE

PRÉSENTATION par Mihaela-Gențiana Stănișor5

AGORA

Marc de Launay, *Pour une lecture philosophique du texte biblique*..... 9
Constantin Zaharia, *La philosophie ou comment s'en débarrasser*..... 27
Ciprian Vălcan, *Le comptable des unicornes* 38

DOSSIER THÉMATIQUE : L'AUTRE

Nicolas Cavaillès, *Le suicide des autres. Genèse du texte*
« Coalition contre la mort » de Cioran 45
Odette Barbero, *Le même et l'autre, langue et parole* 49
Ariane Lüthi, *Le « texte de l'Autre » sous la plume de Perros*..... 68
Marie Joqueviel-Bourjea, « *Votre désert touche au mien* ».
Lorand Gaspar, Georges Perros : correspondance..... 80
Daniel Mazilu, *L'enfer, c'est les autres. Altérité sartrienne et altérité platonicienne*.... 98
Delphine Aebi, *Le théâtre ou le lieu de la rencontre avec l'Autre*..... 111

DÉS/DEUX ORDRES DU MONDE ET DU LANGAGE

Pierre Garrigues, *Nietzsche et le jeu de l'aiôn*..... 125
Gilda Vălcan, *Nietzsche versus Platon* 131
Eugène Van Itterbeek, *Constantin Noïca : approches d'une pensée humaniste*..... 148
Ilinca Ilian, *Représentation et négativité chez Julio Cortázar* 161
Simona Drăgan, *La déconstruction – le succès américain du poststructuralisme*..... 171

EXPRESSIS VERBIS

« C'est la faille qui compte pour moi. La faille qui existe autant chez Cioran que chez Baudelaire ; la faille (ma faille) que je voudrais traduire et par là même donner à lire en arabe. » *Entretien avec Adam Fethi réalisé par Mihaela-Gențiana Stănișor*..... 183
« La poésie est, dans sa plus grande partie, cette appréhension obscure, ce passage à travers l'informulable, à travers l'inconnu, à travers l'inconcevable. »
Entretien avec Saül Yurkievich par Ilinca Ilian et Ciprian Vălcan 189

ÉCHOGRAPHIES AFFECTIVES

Adam Fethi, *Poèmes inédits*..... 207
Eugène Van Itterbeek, *Deux poèmes dédiés à Noïca* 210
Laurent Fels, *Poèmes inédits* 211

LE MARCHÉ DES IDÉES

Ger Leppers, « *André Le Gall: Eugène Ionesco. Mise en scène d'un existant spécial en son oeuvre et en son temps* », Paris, Flammarion, Collection «Grandes Biographies», 2009 214

Présentation

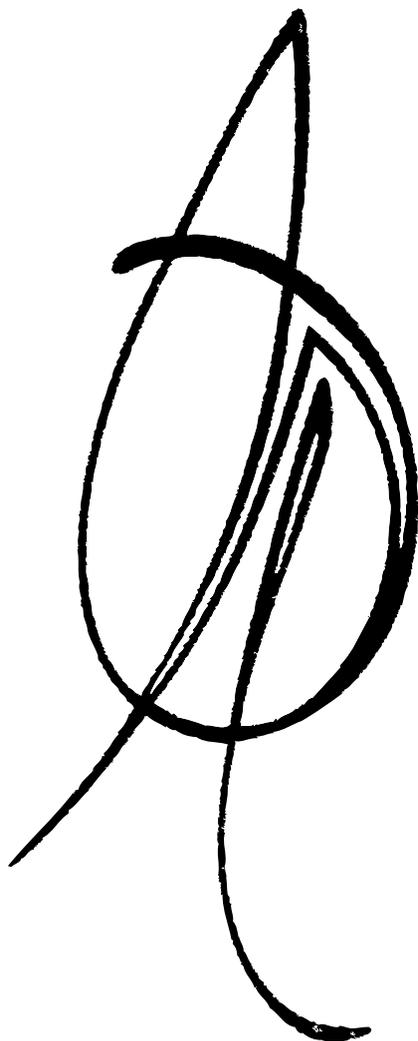
Le troisième numéro de la revue ALKEMIE se propose un débat philosophique et littéraire autour du thème de l'AUTRE, tel qu'il apparaît chez des auteurs comme Cioran, Nietzsche, Sartre, Platon, Lorand Gaspar, Georges Perros, Marcel Aymé, Jean Cocteau, Jean Genet, Boris Vian etc. La diversité des perspectives de recherche et les nouvelles dimensions d'approche de ces auteurs célèbres nous déterminent à croire que l'altérité, ce jeu de l'autre ou des autres, ce soi-même comme un autre, restent des domaines de recherche inépuisables, autant dans la littérature autobiographique que fictionnelle, autant dans le théâtre que dans la philosophie. Le dossier thématique comprend des textes qui analysent les différentes facettes dans lesquelles l'Autre fait sentir sa présence dans l'œuvre : « le suicide des autres » dans un texte inédit de Cioran, les révélations du binôme « le même et l'autre, langue et parole », la construction du « texte de l'autre » chez Perros, « le jeu de l'aiôn » chez Nietzsche, un intéressant rapprochement entre l'altérité sartrienne et l'altérité platonicienne, le théâtre vu comme « lieu de rencontre avec l'autre ».

Il y a dans la revue des textes qui illustrent l'extraordinaire combinaison ou alternance entre deux genres ou deux perspectives d'approche : Marc de Launay fait une lecture philosophique, rigoureuse et appliquée, du texte biblique, Constantin Zaharia essaie de prouver la tentation de Cioran de se débarrasser de la philosophie qui n'est au fond qu'une attraction de faire de la littérature et Ciprian Vâlcău s'exerce sur le style fragmentaire d'« un comptable des unicorns ». Avec Eugène Van Itterbeek, le lecteur découvre les profondeurs de la pensée humaniste de Constantin Noïca ; les autres études inventorient les systèmes de pensée de deux grands philosophes, Platon et Nietzsche, les dimensions de la représentation et de la négativité chez Julio Cortázar, ou le principe de la déconstruction tel qu'il apparaît dans le poststructuralisme américain.

L'entretien avec Adam Fethi apporte un changement de tonalité, un espace de l'agréable et de la protéiforme, un univers où la poésie et la philosophie, la création et la traduction, l'Occident et l'Orient, se rencontrent pour se compléter. Et les poèmes inédits d'Adam Fethi, les deux poésies dédiées par Van Itterbeek à Noïca ainsi que deux inédits du poète luxembourgeois Laurent Fels viennent prolonger l'équilibre du déséquilibre, les maladies bienfaisantes de l'esprit, le silence des mots.

Mihaela-Geņțiana STĂNIȘOR

AGORA



Pour une lecture philosophique du texte biblique

Une lecture philosophique de la Bible se doit aujourd'hui d'énumérer quelques attendus qui la justifient dans la mesure où il lui est impossible de tout simplement disposer du texte comme d'un fonds commun propre à une tradition historique : inverser brutalement la relation un temps en vigueur – *philosophia ancilla theologiae* – ne lui serait pas d'un profit essentiel, car elle voudra toujours faire valoir une autonomie radicale de la pensée, d'une part, et, d'autre part, refuser nécessairement de s'engager sur le terrain où elle sait par avance qu'elle se heurtera à une impasse dès qu'il lui faudra faire face à la question du caractère sacré du texte biblique. La lecture philosophique n'a pas à trancher la question délicate du caractère inspiré du Pentateuque ni celle de l'identité « historique » de son auteur, encore moins celle de son statut canonique ou dogmatique au regard des textes de la Nouvelle Alliance. Revendiquer une autonomie incline davantage à plus de modestie qu'on ne l'imaginerait d'abord ; car la lecture philosophique ne peut jamais s'appuyer sur le présupposé que ce qu'on appelle *lumen naturale* serait originellement dépositaire du legs rien moins que « naturel » et assez spécial pour autoriser un usage transcendant de la raison. La lecture philosophique est ainsi vouée à être dans un premier temps une critique immanente ; mais il va de soi qu'elle ne peut se contenter de comprendre le texte tel que « ses » auteurs l'ont compris sans trancher d'emblée la question de son attribution : cela ne signifie pas simplement qu'elle impute le texte à des auteurs humains qui ne bénéficieraient pas d'inspiration spéciale, mais aussi qu'ils ont dû répondre à des réquisits particuliers, historiquement identifiables du moins comparables à ceux que nous-mêmes connaissons et dégageons au cours de la lecture d'autres textes anciens. De ce point de vue, la lecture philosophique ne saurait se passer des travaux immenses qui depuis plus de deux millénaires ont scruté ces textes, les ont analysés, commentés, traduits, lus et relus jusqu'à constituer une bibliothèque qui désormais échappe à toute saisie globale. Mais les limites de la lecture immanente sont alors obviées : comment s'orienter dans cette masse des commentaires sans préjuger de leur valeur ? Et selon quels critères de jugement prend-on position à l'égard de ce que cette critique immanente met au jour ?

Il va de soi que la lecture philosophique ne peut véritablement adopter telle ou telle attitude apologétique qui ferait directement obédience à une confession, ni se contenter d'obéir à une curiosité historique, ni non plus, comme c'est très souvent le cas, convoquer le texte biblique en le citant au gré d'un développement pour conforter sa démarche : on se fourvoierait dans une équivoque puisque, d'un côté, le texte biblique serait sollicité au nom de l'autorité qui lui est généralement accordée, pour tout aussitôt, de l'autre côté, ne reconnaître cette autorité qu'à titre d'adjuvant ponctuel. Par ailleurs, ce n'est pas mue par un intérêt proprement conceptuel que serait animée la lecture philosophique dans la mesure où, précisément, le texte biblique ne met pas en place un réseau de concepts qu'on pourrait faire valoir face à ceux des

systèmes. La lecture philosophique s'orientera plus volontiers vers une voie qui lui est immédiatement plus familière, celle d'une comparaison des méthodes auxquelles les commentaires ont obéi en fonction des conceptions différentes qui, à l'arrière-plan, commandaient ces manières d'aborder les Écritures. Ajouter à la critique immanente celle, extérieure, des notions essentielles de sens et de temps telles qu'elles ont été impliquées par les différents modèles d'interprétation semble compliquer la tâche en lui imposant un surcroît de travail ; en réalité, c'est tout l'inverse, puisque seule une prise de position actuelle sur notre rapport à cette Antiquité et, donc, sur ce que nous entendons y voir de contemporain nous permet d'aborder de tels textes, mais nous informe également sur notre rapport à l'articulation entre le sens et le temps, autrement dit sur la manière dont nous imputons au sens sa source. Il va de soi que la lecture philosophique ne peut se passer de philologie, c'est-à-dire tout autant de ce que nous révèlent le comparatisme historico-culturel qu'une herméneutique matérielle puisque c'est d'elle que nous tiendrons enfin quelques lumières sur la manière dont le texte nous paraît s'organiser lui-même. La question engage tout simplement celle de la dette que la lecture philosophie se doit d'admettre, au moins à titre d'hypothèse, à l'égard de la Bible. Pour la formuler autrement, cette question revient à se demander si l'Ancien Testament n'est pas, dans l'histoire générale de la culture, à l'origine d'une dimension de cette dernière que la philosophie n'aurait pas nécessairement forgée. La lecture philosophique de la Bible a donc pour justification initiale l'hypothèse qu'elle aura quelque chose à apprendre de ses interprétations et qu'elle ne pourra l'appréhender qu'à partir d'une réflexion d'ordre méthodologique, c'est-à-dire d'ordre formel, dont la validité, par conséquent, ne devient pas obsolète dès qu'on changera de corpus littéraire. Ainsi, l'intérêt de cette lecture est-il double : en faisant en quelque sorte le détour par des textes qui sont par nature extérieurs à sa tradition, la philosophie retrouve-t-elle des intérêts qui lui sont propres et dont les effets sont appelés à modifier jusqu'au rapport qu'elle entretient avec ses propres textes.

Mais, plus profondément, la lecture philosophique se doit de reconnaître une dette à l'égard de la Bible. Cela présuppose que, du point de vue philosophique, il serait tout à fait « bon », comme l'écrit Kant, d'« avoir » une croyance religieuse dont on partagerait avec d'autres la contrainte, c'est-à-dire d'avoir une croyance confessionnelle. « Avoir » de la religion est, selon lui, une obligation morale de l'homme envers lui-même¹ parce que l'homme – dans la mesure où il n'est pas un être *purement* raisonnable mais, tout comme ses fins et ses buts, est en quelque manière conditionné également par le registre *sensible* – n'est jamais à tout moment et *parfaitement* dans la « situation » où il pourrait obéir à l'impératif de la Raison *pure* : n'agir qu'en fonction de maximes subjectives de l'action telles qu'elles pourraient, « à tout moment et simultanément », être comprises comme des lois *universelles*. On lira ainsi, dans le *Conflit des facultés* (Section 1, 1, Rem. générale) :

¹ Kant, *La Métaphysique des mœurs*, Ak. VI, p. 443 sq.

La Bible contient elle-même un fondement qui suffit, dans une perspective pratique, à authentifier son caractère moralement divin [...] Ce qu'a de divin son contenu moral dédommage suffisamment la raison de ce qu'a d'humain le récit historique.

On remarquera immédiatement que l'appréciation négative du « récit historique » masque à peine le fait que c'est par le biais d'une interprétation elle-même nécessairement historique du récit qu'on parvient à dégager « ce qu'a de divin son contenu moral ». Ce qui justifie aussitôt l'appréciation nécessairement esthétique *lato sensu* du texte et la reconnaissance de son rôle médiateur dans la transmission du contenu de la Révélation. Mais cela n'implique en rien que le statut médian du texte affecte son contenu en lui prêtant les mêmes limitations que celles qui grèvent tout récit écrit par des hommes, à telle époque, et dans telle langue. La reconnaissance d'une dette à l'égard de la Bible comprise comme l'une des expressions de ce qu'on doit admettre au titre d'une « raison étrangère » obéit, elle aussi, à un intérêt philosophique : toute pensée critique renonce d'emblée à l'ambition de se fonder sur une quelconque assurance assise sur l'appréhension ou l'intuition de l'*omnitude rerum*, ou, pour le dire dans des termes leibniziens, la « monade des monades ». Du même coup, la philosophie ainsi orientée quitte le terrain de l'ontologie, et renonce à la prétention de déterminer ce qu'est l'étant, ce qu'est l'être ; elle renonce à l'ambition d'occuper, fût-ce subrepticement, la position prédicative qui lui permettrait d'énoncer des jugements sur la totalité. Cette ambition a d'ailleurs effectivement conduit certains philosophes modernes, lorsqu'ils n'ont pas voulu y renoncer à devenir prophètes ; c'est, on le sait, le cas de Nietzsche :

Je suis un voyant, mais impitoyable ; ma conscience suit ma vision, je suis donc aussi l'interprète de mes visions.²

Aussi affirme-t-il à la fois que sa pensée casse l'histoire en deux puisqu'il inaugure une ère nouvelle³, et que désormais doit régner l'*amor fati*, lequel, logiquement ne saurait faire place à une quelconque innovation créatrice mais laisse seulement subsister une « liberté » de type spinoziste. L'ironie veut qu'il n'échappe cependant pas à l'histoire et que la rédaction du « dysangile » *Ainsi parla Zarathoustra* s'inscrit dans le prolongement de l'ambition proprement romantique d'un Friedrich Schlegel cherchant à écrire une nouvelle Bible :

[...] le but de mes projets littéraires est d'écrire une nouvelle Bible, et de marcher sur les traces de Mahomet et de Luther.⁴

2 Fragments posthumes Z I 4, 13 [1] été 1883 (*Kritische Gesamtausgabe*, Berlin, de Gruyter, 1977, vol. VII/1, p. 453).

3 Ecce homo, « Pourquoi je suis un destin ? », § 8.

4 Lettre du 20 octobre 1798 à Novalis.

Mais la reconnaissance d'une dette affecte autrement la pensée philosophique lorsqu'elle s'installe dans une attitude « prophétique ». C'est le risque insidieux de glisser vers une « philosophie » de l'histoire précisément, c'est-à-dire, vers une forme de gnosticisme.

*La vraie philosophie, écrit Fichte, [...] celle qui part de l'unique, de la pure vie divine [...] n'est en fait qu'allemande, c'est-à-dire originelle.*⁵

Et lui-même se percevait volontiers comme une sorte de relais divin :

*Je suis le vrai fondateur d'une époque nouvelle, celle de la clarté [...] Tous les autres veulent mécaniser, moi, je veux libérer [...] le contenu infini de cette liberté, la tâche morale, reste insaisissable, l'image de Dieu, précisément parce qu'il est absolument insaisissable et qu'on ne peut que le vivre dans les révélations de l'histoire.*⁶

Le contenu de la philosophie n'est donc pas le produit résultant de la réflexion, mais bien une sorte de révélation dont bénéficie l'esprit qui sait de manière immédiate que sa conscience a une origine divine, et qui est donc à même de discerner, par expérience directe, ce qui dans l'histoire constitue véritablement sa tâche morale. Les *Discours à la nation allemande* insistent sur l'idée que l'humanité doit parvenir, par une *nouvelle création*, à revêtir une forme neuve qui la régénérera puisqu'elle courait à sa perte. L'humanité doit elle-même être ce qu'elle va devenir et qui n'est autre que ce qu'elle était à l'origine :

*L'ancienne religion, qui maintenait séparées l'existence de l'esprit et la vie divine, doit être enterrée avec l'ancien temps.*⁷

Ce refus de la religion traditionnelle couplé avec celui du monde considéré comme terre désolée d'aliénation révèle une proximité de Fichte avec des thèmes gnostiques antiques où apparaît bien déjà la révolte de la conscience individuelle face au *fatum* cosmique aspirant à une délivrance qui est toujours conçue comme un affranchissement par rapport au déterminisme universel et par rapport à la tradition. Le monde, c'est le mal véritable, le savoir qui n'est conscient ni de sa vie ni de son soi, qui est « nul, souffrant, malheureux », au contraire du soi « qui a l'intuition et le savoir de lui-même » et qui, ainsi entre dans la félicité, c'est-à-dire vit en Dieu⁸ :

5 Fichte, *Discours à la nation allemande*, in *Werke*, VII, p. 362 (de Gruyter, Berlin, 1971, reprod. de l'édition du fils de Fichte publiée à Berlin en 1845-1846).

6 *Exkurse zur Staatslehre* (1813), VII, p. 580 sq.

7 VII, p. 298.

8 *Religionslehre* (1806), V, p. 406 et p. 402.

*Élève-toi jusqu'au point de vue de la religion et tous les voiles tombent, le monde et son principe mortel s'effacent, et la divinité même pénètre de nouveau en toi.*⁹

Fichte refuse à la fois l'idée de création – il y voit « l'erreur de toute théorie fautive de la religion, c'est le principe originel du paganisme et du judaïsme¹⁰ » – et celle d'une séparation radicale entre Dieu et sa créature¹¹. Un Dieu extérieur à la conscience, à la pensée pure n'est plus un Dieu, et Fichte identifie purement et simplement le savoir et l'existence divine – « nous sommes nous-mêmes, dans notre racine la plus profonde, l'existence divine¹² » –, ce qui a pour conséquence directe et considérable que le péché n'a plus de consistance ni de réalité extérieure, car Dieu ne saurait pécher contre lui-même, pas plus qu'il ne saurait être affecté par les mauvaises actions des hommes¹³. En appelant la divinité l'être absolument indicible et en le désignant par la métaphore de la lumière, Fichte, sans le savoir, suit la même voie qu'un texte gnostique, l'Apocryphe de Jean¹⁴, où la divinité n'existe qu'à travers son expressivité historique, où l'homme élu n'échappe à l'aliénation mondaine que par le don de la connaissance compris comme un événement eschatologique dont la finalité est de faire retour, de l'arbre de la connaissance à l'arbre de vie¹⁵.

Sur un versant différent et, pour ainsi dire, opposé dans la mesure où, cette fois, la création est à ce point magnifiée, du moins avant la « chute », que toute la vie historique humaine ne peut plus être perçue que sur le mode d'un inexorable déclin, sur cet autre versant, donc, se rencontrent les mystiques, les sempiternels nostalgiques des brefs instants où Adam vécut seul dans le jardin d'Eden identifié au Paradis.

Désespérément, les mystiques ont cherché dans le langage, plus encore que les traces du divin, les étincelles d'une expérience insigne qu'ils voulaient vivre à tout prix, rassemblant ces éclats lumineux épars pour jouir enfin d'un aveuglement de lumière dans l'immédiateté d'un sens parachevé, dans l'accès enfin direct à sa source originelle. Cette ouverture majeure, essentielle, implique un pénible et patient travail de déblayage de tous les vains obstacles qui malignement s'interposent sans cesse pour interdire au messager de l'empereur, comme dans certains récits de Kafka, ne serait-ce que les prémisses de sa tâche de transmission. Ils perçoivent ainsi comme une réussite presque acquise que de parvenir aux murs véritables qui les séparent ultimement de leur

9 V, p. 471.

10 V, p. 479. C'est en toute cohérence fichtéenne que Natorp, lui aussi, refuse l'idée d'un Dieu créateur ; cf. sa lettre du 1er avril 1917 à Scholz : « Je ne reconnais donc aucun Dieu créateur parce ni Dieu ne fait le monde ni le monde (ou le moi) n'est quelque chose de fabriqué. Mais Dieu est, et le monde (ou plutôt l'âme [...]) devient – cet être et ce devenir sont nécessairement liés l'un à l'autre. »

11 V, p. 533 sq. : « Le développement de l'être et de la vie divines est en lui [l'homme éthico-religieux] cette vie divine ne pourra se développer qu'en lui. »

12 V, p. 448, p. 418 sq. : « La pensée pure est elle-même l'existence divine. »

13 V, p. 490.

14 Cf. H. Jonas, « Le système de l'Apocryphon de Jean », in *La Religion gnostique* (1958), Paris, Flammarion, 1978 (trad. fr. L. Évrard), p. 262-271.

15 *Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* (1806), VII, p. 12.

but, et ce sont toujours ces mêmes limites contre lesquelles ils s'acharnent : le langage et le temps. En témoigne, par exemple, Johannes Scheffler, dans son *Pèlerin chérubique* qu'il signe du nom à nous plus familier d'Angelus Silesius : « *Mensch, wo du deinen Geist schwingst über Ort und Zeit, / So kannst du jeden Blick sein in der Ewigkeit.* »¹⁶

Obstinément, les mystiques tentent de briser le carcan temporel du temps ordinaire pour retrouver ce *nunc aeternum* dans la perte du soi, au profit d'une concentration active dont le point culminant est, comme le dit Plotin, une *sunesis*, une compréhension de toute chose qui est tout à la fois *synthesis* débouchant sur l'*aplôsis*, la simplicité ultime propre à l'Un avec lequel aurait lieu la fusion. La participation durable à cette stase éternelle est évidemment impossible puisqu'elle exigerait une dépossession achevée du soi et tout à la fois une grâce si spéciale qu'elle ne saurait être accordée qu'au Fils et à nul autre. De plus, la simplicité suprême impliquerait que le corps de l'extatique ait déjà subi sa métamorphose en gloire, et qu'ainsi il soit mort-vivant, respirant encore ici-bas et déjà admis parmi les élus célestes. Les limites du temps ordinaire vont de pair avec les frontières de l'expression, et la connaissance véritable de Dieu s'identifie à la vision (« Voir Dieu, c'est être Dieu ») ; temps et langage sont conjointement ce qu'il faudra dépasser : « *Denkst du den Namen Gottes zu sprechen in der Zeit ? / Man spricht ihn auch nicht aus in einer Ewigkeit.* »¹⁷.

Vainement, les mystiques cherchent à passer outre toutes les médiations, celles du langage aussi qui requièrent le déroulement de l'énonciation, la succession et l'enchaînement syntagmatiques, contraire par nature à l'espoir du *nunc stans*. Silesius le dira, aboutissant aux mêmes extrémités que Maître Eckhart : « *Wo soll ich nun hin ? / Ich muss noch über Gott in eine Wüste ziehen.* » Pour ajouter aussitôt, en note, effrayé par le scandale de pareil mot d'ordre, « c'est-à-dire au-delà de ce que l'on connaît de Dieu ou de ce que l'on peut en penser suivant la contemplation négative »¹⁸. Toute désignation de Dieu est ainsi non seulement inadéquate, trompeuse et illusoire (« *Gott ist so über alles, dass man nichts sprechen kann* »¹⁹), mais surtout elle devient sacrilège, voire idolâtrie puisqu'elle réduit le « plus que tout » à un nom qui, inévitablement, induit un contenu représentatif, arrête une relation à son référent, limite par conséquent ce dernier en l'emprisonnant dans ce qui lui est incommensurable : « *Die zarte Gottheit ist ein Nichts und Übernichts ; / Wer nichts in allem sieht, Mensch, glaube, dieser sieht's* »²⁰, et Silesius suit très logiquement la voie négative qu'il avait évoquée. Car si la médiation du langage est rejetée, c'est aussi parce qu'elle ne répond en rien au réquisit de l'*unio mystica* rebelle à toute forme traditionnelle de connaissance ; citant Ruysbroek en le paraphrasant, Silesius insiste sur le fait que la contemplation divine ne peut être qu'une participation personnelle qui engage l'être même de celui qui emprunte cette voie : « *In Gott wird nichts erkannt ; er ist ein einig Ein ; / Was man in ihm erkennt das muss man selber sein* »²¹ (*quod contemplamur, sumus et quod sumus contemplamur*).

16 *Der cherubinischer Wandersmann*, I, 12 (1668).

17 *Ibid.*, II, 51.

18 *Ibid.*, I, 7.

19 *Ibid.*, I, 240.

20 *Ibid.*, I, 111.

21 *Ibid.*, I, 285.

Paradoxalement, c'est la virtuosité stylistique des mystiques qui se porte en quelque sorte caution de l'expérience outre langage dont eux-mêmes affirment qu'il est impuissant à la formuler vraiment. Néanmoins, Silesius finit par l'admettre, « Cet être inexprimable qu'on appelle Dieu se révèle en un verbe et s'y fait connaître »²². Or ce paradoxe finit par orienter l'attention, non pas sur la possibilité supposée et qui s'avère hautement improbable de dépasser la médiation haïe du langage, mais sur les virtualités dont chaque langue dispose pour construire un sens qui, tout en n'excédant pas les limites verbales, permet néanmoins d'innover au sein d'une tradition. C'est la virtuosité même dont font preuve les mystiques, tout absorbés dans leur quête d'immédiateté, et qui souligne l'ampleur de la dette contractée par leur inventivité au cœur de leur propre langue. Elle se signale d'emblée par leurs efforts néologiques – qu'on songe aux créations d'un Maître Eckhart forgeant l'*Inburgheit* et la *Dolde der Istheit* –, ou par un sens particulier donné à des expressions reprises, l'*apex mentis*, l'*intimum* ou le *summum* chez Saint Victor. Cette quête au sein du langage entraîne alors à explorer les virtualités symboliques de telle langue, et surtout celles de l'hébreu réputé langue sacrée, en dépit de ce que peut dire le texte de la Genèse en cette matière. Certains sont même allés jusqu'à imaginer que les lettres de cet alphabet avaient une valeur symbolique et autorisaient toute une série de combinaisons. C'est ainsi qu'on a pu montrer que la valeur numérique du tétragramme est égale à 22, soit le nombre des lettres de l'alphabet hébreu ; on en déduisait alors que le nom divin était donc la source du langage sacré, bien que ce genre de technique n'ait pas été d'origine juive, mais tout autant grecque que babylonienne et assyrienne. Abraham Aboulafia, reprenant un certain héritage de cette tradition qui s'était livrée à des spéculations fondées sur le calcul, et tout en dénonçant les dérives théurgiques auxquelles elles peuvent conduire²³, est celui dont la conception de la « science des noms » se rapproche le plus de celle qui a fait dire à Walter Benjamin que « l'immédiateté intentionnelle propre à chaque signifiant, c'est-à-dire d'abord au mot, est le nom en lui.²⁴ » Scholem a vu chez Aboulafia la formulation la plus expressive de la mystique du langage : « La création est un acte d'écriture divin où l'écriture forme la matière de la création, tandis que la révélation et la prophétie sont des actes où le verbe divin se répand ²⁵ » dans le langage humain, sur le mode d'un renouvellement continué. Ce qu'Aboulafia entend par « prophétie » est la doctrine de la combinaison intelligente des lettres afin d'entrer en contact avec le langage divin par le biais de ce qui, dans le langage humain, demeure trace de ce langage suprême. Benjamin le dira autrement à propos de la relation entre la forme humaine et le langage qu'il identifie à « la façon dont l'action de Dieu donne forme à l'homme par le langage », sans négliger « le corporel [qui] y a aussi sa

22 *Ibid.*, IV, 9.

23 A. Aboulafia, *L'Épître des sept voies*, Paris, L'Éclat, 1985, p. 92 : « Leur erreur [à ceux qui s'affublent du titre de "Maître du Nom", Baal Shem] consiste en ce qu'ils croient pouvoir accomplir des miracles par la forces des noms et le moyen d'incantations, et, ce, en les prononçant simplement par la bouche, sans même en avoir saisi la signification ».

24 W. Benjamin, *Fragments*, Paris, PUF, 2001, p. 9.

25 G. Scholem, *Le Nom et les symboles de Dieu*, Paris, Le Cerf, 1988., p. 91.

place étant donné que Dieu agit en lui directement – et peut être inintelligiblement – par le langage »²⁶. Pour Aboulafia l'union des facultés intellectuelle et imaginative avec l'intellect agent était l'essence linguistique même, et il se représentait le cœur humain comme un parchemin, comme une tablette ; les âmes, comme l'encre, dont Dieu userait pour y inscrire ses mots. Tout langage peut ainsi être conçu comme le déploiement du nom divin unique ; seules les faiblesses et les aveuglements de notre esprit nous empêchent de prolonger comme il le faudrait, à l'infini, les permutations des lettres qui sont révélatrices de ce déploiement. Le langage humain est une des décompositions possibles de ce nom divin. Les combinaisons des lettres contiennent toutes les vérités possibles et toutes les connaissances, les noms divins étant l'essence même, tandis que les noms humains viennent s'adjoindre à une essence, et que les noms propres s'unissent aux essences qu'ils désignent. Surtout, la caractéristique de la « prophétie » ainsi entendue comme logique supérieure de la combinatoire est qu'elle ignore la grammaire²⁷. C'est dire, du même coup, que la syntaxe est nécessairement d'un ordre inférieur : or c'est la thèse corollaire de toute conception de la traduction qui la réduit à celle des noms. On se souvient que Benjamin, en 1921, dans « La tâche du traducteur », avait opposé syntaxe et ce qu'il appelle « littéralité » puisque, dit-il, « si la phrase est le mur devant la langue de l'original, la littéralité est l'arcade »²⁸. Or, il oppose deux littéralités syntaxiques : celle, « monstrueuse » des traductions de Sophocle par Hölderlin qui conduit à l'inintelligible, et l'autre, qu'il défend, et qui révèle la manière dont le mot est lié à son intention, celle qui, donc, manifeste sa part symbolique : « le mot, non la phrase, est l'élément premier du traducteur. » Ainsi, comme très souvent, la « littéralité » est ce qui introduit la confusion, faute de la comprendre comme sans cesse reconstruite, par l'interprétation justement, car elle n'est jamais donnée, quel que soit le prestige ambigu dont peut jouir la matérialité empirique du texte, laquelle produit d'abord l'effroi du pansémantisme. Au contraire, et pour opposer ici à Benjamin Humboldt et Schleiermacher, la syntaxe est le biais par lequel un texte se dote d'une temporalité historique interne, et pas simplement extérieure puisque tout texte qui est toujours daté, situé, encadré par telle culture ou telle phase d'une culture. La syntaxe est directement l'expression d'un style, c'est-à-dire la résultante d'un travail individuel sur un matériau qui, lui, est nécessairement déjà donné ; elle est tout simplement l'expression d'une innovation d'ordre symbolique en un sens précis : le symbole n'est alors nullement gagé sur une substance ou une essence auxquelles il renvoie, mais le résultat, dans l'ordre esthétique, de la confrontation d'une liberté singulière à une tradition, dans un cadre historique précis, autrement dit, le dispositif que le texte devient lui-même pour produire le sens qu'il entend installer. Au contraire, pour Aboulafia, la prière, par exemple, consiste à retrouver les « noms »

26 W. Benjamin, *Fragments*, op. cit., p. 73.

27 A. Aboulafia, *L'Épître des sept voies*, op. cit., p. 84. La logique des philosophes est impuissante face à la prophétie mystique, dont elle est servante (p. 90) : élucider un paradoxe consiste à découvrir la bonne combinaison qui le résout.

28 W. Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 2000, p. 257.

(qui sont plus que des idées) dans le langage humain ; par analogie, et c'est la conception défendue par Benjamin, la traduction consiste à restituer une puissance verbale aux ordres muets (la nature, les choses) ou à faire communiquer les différents ordres, nature, humanité, divinité : la rédemption finale n'est pas une panglossie répandue dans tous les ordres ou restituée en chacun d'eux, mais la résorption de tous les ordres dans le nom divin²⁹. Ainsi la traduction comprise dans cette perspective de la « prophétie mystique » est-elle une propédeutique de l'avenir réconcilié du langage qui révélera, aux jours du Messie, tous ses secrets.

La conception mystique du langage d'Aboulafia, dont celle de Benjamin est extrêmement proche dans ses présupposés comme, parfois, dans son expression, gravite autour de quelques points essentiels. Tout d'abord, le nom de Dieu est considéré comme nom suprême à l'origine de toute forme de langage ; ce nom n'a pas de signification, au sens humain du terme ni de sens courant. Il est simplement ce qui rend possible le sens parce qu'il le dépasse toujours et parce qu'il est infiniment antérieur à tout sens possible. Ensuite, le verbe divin nous parle à travers la création et la révélation (sans doute par le biais de l'insufflation initiale et par celui de l'inspiration prophétique, *lato sensu*), il se reflète dans notre langage et il peut être interprété à l'infini. Ce que nous en percevons est moins une communication, au sens étroit, du divin, qu'un appel. Enfin, ce qui revêt un sens n'est pas ce verbe lui-même, mais sa tradition, sa transmission et sa réflexion dans un temps qui n'est plus le temps historique humain, mais le temps plein susceptible d'interférer constamment avec le temps historique ; ce qui implique le privilège accordé à la création poétique, au détriment de la syntaxe qui n'est jamais comprise comme la source effective de l'innovation. Cette tradition peut, dans notre histoire finie, devenir chuchotement presque inaudible, et ce que nous éprouvons comme un désenchantement être tel que nous ne pouvons plus saisir, dans le langage, le secret qui l'habitait dès l'origine ; néanmoins, une étincelle, si ténue soit-elle, luit encore aux regards de quelques inspirés :

*Quelle sera l'éminence du langage dont Dieu se sera retiré, c'est la question que doivent se poser tous ceux qui croient encore percevoir dans le monde l'écho diffus du verbe créateur. C'est une question à laquelle les poètes sont aujourd'hui les seuls à pouvoir apporter une réponse.*³⁰

Le désenchantement benjaminien a d'abord sa source dans la décadence de la notion d'expérience qui s'est amorcée au XVIIIe siècle lorsque l'expérience et la connaissance de l'expérience ont commencé d'être disjointes :

29 G. Scholem, *Le Nom et les symboles de Dieu*, op. cit., p. 95 sq. La « prophétie » mystique implique toutes les langues étrangères réductibles à l'hébreu par une série de dérivations et de permutations correctes, parcourant à l'inverse les corruptions successives dont elles sont issues, puisqu'elles sont nées du langage originel ; le nom divin restant la condensation du mouvement et de la mutation des lettres.

30 G. Scholem, *Le Nom et les symboles de Dieu*, op. cit., p. 99.

Si le symbole de l'unité de la connaissance que nous nommons expérience avait été autrefois un symbole supérieur, si l'expérience avait été autrefois proche de Dieu et divine [...], l'expérience des Lumières se vit de plus en plus privée de cette plénitude.³¹

Or la philosophie, aux yeux de Benjamin, devrait être une « expérience absolue déduite dans un système cohérent de symboles comme langage »³².

Mais l'expérience absolue est trop voisine de ce que visent les mystiques. On se souvient que Pascal avait gardé jusqu'à sa mort, et cousu dans un de ses vêtements où il fut découvert fortuitement, la feuille de papier sur laquelle il avait jeté les quelques bribes d'écriture témoignant de sa vision du 23 novembre 1654 où alternent des phrases presque convenues et des suites de mots selon le régime émotionnel de sa vision rythmée par des moments d'intense fulguration et certains instants comme de reflux d'intensité.³³ Car cette expérience a lieu selon deux orientations, dont la première est un mouvement quasi systolique de repli extrême, de descente au plus profond de soi, tandis que la seconde obéit à une explosion exubérante de dépossession progressive de soi jusqu'à la transe. Cette dernière s'opposerait à « l'abîmement en soi », pour reprendre les termes qu'emploie Ernst Bloch lorsqu'il met en regard les deux principales modalités de l'expérience mystique³⁴. Or ne s'agit-il pas en fait de versions différentes d'un même rêve qui tarauderait les mystiques, et dont le point commun se situerait précisément dans l'équivoque de la dépossession ? Ne rêvent-ils pas, comme Nerval, de pouvoir confondre « Les soupirs de la sainte et les cris de la fée » ? Qu'il faille, pour parvenir à l'union, à l'illumination, se dépouiller du moi encombrant et plonger au cœur du soi pour atteindre ce que Maître Eckhart appelait *Fünklein der Seele* ; ou qu'il faille, comme les soufis, s'enivrer de la psalmodiation du nom saint jusqu'à ne plus percevoir les limites de soi ni de son corps fragmenté par les mouvements centrifuges de la danse, dans les deux cas une même annihilation de soi est à l'œuvre qui se mue imperceptiblement en fusion, « Dieu devenant lui-même à partir de moi, au moment où je m'abîme en lui »³⁵. Le *nunc stans aeternum* appelle une submersion égale dans la totalité. Ainsi, les mystiques fraient-ils avec l'ambition commune de réconcilier ou de concilier, voire de confondre monothéisme et panthéisme, achevant la subversion de la séparation, insupportable à leurs yeux, entre contemplation et action, univers des choses et monde des hommes, vie de la créature et attente de la Rédemption, temps déchu de l'histoire et temps plein de l'éternité recouvrée. On comprend mieux qu'à propos de la multiplicité des langues, Benjamin évoque, « au sens des mystiques », une « unité d'essence révélée et de nature langagière [...] apparue non comme harmonie originaires effectivement parlée, mais comme une harmonie se dégageant dès l'origine de manière perceptible de toutes les langues parlées et dotée d'un

31 W. Benjamin, *Fragments*, op. cit., p. 38.

32 *Ibid.*

33 Pascal, « Mémorial », in *Œuvres*, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 1954, p. 553 sq.

34 E. Bloch, *Le Principe espérance*, III, Paris, Gallimard, 1991, p. 466.

35 J. Scheffler, *Le Pèlerin chérubique*, op. cit., I, 276.

pouvoir langagier incomparablement plus grand que celui de chaque langue isolée »³⁶. L'ambivalence des mystiques à l'égard du langage – dépositaire du nom, instrument symbolique, mais instrument vain, encombrant et trompeur dès qu'on y cède ; truchement de l'expérience et traître à tout ce qu'on y a pu éprouver – cette ambivalence est arbitrée le plus nettement par le distique conclusif du Pèlerin chérubique : « *So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen* »³⁷ – le plus subtilement par Benjamin lorsqu'il parle de « la sainte croissance des langues », de « l'harmonie de tous les modes de visée » qui se révélera « au terme messianique » de l'histoire des langues³⁸, mais également au fil des petits textes qu'il avait rassemblés, à deux reprises, sous le titre « Ombres courtes », en les plaçant explicitement sous l'égide de l'équation massive posée par Nietzsche dans le Zarathoustra : Midi = éternité. « À l'approche de midi, écrit Benjamin, les ombres ne sont plus que de fines bordures noires au pied des choses, prêtes à se retirer sans bruit, brusquement, dans leur tanière, dans leur mystère »³⁹, mais, ainsi privées de leur ombre, les choses deviennent tels des mots sans contexte ; elles risquent alors de voir se dissoudre leurs différences au profit d'une identité réputée plus substantielle. Or c'est faire de la lumière une cause d'aveuglement et non un principe de différenciation, aussi délicieux que puisse d'abord sembler le monde des choses voué à la confusion lumineuse d'une splendeur indistincte. Saturer la vue ordinaire en promettant un accès direct aux essences, voilà qui offre une variation séduisante sur l'étymologie de l'idée ; et c'est précisément sur un texte ironiquement platonicien que s'ouvre le recueil « Ombres courtes » : Benjamin y défend l'« amour platonique » non pas en l'opposant au charnel, mais à la déformation du nom propre de l'aimé que le désir ordinaire transforme en petits surnoms amoureux ; au contraire de cet usage hypochoristique mièvre, Benjamin entend maintenir la vérité du point de tangence entre langage humain et langage divin. Avec les meilleures intentions de la tendresse, l'habitude qui, en l'affublant de surnoms, fait de l'aimé l'équivalent d'un petit jouet, agit comme le langage réduit à ce que Benjamin appelle son « usage bourgeois » ou conventionnel, alors qu'il voudrait, en invoquant l'amour platonique, que fût préservée l'intégrité du nom de l'aimé(e) dont « l'existence émane de son nom comme le rayonnement d'un foyer ardent », car « rien ne témoigne plus puissamment que toutes les forces et toutes les figures du cosmos procèdent du nom sorti indemne de l'amour »⁴⁰. Même si l'homme possède également le pouvoir divin de nommer, certes sans que cette nomination s'accompagne de création, encore lui faut-il en faire un usage conforme à la dignité d'une telle faculté qui doit donc se régler sur la divine afin de respecter la hiérarchie des ordres présumée par cette conception du langage. Aucune différence d'ordre n'implique cependant l'absence d'immédiateté ; parler d'un mutisme de la nature, par exemple, n'est pas souligner un défaut privant cette dernière du truchement langagier, mais, au contraire, insister sur l'immédiateté expressive de toute

36 W. Benjamin, *Fragments*, op. cit., p. 25.

37 J. Scheffler, *Le Pèlerin chérubique*, op. cit., VI, 263.

38 W. Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Œuvres*, I, op. cit., p. 251.

39 W. Benjamin, « Ombres courtes », in *Œuvres*, II, op. cit., p. 354.

40 W. Benjamin, « Ombres courtes », in *Œuvres*, II, op. cit., p. 341.

chose. On se souvient du goût de Benjamin pour les livres d'enfants et, particulièrement, pour les abécédaires, ce qu'on appelait justement les *orbis pictus*, où, dans la tradition pédagogique inaugurée par Comenius, chaque page consacrée à une lettre présentait une série d'objets dont elle était l'initiale, mais disposés sur un fond où leur présence semblait naturelle comme en un tableau, qu'il s'agisse d'une cour de ferme, d'un paysage ou d'une pièce d'habitation ; à l'arbitraire qui règne sur les rapports entre référent et signifiant, s'y oppose la collection des représentations visuelles offertes dans le tableau accueillant chaque lettre et invitant l'enfant à se servir de toutes ces images pour bâtir un récit dont la continuité effacerait cet arbitraire en lui substituant la motivation des signes, justifiant implicitement qu'ils aient été rassemblés là non pas fortuitement, mais en raison des liens secrets qu'on leur suppose entretenir :

On voit surgir de grandes délégations de a, b, c, etc., et leurs assemblées ne se déroulent pas sans tumulte [...] L'esprit des lettres émane des choses [...] Ce n'est pas nous qui sommes les vassaux des lettres, au contraire, elles sont seulement notre volonté générale qui a pris la parole.⁴¹

L'effet étrange produit par ces abécédaires ne tient pas tant à une juxtaposition incongrue d'objets apparemment sans lien qu'à l'installation entre eux d'une contiguïté qui, de spatiale qu'elle est pour la représentation, devient en fait temporelle pour mieux s'opposer à leur disparate en démentant la juxtaposition par la présentation d'une constellation de sens du même genre que celle des idées, à quoi Benjamin en appelle dans son avant-propos à sa thèse sur le drame baroque :

Ainsi, y écrit-il, les idées témoignent-elles de la loi qui dit ceci : toutes les essences existent dans un état d'autonomie et d'isolement parfait, hors de l'atteinte des phénomènes, mais encore plus des autres essences [...] Chacune des idées est un soleil et entretient avec les autres idées le même rapport que les soleils entre eux. La relation musicale de ces essences est la vérité.

Dans la contemplation philosophique ainsi entendue, Platon cède alors le pas au « père des hommes », Adam, dont Benjamin se plaît à dire qu'il est aussi celui de la philosophie :

La dénomination adamique est si loin d'être un jeu ou un arbitraire que c'est elle, précisément, qui définit comme tel l'état paradisiaque où il n'était pas besoin de se battre avec la valeur de communication des mots.⁴²

Le paradis tel que Benjamin l'évoque ne va pas sans quelques oublis décisifs de ce que le texte biblique dit du *gad eden*, notamment l'exclusion prématurée de la femme

41 « ABC-Bücher vor hundert Jahren », in *Gesammelte Schriften* IV, 1,2, Francfort/Main, Suhrkamp, 1980, p. 620.

42 W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion (« Champs »), 1985, p. 34.

censée avoir été créée précisément pour être l'interlocutrice de l'*adam* aussitôt réduit à la torpeur dès qu'il a entrepris vainement de nommer les animaux. Mais l'essentiel qui anime la conception des essences spirituelles formant des configurations pérennes dont la vérité émane comme une musique des sphères tient à leur fixité inébranlable : le ciel étoilé, au-dessus de moi, n'est plus simplement la nature, en lui s'est également résorbé le temps de l'histoire dont il me délivre par là-même.

Ce qui ainsi se profile au titre d'un conflit des temporalités, Kafka l'a anticipé dans un de ses petits textes qu'on désigne à tort comme une parabole tant il fait subir à son écriture une anorexie de la représentation, en véritable « champion de jeûne » qu'il est. Ce qu'on appelle, en exégèse précisément, le « corps » de la parabole, se mue chez lui en schème du symbole qui déclenche *a contrario* une effervescence du libre jeu des analogies. Cet effort de réduction au schème renvoie directement au sens interne, à l'imagination, c'est-à-dire au temps :

Il a deux adversaires, écrit Kafka, le premier le pousse par derrière, à partir de l'origine. Le second lui barre la route l'empêchant d'aller plus avant. Il lutte contre les deux. En réalité, le premier le soutient dans son combat avec le second, car il veut le pousser en avant, et, de même, le second le soutient dans son combat avec le premier, car il l'entraîne ainsi en arrière. Mais cela n'est que théorique. Car sont en présence non seulement les deux adversaires, mais lui-même également, et qui connaît véritablement ses intentions ? Quoi qu'il en soit, son rêve est qu'un jour, durant un moment d'inadvertance – ce qui requiert assurément une nuit plus obscure que jamais – il échappe d'un bond à la ligne de front et que, en raison de son expérience du combat, il soit élevé au statut d'arbitre jugeant ses deux adversaires en lutte.⁴³

La gigantomachie des stases temporelles débouche sur le rêve caressé de multiples manières dans l'histoire de la pensée, par les mystiques bien entendu, par toute forme déclarée ou non de monadologie, et, donc, par toutes les entreprises philosophiques qui veulent surplomber le temps, par toutes les « philosophies » de l'histoire qui refusent d'être, plus modestement, des théories de l'histoire, conscientes de leur propre transitivité, du moins sur un plan qui n'est plus formel, qui n'est plus celui de la méthode, mais celui de ce qu'on a appelé « conception (ou vision) du monde ».

Lorsqu'en 1916 Benjamin lit la Bible, les chapitres 2 et 3 de la Genèse, pour asseoir sa conception du langage dans la première expression qu'il lui donnera – « Sur le langage en général et sur le langage humain » – avant d'y revenir en 1919 dans son avant-propos à sa thèse sur *L'Origine du drame baroque allemand*, puis en 1921 dans « La tâche du traducteur », sa présentation de ses traductions des poèmes de Baudelaire –, il n'entend pas « poursuivre un projet d'exégèse biblique, ni, dans ce contexte, faire objectivement de la Bible, comme vérité révélée, la base » de sa réflexion ; mais, poursuit-il « simplement

43 F. Kafka, « Lui », Notes de 1920.

explorer ce que nous présente la Bible quant à la nature même du langage »⁴⁴. Dans ses intentions, Benjamin ne se démarque pas de toute la lignée des philosophes qui citent la Bible à l'appui de leurs thèses selon une procédure dont nous avons déjà signalé l'ambiguïté. Or, d'emblée, Benjamin prête au texte biblique bien davantage que d'être un matériau parlant immédiatement à la conscience de ses contemporains allemands chez qui la culture biblique est consubstantielle à l'apprentissage de leur propre langue. En effet, Benjamin déclare suivre la Bible « dans son principe, en présupposant, avec elle le langage comme réalité dernière, inexplicable, mystique »⁴⁵.

Ce présupposé fait bon marché de ce que construit le texte biblique en matière de langage précisément. Certes, Dieu parle et ses paroles sont créatrices, mais pas à chacun des six « jours » de la « Création », puisque l'expression « Dieu dit » est employée deux fois, au sixième jour, non pour créer ou faire quelque chose, mais simplement pour enjoindre aux hommes de « croître et de se multiplier », ainsi que pour leur offrir de commander à l'ensemble de la création, pour leur offrir également, à eux comme aux animaux, la nourriture provenant des végétaux et leurs fruits. La liaison entre « dire » et créer n'est donc pas systématique. En outre, et si l'on veut suivre le texte même sans se livrer à une exégèse, il faut distinguer entre différentes « actions » divines : créer, faire, séparer, installer, nommer, voir (au sens de « juger »). Il est significatif, parce que cela introduit une progression dans le texte, que la lumière qui apparaît au premier jour ne soit ni créée ni faite, mais simplement appelée par Dieu, tandis qu'au sixième jour, l'homme soit à la fois créé et fait après que Dieu se soit en quelque sorte parlé à lui-même. Le « dire » divin fait « être » des choses sans que toutes fussent créées ; la liaison univoque que Benjamin veut installer entre langage et création n'est à l'évidence pas celle qu'il indique. D'autre part, le texte ne se présente pas autrement que comme un récit dont l'auteur n'a évidemment pas été témoin de ce qu'il rapporte. Aussi n'y a-t-il pas de doute quant au fait que la forme narrative à laquelle le texte emprunte appelle nécessairement des effets de personnalisation, et prête à Dieu un langage qui n'est pas doté d'une puissance spéciale dans la mesure où ce pouvoir est de toute façon le fait de Dieu, tandis que la distinction subtile opérée entre « dire » et « nommer » implique une intention des rédacteurs qui renvoie à une autre problématique : celle qui décrit l'attitude qu'on doit adopter à l'égard de certains éléments de la création en fonction d'une éthique déjà en vigueur à l'époque où le texte est rédigé et sur laquelle il anticipe de manière didactique. Il est, par exemple, significatif, que le « ciel », fait (et non pas créé⁴⁶) au deuxième jour, ne soit pas dit « bon » ; de même l'homme (être humain générique à la fois mâle et femelle) n'est pas non plus dit « bon », au sixième jour ; ce qui est dit, alors, « très bon », c'est l'ensemble de la création.

44 Benjamin, *Œuvres I, op. cit.*, p. 152 sq.

45 *Ibidem*.

46 Il n'y a pas contradiction entre le verset 1 et le verset 7 : « ciel et terre » (*shamaïm vé éretz* ; le pluriel *shamaïm* n'admet pas de singulier, donc traduire par « les cieux » n'est pas pertinent) est l'expression dont le texte se sert pour signifier « le monde » en évitant soigneusement d'utiliser l'autre terme dont dispose l'hébreu, *olam*, et qui signifie à la fois « monde » et « éternité ».

Benjamin présuppose ensuite, ce qui est un topos interprétatif qui trouve peu d'accréditation, que Gen. 2 est une « deuxième version du récit de la Création » : il est impossible de maintenir pareille affirmation puisque le jardin d'éden où Dieu place l'homme (l'adam) une fois créé suppose déjà créés les végétaux, et, un peu plus loin (Gen. 2, 18-19), les animaux terrestres que l'adam doit nommer. Sur l'aspect dual de la constitution de l'adam, Benjamin écrit :

Dans tout le récit de la Création, c'est le seul passage où il soit question d'une matière dans laquelle le Créateur imprime sa volonté ; partout ailleurs, cette volonté est conçue comme créant sans intermédiaires.⁴⁷

C'est oublier qu'au cinquième jour, Dieu a créé les animaux marins en les dotant d'une vie qui ne saurait être confondue avec celle des végétaux, et qu'il a fait les animaux terrestres au sixième jour, lesquels sont également dotés d'une vie. La spécialité de l'adam, de l'être humain, est d'être à la fois créé et fait, mais, surtout, de procéder d'une « autoréflexion » divine : Dieu délibère avec lui-même, « faisons l'homme... » (Gen. 1, 26) en quelque sorte avant de créer l'être humain (Gen. 1, 27) : le verbe « créer » (*bara*) est employé trois fois dans une configuration syntaxique remarquable où la mise en miroir annonce, sur le mode syntaxique, la dualité masculin-féminin :

Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa ; il le créa masculin et féminin. » La logique du texte suggère donc une progression tout au long des six jours : du premier au quatrième, on progresse de ce qui est sans lieu (la lumière) à ce qui a un lieu (ciel), terre, en tant que ce lieu est un espace de séparation fixe ; de ce qui a un lieu fixe, mais est doté d'un mouvement de croissance relatif, les végétaux, à ce qui est placé dans une région spéciale, le ciel, et qui est doté d'un mouvement fixe (soleil, lune, étoiles) ; de ce qui, situé dans une région spéciale (mers ou ciel), est doté d'un mouvement commandé par un instinct, et d'une vie, les animaux marins et les volatiles, puis des animaux terrestres – dotés de vie et d'un mouvement instinctif mais soumis au contrôle humain – à l'homme dont les mouvements sont tout à fait imprévisibles. Cette progression qui est corollaire de celle qui règle l'usage des verbes « faire » et « créer », installe une autre logique que celle qui pourrait être propre « aux faits linguistiques fondamentaux.⁴⁸

⁴⁷ Benjamin, *Cœuvres I, op. cit.*, p. 152 sq.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 152. Pas davantage ne peut-on réduire ce que Benjamin appelle le « rythme de la Création » au schéma qu'il donne « Que soit fait – Il fit (créa) – Il nomma » (p. 153). En effet, c'est à l'homme que revient de nommer les animaux (mais aussi les végétaux et les astres). Benjamin confond d'ailleurs nommer et donner un nom propre. Il est, en outre, contraint de ne pas suivre (p. 154) ce qu'il vient d'indiquer comme étant le rythme de la Création lorsqu'il s'agit de l'homme : « Dieu n'a pas créé l'homme à partir du verbe, et il ne l'a pas nommé. » Il serait plus exact de dire que Dieu a fait et créé l'homme à partir d'une réflexivité, et que, de surcroît, le texte biblique accompagne la création de l'adam d'un jeu de mots : l'adam (le terrestre ; il ne s'agit pas encore d'un nom propre, car l'hébreu emploie sans cesse le déterminatif avant le mot « adam » et cesse de le faire bien plus loin dans le texte, lorsque « adam » devient véritablement un nom propre, en Gen. 5, 1) est tiré de *adama* (la terre). Or ce jeu de mots révèle que le texte biblique

On ne voit nulle part indiqué que Dieu eût créé ou fait le langage en général, pas davantage le langage humain. Au contraire, c'est à l'adam qu'il appartient de nommer les animaux. Or cette nomination s'interrompt au moment précis où l'adam est incapable, parce qu'il est « seul », de rencontrer dans le règne animal son « vis-à-vis ». Du point de vue du langage, cela signifie que la nomenclature, le lexique, les signes désignant un référent empirique, ne sont qu'une première étape dans l'accession au langage, et que cette première étape en appelle une autre : la présence d'un « vis-à-vis », d'une interlocutrice. Il n'est donc pas exact de considérer que « la création divine s'achève lorsque les choses reçoivent leur nom de l'homme » ; en effet, d'une part la création est dite achevée au terme du sixième jour, d'autre part, cette même création impliquait celle de l'être vivant féminin, et il est impossible de considérer que la Création s'achèverait lorsque l'adam nomme les animaux, c'est-à-dire *avant* que son « vis-à-vis » féminin ne soit présent. Genèse 2 n'est pas un deuxième récit de la Création, mais en quelque sorte une manière plus détaillée d'envisager la dualité masculin-féminin dans la perspective d'une histoire à venir du genre humain placé devant l'alternative d'obéir au commandement divin ou de suivre sa « mobilité » spéciale, sa pente déviante. Le texte de Genèse 2 et 3 montre de manière allégorique comment résoudre cette alternative dont la racine est la nature duelle de l'être humain, duelle et asymétrique puisqu'elle n'affecte pas l'homme comme la femme : ils ne portent pas le même nom propre bien qu'ils puissent être désignés par un identique nom commun (*ish* et *isha*).

On ne peut donc affirmer, comme le fait Benjamin que Dieu aurait libéré dans l'homme le langage qui lui a servi de « medium » de la Création ni que Dieu, ayant créé l'homme, a créé celui « qui connaît à l'image de celui qui crée » (n'est-il précisément pas interdit à l'homme de « manger du fruit de l'arbre de la connaissance de bien et mal » ?), encore moins que « tout langage humain » ne serait que « le reflet du verbe [divin] dans le nom »⁴⁹. La progression de l'adam qui va de la désignation des animaux à celle de sa congénère, puis de cette dernière à sa nomination – l'attribution d'un nom propre – avant d'acquiescer enfin lui-même un nom propre qui n'est que le nom commun général qui le désignait au départ, montre que l'acquisition d'un langage humain par étapes, chacune scandée par des événements distincts, obéit à une autre logique que celle du « reflet » dans le langage humain d'un « verbe » divin. Le nom propre n'est pas, dans le texte biblique, « un verbe de Dieu sous des sons humains »⁵⁰, mais le résultat d'une leçon, donnée au lecteur du texte biblique, sur la manière de se conduire par rapport à un commandement divin qui tient compte du fait que l'être humain, doté d'une âme vivante, et qui n'est pas dit bon par Dieu, est l'être qui, par

est parfaitement à même de prendre ses distances par rapport à sa propre langue pour y installer une « motivation » linguistique feinte du signe « adam » lié fictivement à un référent qui entre pour ainsi dire dans la composition duelle de l'adam : la terre ; ainsi la prépondérance du terrestre est-elle soulignée dans l'adam, ce qui ne sera pas le cas du nom propre de la femme.

49 *Ibid.*, p. 154.

50 *Ibid.*, p. 154 *sq.*

nature, peut dévier ou suivre un cours qui le fera s'écarter de ce qui est bien (l'épisode du déluge n'a pas d'autre fonction que de rappeler cette déviation possible).

Dans la suite du texte, Benjamin traite du « péché originel » du point de vue du langage, et il en fait « l'heure natale du verbe humain »⁵¹. Trois « fautes » sont selon lui commises à travers ce qu'il appelle le « jugement » (porté par la femme sur le fruit de l'arbre de la connaissance de bien et mal) : d'abord, l'homme « fait du langage un moyen » en le réduisant à « un *simple* signe » ; ensuite, l'homme substitue à la magie véritable, qui réside dans l'immédiateté du verbe créateur, la magie du jugement qui n'est qu'une immédiateté fautive ; enfin, ces deux fautes initiales en susciteraient une troisième : l'abstraction comme pouvoir linguistique. La conclusion de cette lecture est lourde de conséquences tant éthiques que politiques, car il voit dans l'allégorie du « jugement » porté par la femme ni plus ni moins qu'un révélateur de « l'origine mythique du droit »⁵².

Le « péché » – que le texte biblique ne dit jamais « originel » ou, comme c'est le cas en allemand « héréditaire » – consiste moins à connaître bien et mal, qu'à « manger » du fruit de l'arbre, c'est-à-dire à vouloir s'appropriier sur le mode mythologique ou, effectivement, magique, la connaissance de ce qui distingue bien et mal. Ce qui est fustigé c'est le mode d'appropriation d'une connaissance et non cette connaissance elle-même puisque cette dernière est censée faire des hommes des êtres « comme nous » les dieux ou Dieu (Gen. 3, 22). Et l'exclusion du jardin d'Eden – dont il n'est nulle part dit que ce serait un « paradis » – est motivée uniquement parce que, fort de cette appropriation-là de la connaissance de bien et mal, l'être humain pourrait vouloir goûter de la même manière au fruit de l'arbre de vie, c'est-à-dire s'imaginer être éternel. Il est frappant que l'acte de la femme soit précisément autre chose qu'un jugement de goût même si ce qu'elle fait en a toutes les apparences : « Elle vit que le fruit était bon à manger, agréable à la vue, désirable à contempler » (Gen. 3, 6). En effet, le « jugement de goût » suppose d'être communiqué, faute de quoi il en resterait à une appréciation empirique et sensible, en fonction non pas du goût, mais justement, de l'agréable. Certes, Kant, l'affirme sans ambiguïté, la communication d'un jugement de goût ne peut se référer à un concept déterminable ; mais il faut bien qu'il se fonde sur un concept indéterminé, celui du substrat suprasensible des phénomènes. Et, de l'autre côté, le jugement de goût ne peut se targuer de se fonder sur un concept déterminé, car dans ce cas, le « beau » ne serait pas distinct du « bien »⁵³. La « faute » de la femme ou plutôt son erreur, propre à sa condition humaine native, est de confondre la *représentation* en fonction d'intérêts sensibles et le *jugement*. Pas plus qu'on ne peut s'approprier magiquement les vertus ou les qualités d'un ennemi en dévorant son corps, on n'est pas davantage fondé à juger du bien et du mal sur la base de la représentation qu'on s'en fait sur la base de nos intérêts empiriques immédiats.

51 *Ibid.*, p. 160.

52 *Ibid.*, p. 161.

53 I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, §§ 57 et 58.

Le texte de Genèse 3 n'est pas une leçon sur le drame du langage pur dévoyé en langage humain lui-même ravalé au rang de « bavardage », comme le dénonce Benjamin, mais une subtile réflexion allégorique sur le lien qu'il faut établir entre le corps, le langage et le nom propre, c'est-à-dire sur les rapports entre la perception sensible et le symbole, entre les intérêts humains effectifs (naturels) et les préceptes (éthiques) auxquels il doit soumettre son existence. Le « droit » n'est pas encore présent, dans ce début de la Genèse, et il n'apparaît que peu à peu, à l'occasion de l'alliance établie avec Noah d'abord, puis après la « ligature d'Isaac », et, enfin, après la donation du décalogue au Sinaï, dans l'énumération des lois et préceptes de Lévitique et de Nombres.

La leçon sur le langage développée au cours de Genèse 2 et 3 atteint son point culminant lorsque l'adam, se voyant condamné, parce qu'il est « terre », à « retourner à la terre » lorsqu'il mourra, crie le nom propre Ève (*Hava*, la « vivante ») auquel il associe, en justifiant son choix, l'avenir de l'humanité : il parvient ainsi à une compensation *symbolique* de sa propre mort, et c'est précisément cette dimension symbolique qui fonde la démarche éthique : agir en adoptant pour fondement de son action morale l'idée – régulatrice – d'une humanité réconciliée. Sans qu'il ait jamais été exégète, Kant est finalement le meilleur lecteur de ce passage de la Bible, et c'est lui, personnification de l'apogée des Lumières qui écrit à son propos qu'elle « ne doit pas être simplement interprétée de façon théorique [...], mais de façon pratique, selon les concepts de la raison. »⁵⁴

Marc de LAUNAY

⁵⁴ *Le Conflit des facultés*, 3ème appendice (Éd. Akademie, vol. VII, p. 46).

La philosophie ou comment s'en débarrasser

Cioran fait partie de ces penseurs, fort rares d'ailleurs, qui s'attaquent à la philosophie considérée sous toutes ses dimensions, au point de lui contester non seulement l'utilité, mais aussi toute validité et de la dénoncer comme fondamentalement nuisible. Serait-ce un mouvement d'humeur qui le pousse à le faire après avoir frayé avec elle pendant sa jeunesse ? Sans doute. Mais peut-être s'agit-il aussi du désir ou de la nécessité d'abandonner une identité et une posture qu'il considère comme infructueuses ou périmées à partir du *Précis de décomposition*, livre publié quinze ans après son début roumain, *Sur les cimes du désespoir*. Véritable tournant dans sa carrière d'écrivain, le *Précis* devient l'occasion et le moyen d'une « seconde naissance » de Cioran dans la mesure où le choix d'écrire en français, en changeant de langue, lui ouvre parallèlement un autre champ d'expérience culturelle, qui le charme et l'attire au détriment des faiseurs de système. C'est la redécouverte des moralistes, qu'il avait lus dès l'adolescence et qu'il relit maintenant en portant sur eux un autre regard, celui de l'écrivain précisément, mais surtout la découverte de Saint-Simon, de Madame du Deffand, de Julie de Lespinasse qui le comblent d'émerveillement et qui le déterminent à choisir comme modèle, en adoptant des éléments de leur style, la langue du XVIII^e siècle. Cette langue, universelle car transparente, lui révèle d'autres vertus, qui l'éloignent de la philosophie d'une part et, d'autre part, de l'élan lyrique qui l'avait emporté en écrivant ses premiers livres. Car ce qu'il découvre en lisant Saint-Simon, par exemple, mais aussi Joseph de Maistre et Joubert, c'est la *prose*, avec ses règles strictes d'élégance et de concision, qui faisait dire à Madame de Staël qu'« il faut beaucoup plus de finesse et de correction dans une langue pour bien écrire en prose que pour bien écrire en vers »¹ ; précisément, en disant cela, Mme de Staël-Holstein parlait de l'anglais qui, selon elle, manquait cruellement « d'un très grand nombre de nuances ». C'est vers cette tradition que Cioran se dirige lorsqu'il envisage de réécrire le *Précis de décomposition*, dont la première version avait été composée directement en français, en 1946, suite à la décision que l'auteur avait prise d'abandonner sa langue maternelle. Cette option l'oblige à renoncer également au lyrisme qui avait occupé une place centrale dans son dernier livre roumain, *Îndreptar pătimas*, resté pendant longtemps en manuscrit et publié à peine en 1991².

Pour revenir à la philosophie, soulignons que de toute façon le *Précis* contient des diatribes bien violentes contre sa passion de jeunesse. Cioran s'attaque

1 Madame de Staël-Holstein, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Maradan libraire, l'an 8 (1800), vol. I, p. 296.

2 La traduction française, *Bréviaire des vaincus*, parue chez Gallimard en 1993, propose un titre très différent par rapport au roumain : *pătimas* signifie « passionné », et nullement « des vaincus ». Il reste toutefois que le titre choisi par A. Paruit, qui se chargea d'assurer la version française, est proche de l'esprit des textes réunis dans ce livre.

à la philosophie tout court et à la position adoptée par celui qui prétend donner une explication *complète* du monde :

*L'exercice philosophique n'est pas fécond ; il n'est qu'honorable. On est toujours impunément philosophe : un métier sans destin qui remplit de pensées volumineuses les heures neutres et vacantes, les heures réfractaires et à l'Ancien Testament, et à Bach, et à Shakespeare. Et ces pensées se sont-elles matérialisées dans une seule page équivalente à une exclamation de Job, à une terreur de Macbeth ou à l'altitude d'une cantate ? On ne discute pas l'univers ; on l'exprime. Et la philosophie ne l'exprime pas. Les véritables problèmes ne commencent qu'après l'avoir parcourue ou épuisée, après le dernier chapitre d'un immense tome qui met le point final en signe d'abdication devant l'Inconnu, où s'enracinent tous nos instants, et avec lequel il nous faut lutter parce qu'il est naturellement plus immédiat, plus important que le pain quotidien.*³

Cioran oppose à l'exercice de la pensée précisément ce que celle-ci ne peut pas résoudre, et qu'il désigne par le mot *Inconnu*, origine de « nos instants », qu'il faut selon lui aborder impérieusement et d'une autre manière, ce à quoi l'activité philosophique ne saurait s'adonner. C'est une critique impitoyable, que Cioran reprend à d'autres occasions et qui montre bien qu'il s'agit là d'une attitude forte, sur laquelle l'auteur ne changera jamais d'avis. Mais d'où procède ce rejet de la philosophie tellement violent ? Il n'y a de comparable que la critique de Nietzsche au sujet de la même discipline, mais il n'y a pas lieu d'insister maintenant sur l'apport nietzschéen en la matière. La raison pour laquelle tous les deux s'adonnent à une véritable débauche d'attaques est peut-être commune.

Considérons le seul cas de Cioran et soulignons d'ores et déjà le rapport particulier à l'écriture qui s'instaure dès son premier livre. L'intensité de sa pensée a élu comme forme d'expression le fragment, l'essai ou l'aphorisme, genres cultivés librement dans ses livres roumains, à une époque où, selon ses propres aveux, il n'accordait aucune attention au style : écrire était pour lui un acte instinctif.⁴ Ce qu'on appelle le pessimisme de Cioran, sa vision *noire* de la vie, s'accorde à merveille avec la brièveté et l'on peut se demander s'il n'est pas plus rhéteur que philosophe, tant il est à la poursuite de formules qui soient en mesure de nous ramener à ses points de vue. Au fond, notre auteur en appelle aux techniques de l'aphorisme et de la *brevitas* pour imposer un verdict sans rémission. Car Cioran n'a pas d'opinions. Ce qui l'intéresse est de transgresser la *doxa* par la raison subtile, qui n'est pas parvenue à s'imposer d'elle-même, et qui est précisément celle que son expérience personnelle est censée révéler. Cette *para-doxa* non seulement se situe à contre-courant de la pensée

3 *Précis de décomposition*, in *Œuvres*, Gallimard, coll. « Quarto », 1995, p. 623.

4 « Quand j'écrivais en roumain, je le faisais sans m'en rendre compte, j'écrivais, tout simplement. Les mots n'étaient pas alors *indépendants* de moi » (Entretien avec Fernando Savater, in *Entretiens*, Gallimard, collection « Arcades », 1995, p. 28). Souligné dans le texte.

commune ; le véritable enjeu est de réformer celle-ci. La vérité mise au jour respalndit dans toute sa fraîcheur dans l'espace fulgurant d'un aphorisme. Or, tout aphorisme est bref et *paradoxal*. La pensée de Cioran s'accorde à merveille avec la contre-opinion et, pour s'exprimer, elle a besoin de brièveté. L'auteur, interrogé, considère que sa manière de faire déroge à la loi du genre :

*Mes aphorismes ne sont pas vraiment des aphorismes, chacun d'eux est la conclusion de toute une page, le point final d'une petite crise d'épilepsie.*⁵

Même si la conclusion est précédée d'une délibération, celle-ci ne sera pas reprise, car on ne peut pas enfreindre le principe de brièveté de l'aphorisme. Mais Cioran introduit ici un raccourci rhétorique où la théorie des genres s'entrecroise avec l'action institutionnelle :

*Je laisse tout tomber et je ne donne que la conclusion, comme au tribunal, où il n'y a à la fin que le verdict : condamné à mort. Sans le déroulement de la pensée, simplement le résultat. C'est ma façon de procéder, ma formule. C'est ce qui fait qu'on m'a comparé aux moralistes français et non sans quelque raison, car seule la conclusion importe.*⁶

L'aphorisme est donc pour lui un « verdict » entièrement pareil à celui que prononce une instance judiciaire. Il est l'expression d'un *jugement* et d'une *délibération* qui le précède de peu, identifiable ici ironiquement par la formule « crise d'épilepsie », dont l'incompatibilité avec le « tribunal » renforce l'humour de la comparaison. Or, le terme de *sentence* contient dans sa polysémie ce double sens, d'expression brève équivalente plus ou moins à l'aphorisme (il n'y a pas d'ailleurs de distinction particulière entre les deux dans le langage courant, l'une étant d'origine latine, l'autre d'origine grecque) et de jugement, verdict prononcé en instance. Cioran évite de l'utiliser ou n'y pense pas tout simplement, en donnant la prééminence à l'aphorisme. Sans doute peut-il invoquer ainsi la proximité des moralistes qui cependant n'ont pas hésité, tel La Rochefoucauld, à en appeler à la sentence et à la maxime. Que la pensée et l'écriture de Cioran soient mises en rapport, à tort ou à raison, avec celles des moralistes, cela n'est pas sans conséquences car le choix en leur faveur au cours des années quarante, lorsqu'il abandonne le roumain, se fait au détriment de la philosophie. De toute façon, le refus de l'institution philosophique chez Cioran a à voir avec le choix de la *brevitas*.

*

De 1928 à 1932, Cioran est étudiant à la Faculté des Lettres et de Philosophie de l'Université de Bucarest. Son séjour bucarestois, dont il parle à plusieurs reprises

5 Entretien avec Fritz J. Raddatz in *Entretiens*, p. 185.

6 *Ibidem*.

dans les entretiens, est celui d'un dépaycé dans la mesure où il découvre dans la capitale roumaine un univers très différent de la ville transylvaine qu'il venait de quitter, Sibiu-Hermannstadt. Bucarest est à l'époque une ville cosmopolite où le monde intellectuel pratique le français avec une assurance que le jeune fils de pope n'avait pas. Cioran y vit modestement, dans un foyer d'étudiants mal chauffé, et se rend souvent, surtout pendant l'hiver, à la bibliothèque de la Fondation Universitaire Carol II, où il s'adonne à la lecture des philosophes notamment allemands ; il fréquente assidûment Schopenhauer, mais on peut compter parmi ses auteurs préférés Kant, Fichte, Hegel, Husserl, Wölfflin, Ludwig Klages⁷. En fin d'études il soutient brillamment un mémoire consacré à Bergson, devant un jury qui lui accorde les félicitations. À la même époque, c'est-à-dire en 1932, Cioran écrit son premier livre, *Pe culmile disperării* (la version française, *Sur les cimes du désespoir*, date de 1990), qui sera publié deux ans plus tard, aux Éditions des Fondations Royales. Il recevra à cette occasion, tout comme Eugène Ionesco d'ailleurs, qui venait de publier *Nu (Non)*, le prix pour les jeunes écrivains non édités. Cet intérêt pour la philosophie reste profond au cours des années 1933-1935, lorsqu'il se trouve en Allemagne comme boursier de la fondation Humboldt.

Âgé de 23 ans, Cioran s'impose comme un auteur chez qui l'influence des philosophes allemands (Schopenhauer, Simmel, Keyserling, Spengler) est repérable au niveau du style et de la terminologie. Pourtant, l'ouvrage est perçu comme original dans la mesure où les brefs essais qui le composent lancent le message de détresse d'un esprit assailli par des interrogations issues d'expériences déchirantes : la fin de l'espoir, la pesanteur de la conscience, l'inutilité de la pensée, tout cela compose un univers où des sensations intolérables conduisent vers des paroxysmes ahurissants. Malgré cela, Cioran s'exprimera par la suite au sujet des *Cimes* en affirmant qu'il aura été le plus philosophique de ses livres⁸. Ce qui devient toutefois étonnant, c'est qu'il abandonne son domaine d'études au fur et à mesure pour s'orienter autrement sur le terrain de la pensée. Car dès ce premier livre il dresse un acte d'accusation bien lourd à l'encontre du système, de tout système philosophique en dénonçant le principe de cohérence comme étant opposé aux contradictions et aux mouvements désordonnés de la vie intérieure :

Une parfaite unité, la recherche d'un système cohérent indiquent une vie personnelle pauvre en ressources, une vie schématique et fade d'où sont absents la contradiction, la gratuité, le paradoxe. Seules les contradictions essentielles et les antinomies intérieures témoignent d'une vie spirituelle féconde, car seules elles fournissent au flux et à l'abondance internes une possibilité d'accomplissement. (...) Tout ce qui est forme, système, catégorie, plan ou schéma procède d'un déficit des contenus, d'une carence en énergie intérieure, d'une stérilité de la vie spirituelle. Les grandes tensions de celle-ci aboutissent au chaos, à une exaltation voisine de

7 Gabriel Liiceanu, *Itinéraires d'une vie : E. M. Cioran, suivi de « Les continents de l'insomnie », entretien avec Cioran*, Paris, Éditions Michalon, 1995, p. 23 et 26.

8 Entretien avec François Bondy, in *Entretiens*, Gallimard, collection « Arcades », 1995, p. 11.

*la démence. (...) Quiconque désapprouve les états chaotiques n'est pas un créateur, quiconque méprise les états maladiés n'est pas qualifié pour parler de l'esprit. Seul vaut ce qui surgit de l'inspiration, du fond irrationnel de notre être, ce qui jaillit du point central de notre subjectivité.*⁹

Sans doute faut-il souligner qu'à l'époque où il écrit ces lignes, Cioran était déjà connu du public intellectuel par une trentaine d'articles qu'il avait publiés dans la presse roumaine et dont le contenu philosophique — et à la fois personnel, l'auteur s'y prenant en essayiste — était indéniable. Dans sa manière de considérer la question de la pensée, il y a une hiérarchie dans les différentes orientations de l'esprit, et des échelles de valeurs différentes. D'une part les « états chaotiques » qui donnent crédit aux contradictions, d'autre part la « stérilité » et le « déficit de contenus » qui aboutissent à la catégorisation schématique de la vie, et qui ne peuvent pas être le choix de celui qui subit le déchaînement des sensations explosives et incontrôlables, prêtes à le jeter dans l'« exaltation voisine de la démence ». La critique de la philosophie n'est pas encore violente. Cioran oppose dans ce texte, qui s'appelle d'ailleurs *Contradictions et inconséquences*, deux attitudes issues d'autant d'orientations personnelles devant la vie. C'est la « recherche d'un système » qui renvoie à l'attitude philosophique proprement dite, mais qui n'est pas nommée explicitement. L'autre, celle des « contradictions essentielles et des antinomies profondes », est supposée pouvoir mener vers une « vie spirituelle féconde » précisément parce qu'il ne s'agit pas de mettre de l'ordre dans ce qui se donne comme fondamentalement chaotique et qui, du fait même de ne pas se trouver sous le contrôle des instances morales ou rationnelles, peut conduire à la création. Il s'agit pour Cioran de mettre en valeur ce qu'il y a d'irrationnel dans l'être humain, de considérer l'état maladié sous l'aspect du profit spirituel qu'on peut en tirer, enfin de rejeter la tentation du système comme symptôme de stérilité de l'esprit.

Le reproche essentiel dont Cioran accable la philosophie est celui d'avoir promu le système, genre qu'il considère comme inauthentique dans la mesure où il s'agit d'une élaboration artificielle, sans rapport à la pensée vivante. C'est une expression monolithique de la pensée, qui prétend réunir toutes les manifestations possibles dans un champ conceptuel donné. Le système étant sans failles, ses traits spécifiques sont nécessairement la continuité et une cohésion interne que rien ne saurait perturber. Tout en le contestant, Cioran lui oppose la discontinuité et la contradiction, qu'il assume sans hésiter, comme conséquences directes d'une pensée vacillante, soumise aux mouvements du hasard, au rythme des veilles prolongées et aux sautes d'humeur. Il y a pour lui une urgence et une nécessité à le démanteler d'autant plus qu'il est en philosophie l'émanation d'une attitude « professionnelle ». Quel que soit le champ où il se manifeste, la disposition immédiate à son égard est celle qui permet d'en accentuer la décrépitude et le délabrement. Cioran affirme dans un livre publié quarante-cinq ans après les *Cimes du désespoir* :

⁹ Sur les cimes du désespoir, in *Œuvres*, pp. 45-46.

*Contribuer, sous quelque forme que ce soit, à la ruine d'un système, de n'importe quel système, c'est ce que poursuit celui qui ne pense qu'au hasard des rencontres, et qui ne consentira jamais à penser pour penser.*¹⁰

On serait tenté de croire que philosophie et système philosophique sont pour lui synonymes. Le plus souvent, parler de l'un entraîne presque automatiquement la mise en cause de l'autre. Ainsi Cioran évoque Shakespeare, seul capable d'atteindre à la vérité qu'un philosophe ne saurait s'approprier sans « éclater avec son système »¹¹. Mais l'une et l'autre ne se confondent pas. Si puissant que soit le ressentiment contre une discipline qui l'avait contraint à de vaines lectures pendant sa jeunesse, Cioran a pleinement conscience du fait que la philosophie ne se réduit pas à une seule manière de réfléchir et que dans le domaine de la pensée ce ne sont pas les recettes qui comptent, mais les *cas*. Tel Nietzsche qu'il a lu depuis l'adolescence et qui est pour lui un des philosophes à s'être érigé non seulement contre le système, mais aussi à avoir dénoncé les leurres du philosophe qui prétend à l'objectivité. C'est à tort que les exégètes voient dans son œuvre une unité et une cohérence absentes en dernière analyse de tout ce qu'il a écrit :

*Rien de plus irritant que ces ouvrages où l'on coordonne les idées touffues d'un esprit qui a visé à tout, sauf au système. A quoi sert de donner un semblant de cohérence à celles de Nietzsche, sous prétexte qu'elles tournent autour d'un motif central ? Nietzsche est une somme d'attitudes, et c'est le rabaisser que de chercher en lui une volonté d'ordre, un souci d'unité. Captif de ses humeurs, il en a enregistré les variations. Sa philosophie, méditation sur ses caprices, les érudits veulent à tort y démêler les constantes qu'elle refuse.*¹²

C'est peut-être le *Nietzsche* de Heidegger qui le détermine à prendre une position aussi formelle contre l'explication « cohérente » du philosophe sans système. Mais on peut également supposer que Cioran prend ici sa propre défense et que son propos est finalement un plaidoyer en sa propre faveur, après avoir déserté le chemin de la rationalité sans failles que son expérience universitaire lui avait infligée. Revanche contre un enseignement ennuyeux, sans doute, mais confirmée par la performance exemplaire d'une écriture — la sienne — incontestablement brève, inachevée, non-systématique. Car Cioran se reconnaît dans Nietzsche lorsqu'il prend position contre les abus d'une exégèse imprégnée de l'esprit universitaire d'avant-guerre et la formule qu'il emploie à son égard, « captif de ses humeurs », est valable certainement pour lui-même. Lui aussi il a passé son temps à « méditer sur ses caprices » personnels et à en proposer le fruit aux amateurs d'aphorismes et d'essais, mais surtout d'une tonalité de pensée qui paradoxalement s'insurge contre la philosophie tout en en faisant partie.

¹⁰ *Ecartèlement*, p.1478.

¹¹ *Syllogismes de l'amertume*, in *Œuvres*, p. 809

¹² *La tentation d'exister*, in *Ibidem*, p. 914.

Sa prise de position contre le système philosophique ne va pas le mener vers la distinction entre une « mauvaise » et une « bonne » philosophie, l'une étant redevable à Kant et Hegel, l'autre à Kierkegaard et Nietzsche. Il ne s'agit pas de tracer une ligne de partage et de séparer la philosophie en deux territoires strictement délimités. Pour Cioran, celui qui s'y adonne subit une incompréhensible perte de capacité à considérer avec justesse ce qui advient. Pis encore, écrit-il en soulignant son étonnement, le philosophe fait preuve de « manque de jugement » et d'une « remarquable inaptitude à la justesse ». Et la conclusion s'ensuit d'elle-même : « Le pli de l'abstraction vicie l'esprit ».¹³

Il n'est d'ailleurs pas étonnant que pour lui philosopher à la manière de Kant — par exemple — se ramène à un acte de mauvaise foi. La pensée n'est nullement innocente, elle baigne dans la confusion du moi d'où peuvent surgir les pires monstruosité. Pourquoi le philosophe en serait-il exempt ? Si Nietzsche attribue au dialecticien Socrate le ressentiment du plébéien contre l'aristocratie, pourquoi le système philosophique ne serait-il pas l'expression raffinée d'une malveillance dont le philosophe lui-même n'est pas nécessairement conscient ? Pour Cioran l'art et la philosophie vont ensemble de ce point de vue, car tous les deux, produits de la pensée, ont besoin de l'élan qui entraîne vers la création :

*Mobile vulgaire, donc efficace, de l'inspiration, le ressentiment triomphe dans l'art qui ne saurait s'en dispenser — pas plus que la philosophie du reste : penser c'est se venger avec astuce, c'est savoir camoufler ses noirceurs et voiler ses mauvais instincts. À le juger sur ce qu'il exclut et refuse, un système évoque un règlement de comptes, habilement mené.*¹⁴

De quoi se venge-t-on dans la pensée, fut-elle celle du système philosophique ou non ? Cioran parle de « règlement de comptes », de « noirceurs » camouflées et de « mauvais instincts ». Nul doute que le philosophe a lui aussi ses faiblesses et ses déceptions, un amour-propre et même des sentiments ; l'expérience nous a appris qu'il n'y a pas de dieux parmi les humains, c'est une preuve de faiblesse que d'y croire, et même un danger. Mais de là à lui attribuer toute une série de *ressentiments*, *noirceurs* et *mauvais instincts*, le chemin est long. Dans tous les métiers il y a des individus de bonne et de mauvaise foi, distribués selon un algorithme à peu près similaire. Il est donc exagéré d'affirmer que le créateur d'un système philosophique, que Cioran dénonce, soit un être nécessairement vil, animé d'instincts bas et qui exclut ce qui n'est pas sien, ce qui ne s'inscrit pas dans son champ conceptuel. Qu'un système suppose une manière de philosopher et un jargon que le philosophe lui-même a inventés, cela n'empêche pas qu'il y ait toute une série de prédécesseurs et une tradition qui survivent par eux-mêmes, quelle que soit le ressentiment du créateur de système. Mettons donc provisoirement que Cioran se trompe dans la perception du philosophe comme

13 *Ecartèlement*, p. 1458.

14 *Histoire et utopie*, *Ibid.*, p. 1027.

quelqu'un qui règle ses comptes avec des contemporains ou pire, avec les devanciers qui, hélas, ne sont plus là pour se défendre. À moins que le ressentiment lui-même ne soit la marque d'une force d'esprit qui justifie l'entreprise, et qui permet au philosophe de s'imposer en dehors de tout choix conceptuel, puisque le système qu'il crée est précisément le produit de sa vitalité. Lorsque Cioran écrit : « N'est profond, n'est véritable que ce que l'on cache. D'où la force des sentiments vils »¹⁵, il signifie par là que la dissimulation des bassesses est signe de profondeur et de vérité. Le philosophe qui fabrique un système de connaissance non par passion, mais par esprit de vengeance n'en déroge pas pourtant, si on accepte que la formule que l'on vient de citer puisse lui être appliquée. Étrange paradoxe qui sauve en fin de compte la philosophie bafouée par le moraliste revenu de ses flâneries conceptuelles.

En considérant le discrédit que Cioran jette sur l'esprit philosophique, on ne s'étonne plus des diatribes plus « légères » dont il agrmente son discours sur la pensée en général. Mais d'une certaine façon, on ne peut pas s'attendre à un jugement positif de sa part, tellement nous avons pris l'habitude, en le lisant, de le voir en train de démolir un « préjugé » encore plus grand que celui qui venait de s'écrouler à nos pieds. Ainsi donc :

*La pensée est destruction dans son essence. Plus exactement : dans son principe. On pense, on commence à penser, pour rompre des liens, dissoudre des affinités, compromettre la charpente du «réel». Ce n'est qu'ensuite, lorsque le travail de sape est bien engagé, que la pensée se ressaisit et s'insurge contre son mouvement naturel.*¹⁶

Que la pensée essaye de sauver ce qu'elle voue à la destruction par *principe*, voilà ce qui devrait nous faire sourire. Il est difficile d'accepter que penser ait une dimension nihiliste par définition, sauf dans des situations bien particulières, qui renvoient exactement à la posture de Cioran, dont le rapport à la négation est tellement puissant que l'on est tenté de voir en lui un véritable adepte. Il faudra revenir sur cette question, trop importante pour être discutée en quelques lignes. Le sens commun accorde à la pensée une autre dimension, qu'on pourrait appeler architecturale. Elle ne démolit ni « dans son essence », ni « dans son principe » ; elle bâtit tout simplement un univers, rend le monde habitable et cohérent. Mais la raison du sens commun n'est pas celle de Cioran. Et nous avons vu à quel point le goût de la contre-opinion le pousse à embrasser les idées qui ne sont partagées de personne.

Il reste encore une possibilité, peut-être la dernière, de donner un sens autre que négateur à la critique de la philosophie et du système philosophique. Peut-on imaginer non seulement une autre manière de philosopher quant à la forme (d'une certaine façon la distinction entre système et fragment, traité et essai, dialogue et

15 *De l'inconvénient d'être né, Ibid.*, p. 1288.

16 *Le mauvais demiurge, Ibid.*, p. 1239. Souligné dans le texte.

dissertation n'est plus pertinente de ce point de vue), mais une philosophie qui associe à la connaissance ce qui relève de l'expérience humaine de manière spécifique, de son histoire, de ses échecs et de ses attentes ? Si l'homme pratique la connaissance à ses dépens, s'il paye chaque acquis de son être, il est alors possible de se représenter une façon de philosopher autre que celle vitupérée par Cioran. À la question que Bouddha pose au Tentateur, « Est-ce que tu as souffert pour la connaissance ? », Cioran fait le commentaire suivant :

C'est la question capitale, peut-être unique, que l'on devrait se poser lorsqu'on s'interroge sur n'importe qui, principalement sur un penseur. On ne saurait assez faire le départ entre ceux qui ont payé pour le moindre pas vers la connaissance et ceux, incomparablement plus nombreux, à qui fut départi un savoir commode, indifférent, un savoir sans épreuves.¹⁷

Cette distinction entre le savoir pour lequel *on paye* et un savoir « commode, indifférent », pose deux manières de concevoir la philosophie : deux choix axiologiques différents, sinon opposés. Si l'écriture est pour Cioran une thérapeutique, comme il l'affirme souvent, c'est parce qu'à l'origine il y a une expérience qui n'a rien à voir avec l'art littéraire ou la philosophie en tant que telles. Lorsque Cioran commence à publier, vers l'âge de vingt ans, le souci du style ne l'aiguillonne pas. Ce n'est que plus tard, lorsqu'il va se mettre au français, que la question du style se posera. Le savoir pour lequel on souffre n'est donc pas celui qui préside à l'élaboration du système, résultat de la réflexion confortable menée dans la quiétude de la bibliothèque. C'est un savoir acquis dans le trouble et sous la menace permanente de la folie où l'individu risque de sombrer à tout moment, ou du recours à la *solution extrême*. La philosophie, telle que la conçoit Cioran, est une tentative singulière de salut dans la mesure où elle peut montrer à l'individu atteint du *haut mal* non une voie à suivre, mais l'exemple d'autres individus ayant subi les mêmes revers et la manière dont ils s'en sont sortis. L'art et la littérature aussi ont cette fonction, sans aucun doute. À preuve, l'intérêt puissant que Cioran manifeste pour la vie des écrivains qu'il a lus, pour leurs échecs et infirmités. Et le refus d'une littérature inauthentique, résultat, elle aussi, d'une élaboration de l'esprit, donc incapable de rendre compte de la terreur qu'inspire la vie, la mort, l'univers, notions vagues sans doute, mais seules capables de définir, de par leur énormité même, le champ où se situe l'expérience de l'intolérable. D'où la préférence de Cioran pour un genre « mineur », la biographie, qui l'aide à mettre en relation une œuvre avec la personnalité qui l'a produite et à la situer dans le contexte d'où elle est surgie. Préférence décevante, pourrait-on dire, mais qui en tout cas permet à Cioran de constater de temps en temps qu'il n'est pas seul à vivre sous l'empire du terrible.

Tant qu'elle ne rend pas compte de l'étonnement et de la frayeur que l'homme ressent devant l'existence, la philosophie reste un recours partiel, incomplet, le plus

¹⁷ *De l'inconvénient d'être né, Ibid.*, p. 1286. Souligné dans le texte.

souvent médiocre lorsque le philosophe est perçu comme une sorte de *bureaucrate* de la pensée, qui impose des règles, un jargon, des axiomes. Mais dès qu'on sort de ce cadre jalonné de soi disant écueils savamment disposés et qu'on ignore les principes prescrits, un air de liberté traverse l'esprit et on s'aperçoit que tout est à refaire, que rien d'important n'a été dit, et surtout que ce qu'on ressent en ce moment même devrait avoir droit à être exprimé sans rien perdre de l'intensité et de l'irrépressible qui tourmentent. C'est dire qu'« on devrait philosopher comme si la «philosophie» n'existait pas, à la manière d'un troglodyte ébloui ou effaré par le défilé des fléaux qui se déroulent sous ses yeux ».¹⁸ Pour Cioran, seule cette stupeur devant l'effroyable peut prétendre à la dignité de la méditation sur le désastre que signifie la vie. Il ne s'agit pas d'avoir accès à la connaissance par la contemplation ou par l'exercice raisonné des facultés intellectuelles, mais d'*assister* en témoin impuissant (c'est cela ce que « troglodyte » veut dire, le côté soi-disant sauvage ou primitif n'ayant pas de sens à cet endroit) à toute une série d'horreurs que le monde lui-même engendre et qu'on n'a pas besoin de nommer. C'est une sorte de révélation qui se produit sous le regard « ébloui ou effaré » du témoin, d'autant plus proche de l'apocalypse qu'elle produit ou appelle la fin des temps.

Sinon, il est possible d'identifier des moments où le même thème est considéré avec humour. La dénégation de la philosophie emprunte parfois un chemin moins battu, conduisant Cioran à situer dans un passé immémorial l'inquiétude authentique, qui détermine l'homme à se pencher sur sa mauvaise fortune :

*Durant les longues nuits des cavernes, des Hamlet en quantité devaient monologuer sans cesse, car il est permis de supposer que l'apogée du tourment métaphysique se situe bien avant cette fadeur universelle, consécutive à l'avènement de la Philosophie.*¹⁹

L'auteur impute à la philosophie — avec majuscule — la mise en place d'une « fadeur universelle » qui occulte les accents naturellement intenses du « tourment métaphysique » attribué par Cioran aux « Hamlet » de l'âge des cavernes, en somme les mêmes « troglodytes » qui contemplent *éblouis* ou *effarés* le spectacle du monde. La philosophie, ce *bienfait* de la civilisation, n'a fait qu'appauvrir le questionnement originel, plus vrai et plus immédiat, rendu tortueux par le raisonnement postérieur à l'exclamation. C'est une manière de dire, sans autres détours que ceux de l'ironie, mais qui à eux seuls compliquent tout, que la philosophie, dans sa manifestation *professionnelle*, est la véritable déchéance de la métaphysique et que la frayeur ressentie devant l'existence dès avant la naissance de la réflexion philosophique est la seule expression authentique de la pensée. L'humour que Cioran ajoute pour signifier l'inutilité de la philosophie indique nettement l'humeur avec laquelle il continue

18 *Le mauvais démiurge, Ibid.*, p. 1258.

19 *De l'inconvénient d'être né*, p.1283.

de considérer un domaine dont il s'est détourné depuis longtemps et à quel point les ressentiments ne cessent de le travailler.

Autrement, comment la philosophie pourrait-elle, avec tout le bagage conceptuel qu'elle suppose, s'approprier ce qui y échappe par définition ? Comment peut-on parler de la douleur avec des mots et des idées qui restent impuissants quand il s'agit d'exprimer ce qui se situe aux antipodes du concept et de la raison ? Tâche impossible, que Cioran ironise une fois de plus grâce au hasard d'une de ses nombreuses lectures :

On ne saura jamais si, dans ce qu'il écrit sur la Douleur, ce philosophe traite d'une question de syntaxe ou de la première, de la reine des sensations.²⁰

Toute tentative d'appivoiser la douleur par le concept ressemble à une sorte de maniérisme grammairien, tellement le résultat est loin de ce qu'elle provoque dans l'ordre des sensations. Cioran signale le côté saugrenu de la situation (du discours philosophique avec lequel il est en train de se commettre) et se procure un divertissement inspiré par l'écart qu'il y a entre la philosophie, à son sens déchu en réflexion *périphérique*, et la profondeur d'une sensation considérée par lui comme supérieure à toutes les autres, car la douleur, irréductible à l'expression intellectuelle, est précisément ce à quoi on ne saurait se désintéresser.

Constantin ZAHARIA

²⁰ *Ecartèlement*, p.1473.

Le comptable des unicornes

Assumer le masque représente parfois une décision volontaire, une autre fois un pliage inconscient, un mécanisme de défense, déclenché par une série de réactions organiques incontrôlables. Dans les deux situations, le visage disparaît, le masque se fixe durablement, le rôle commence à prendre vie. Il n'y a pas de gens avec masque et des gens sans masque. Tous, ils le portent, les seules exceptions sont les enfants, race bizarre et presque inhumaine, et les saints, les seuls êtres capables de garder l'innocence de l'enfance. Quant aux autres hommes, les différences entre eux visent la continuité dont ils sont aptes dans le rôle qu'ils s'assument. Le génie, l'histrion parfait, propose un personnage sans fissures et il ne laisse jamais apercevoir son visage. Son masque est impénétrable, sa légende se construit à partir de cette cohérence surhumaine, de la virtuosité de son jeu. En échange, les gens simples ne jouent que des rôles épisodiques, ils laissent souvent leur masque tomber, ils révèlent, faute d'attention ou de fatigue, leur visage qui devient, au moins pour quelques moments, vulnérable et presque obscène.

Il n'y a aucune photo qui révèle le génie. Les photos du génie sont théâtrales et représentent une composante importante de son mythe.

Les fous sont spécialistes en puzzle. Mais, à la surprise générale, ils emploient les fragments desquels il faudrait reconstituer Blanche Neige pour construire la figure de Barbe Bleue...

Le fou est un franciscain de l'esprit.

La folie n'est qu'un problème de géométrie de l'espace, un problème non-euclidien.

Le délire n'est que le triomphe total de la raison, l'adoration du cristal.

Macedonio Fernández, pâle consolation :

« On exagère beaucoup la recrudescence de la folie. Or, dans une salle où ne se trouvent que deux personnes, il n'y a jamais plus de deux fous. »

La psychanalyse est la religion des poètes qui, faute de métaphores, sont obligés de systématiser leur délire.

La différence entre le génie et l'homme simple semble souvent mineure, car tous les deux bougent, s'habillent et se comportent de la même manière. Dans la même mesure les passions les rendent vulnérables et les vices les transforment. Leurs petites gens sont identiques. Malgré tout, les différences sont immenses car l'homme simple sent toujours la terre sous ses pieds tandis que le génie marche avec des échasses.

Peut-être qu'il y a des êtres pour lesquels la folie ne représente pas une forme de naufrage mais l'accomplissement total de leur talent.

S'il y a pourtant des gens qui sont devenus fous dans le sommeil, en contredisant Macedonio Fernández, alors leur folie aurait pu être provoquée justement par l'intensité démoniaque des désirs qu'ils ont dans le rêve et qui restent impossibles à réaliser.

Le fou serait une machinerie non-freudienne pour laquelle le rêve ne jouerait pas le rôle de la réalisation des désirs, mais, au contraire, conduirait à leur exacerbation jusqu'au seuil de l'implosion de l'organisme.

Même dans le rêve, on refuserait la satisfaction au fou. Il serait une sorte d'automate bloqué sur les fantasmes, poursuivi par les mécanismes du refoulement jusqu'aux coins les plus obscurs de son être. Chez le fou, le blocage ne s'installe pas au niveau de l'élaboration du désir, de l'identification de son caractère contraignant, mais au niveau de la satisfaction du désir parce que sa réalisation est toujours ajournée, refusée et même interdite. La différence entre la névrose et la psychose pourrait être la suivante: dans le premier cas, le désir est camouflé, l'individu ne sait pas ce qui se trouve derrière son masque, étant incapable d'identifier consciemment son désir; c'est pourquoi, pour lui, qui continue le travail de déguisement et de métamorphose, le rêve est l'espace du dépassement du refoulement. Dans le second cas, le désir reste obscur,

à l'état de veille, mais, dans le rêve, il se présente avec clarté, étant, en plus, beaucoup intensifié par ce dévoilement. Mais, parce que sa réalisation ne peut pas avoir lieu, le choc produit au moment de l'interaction entre l'exacerbation du désir et l'impossibilité de sa réalisation conduit au déclenchement de la folie.

La folie comme degré absolu de la génialité, comme formule parfaite de créativité. Le génie se conforme partiellement à l'idée tandis que le fou la vit, il arrive à l'incarner.

L'œuvre du génie nous est encore accessible, malgré certaines difficultés de surprendre exactement sa signification, tandis que la folie nous donne l'impression de quelque chose d'amorphe, d'incohérent, de chaotique, de barbare, et c'est justement à cause de son projet colossal qui englobe tous les aspects de l'existence sans se limiter à une seule dimension. La génialité, malgré sa complexité, implique pourtant une succession de plans et de motifs, tandis que la folie propose une insupportable concomitance, une superposition terrifiante de plans simultanés, bloquant tout essai d'analyse strictement rationnelle, imposant l'excès pur, privilégiant l'incommensurable.

Julian Barnes :

« Une fois, à l'asile de Rouen, était hospitalisé un fou qui s'appelait Mirabeau et qui jouissait de popularité parmi les médecins et les étudiants en médecine de l'Hôtel-Dieu, grâce à un certain talent: pour une tasse de café, il était prêt à s'accoupler, sur la table de dissection, avec un cadavre de femme (la tasse de café augmente sa folie ou, au contraire, la diminue?). Mais un jour, Mirabeau s'est avéré un lâche: Flaubert note qu'il s'est avorté la mission au moment où il a été conduit devant une femme guillotinée. Et, pour cela, on lui avait offert deux tasses de café, une double portion de sucre et une gorge de cognac? (mais son désir que le cadavre ait un visage, quelque mort qu'il fût, le fait-il plus normal ou plus fou encore?). »

Notre double n'est dans les étoiles ni ailleurs, il est en nous. C'est pourquoi, l'homme est composé de deux êtres, l'un diurne et l'autre nocturne. L'être diurne est organisé autour de l'aperception transcendante tandis que l'être nocturne est structuré comme le rhizome Deleuze-Guattari. Dans une situation de normalité, les deux êtres fonctionnent en parallèle et la folie ne survient que lorsque ces deux aspects de l'humanité interfèrent, ainsi l'harmonie de la coexistence de ces deux

êtres étant-elle troublée. Tandis que l'homme simple est composé de deux êtres qui se succèdent, le fou est formé de deux êtres qui tendent de se superposer. Ce n'est pas la présence en nous de deux êtres qui est pathologique mais le fait que ces deux s'entrecroisent et se superposent.

La folie non-pathologique des enfants pourrait être le signe de l'hégémonie absolue du ludique dans leur vision entière du monde. Dans ce cas, la différence entre la folie non-pathologique/génie (je rappelle que de nombreuses traditions assimilent l'enfance à un état de génialité inconsciente) et la folie pathologique consisterait justement dans le caractère essentiellement ludique de la première et qui manque aux phénomènes pathologiques car le jeu est l'opposé de la maladie. Si cette hypothèse était correcte, elle conduirait au rejet de l'idée conformément à laquelle le génie est une forme de folie (pathologique). Une telle interprétation situerait le génie parmi les sains, écartant les ténèbres qui l'entouraient; il ne serait plus un malade exceptionnel, « un zinzin » imprévisible, mais un homme parfaitement sain, capable de jouer dans toute circonstance, une véritable incarnation de l'instinct ludique.

Lorsque les rêves ne peuvent plus pousser dans leur terre habituelle, tout en profitant de la matière nourrissante du sommeil, de plus en plus ravagé par l'exténuation et l'effroi, ils sont obligés de chercher un autre territoire, un sol tout aussi fertile où ficher leurs racines, franchissant ainsi les frontières de l'éveil et se donnant la peine de la peupler avec leur flore fantastique, parfois absurde, autre fois terrifiante. C'est l'hypothèse de Gilda sur l'apparition de la folie, l'hypothèse de l'effacement des frontières, de la confusion des genres, l'hypothèse des rêves-mauvaises herbes.

Si le génie renferme en soi plusieurs hommes, comme le croyait Weininger, alors l'idiot ne renferme ni même le soi.

La folie est une infraction au code de la sécurité routière, une forme d'excès de vitesse.

Le génie se trouve toujours à mi-distance entre l'inertie totale de la paresse et la précipitation démoniaque du vagabondage, entre le désir végétal de

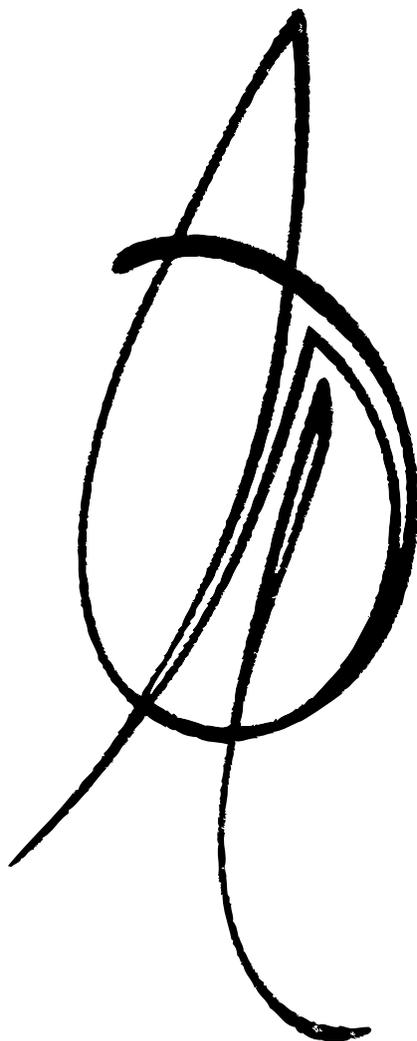
désintégration et la manie hallucinante de l'activisme sans but, du geste épuisant. Il représente l'équilibre instable et très difficile à atteindre entre deux formes d'autodestruction, entre deux dimensions contradictoires de l'instinct de la mort. C'est pourquoi ceux qui s'approchent de la génialité sans pouvoir la toucher, sans interioriser sa formule paradoxale, finissent déchirés, prisonniers des mécanismes instinctuels qu'ils ont déclenchés, incapables d'équilibre, portés par des forces qui arrivent à gouverner leur décomposition.

Si chaque siècle a une maladie psychique à la mode, le temps messianique devrait être celui de l'autisme, de la fermeture monadique en soi en attendant le jugement dernier.

Pour Valéry, la différence entre génie et folie est comme la différence entre la nage et la noyade. Mais il oublie qu'assez souvent même ceux qui savent nager se noient...

Ciprian VĂLCAN
Traduit du roumain par Mihaela-Geņiana STĂNIȘOR

DOSSIER THÉMATIQUE: L'AUTRE



Le suicide des autres

Genèse du texte « Coalition contre la mort » de Cioran

Notre parcours commence environ cinq ans avant la parution du Précis de Décomposition (1949), dans lequel se trouve le chapitre « Coalition contre la mort¹ ». La sombre décennie des années 1940, marquée par un exil de plus en plus douloureux et par la fin des années de publications furieuses (1934-1940, cinq livres en six ans), ne fut pourtant pas pauvre en écriture. Outre le Bréviaire des vaincus (dont la première moitié a paru après la révolution roumaine, en Roumanie puis en France), Cioran composa durant cette période, soit les années de guerre et d'après-guerre, en France, mais en roumain, plusieurs autres longs recueils libres de fragments. C'est dans l'un² de ces recueils que nous trouvons, avec le regard rétrospectif qui est le nôtre, la première trace du texte « Coalition contre la mort ». Comme cet ouvrage inédit, datant sans doute des années de guerre (après 1941³), est dépourvu de titre, on pourrait lui en donner un à partir d'une expression tirée du premier paragraphe : Fenêtre sur le Rien (Fereastră spre Nimic⁴). Au 102^{ème} de ses 294 folios, nous lisons :

Après toute rencontre avec un homme ou avec une femme, intelligent ou stupide, les questions sont les mêmes : pourquoi ne se tue-t-il pas ? Puis-je ne pas penser à son suicide ? Comment ne sait-il pas à quel point il est inutile ?

Chacun désire secrètement échapper à tout le monde.

*

L'étape suivante est l'une des nombreuses Divagations rédigées, vraisemblablement à la fin de la guerre ou dans l'immédiate après-guerre, quelques années peut-être après Fenêtre sur le Rien, et peu avant que Cioran ne choisisse de changer de langue d'écriture (été 1946). Le titre Divagations (Razne) recouvre en fait une réalité multiple. Il correspond tout d'abord à un ensemble de 120 folios manuscrits⁵, composé de fragments de longueur variable, allant d'une phrase à une ou deux pages. Une partie de cet ouvrage abandonné a paru en roumain dans Lucefărul, revue de l'exil roumain à Paris, en novembre 1948 sous le titre « Fragments » (« Fragmente », comprenant également des extraits du Bréviaire des vaincus), et en mai 1949 sous le titre « Divagations » (« Razne »). Ces deux publications ont été reprises en 1995 dans un petit volume rare, également intitulé

1 E.M. Cioran, *Précis de Décomposition*, Gallimard, 1949, pp. 31-32.

2 À la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (Paris), sous la cote CRN.Ms.10.

3 Cioran, né en 1911, y commente le fait d'avoir trente ans (f° 207).

4 CRN.Ms.10, f° 1.

5 À la Bibliothèque Doucet, sous la cote CRN.Ms.9.

Razne, *édité par Monica Lovinescu et Nicolae Florescu*⁶. Le texte suivant, inédit, est extrait de la version manuscrite des Divagations⁷.

C'est de l'impossibilité propre à chacun d'entre nous d'imaginer une vie autre que la sienne, que dérive la solitude totale, incurable, de chacun. Rien n'est plus dur à se figurer que l'existence de l'*autre*. Nous nous comportons comme si les autres pouvaient exister, et jamais comme s'ils existaient. L'homme est impénétrable à l'homme, et chaque individu réduit l'univers au souffle d'une seule âme. L'obsession de soi est le fait fondamental dont découlent toutes les erreurs de la vie – et sa possibilité. La sensation de sa propre existence est la seule donnée absolue du moi ; sans elle l'édifice du monde s'évaporerait comme une apparence. Mais cette sensation, considérée de l'extérieur, n'en est pas moins une apparition, qu'il n'est toutefois pas en notre pouvoir d'annuler par un examen lucide. Elle persiste comme réalité unique ; comme une résistance au non-être, dont procèdent tous les aspects dans lesquels nous évoluons et tous les malentendus dans lesquels nous nous complaisons. Et nous aurions beau soumettre notre nature à l'exercice de l'analyse, nous n'arriverons jamais, par aucun effort rationnel, à éclairer les racines du moi, qui émane d'une sensation de réalité irréductible et qui constitue une zone irrationnelle qu'aucun esprit ne peut réduire à l'une de ses propres fonctions. Notre point de départ, le lieu de coagulation de notre nature individuelle, l'émergence de notre être nous restent interdits ; nous pouvons faire abstraction par la pensée de tout ce que nous y avons ajouté, mais la source à laquelle s'abreuve notre sensation d'être, aucun raisonnement n'est en mesure de l'assécher. C'est le butoir suprême, qui flatte notre orgueil et qui humilie notre pensée.

*

Voici maintenant la transcription⁸ de la première version manuscrite⁹ de « Coalition contre la mort », alors intitulé « L'autrui », et relevant du premier état du Précis de Décomposition. L'on y retrouve d'emblée, traduits et remaniés, dans le premier paragraphe, des éléments issus du texte des Divagations, et dans le dernier, la maxime de Fenêtre sur le Rien. Ainsi Cioran fait-il dévier un texte portant sur la solitude propre à chaque conscience, jusqu'au constat du « non-suicide » général de l'existence.

Les autres: <L'autrui> Hest <L'on imagine> très <plus> <très> difficile<ment> d'imaginer la vie des autres quand <alors que> la sienne paraît à peine concevable. On rencontre <un être> quelque être<conque> : on le voit pris <plongé> dans un

6 Cioran, *Razne*, Jurnalul literar, 1995. Dans sa postface, N. Florescu précise que ces deux publications ont été signées des initiales Z.P., sans doute pour raisons politiques, afin de protéger, autant que possible, les membres de la famille de Cioran restés en Roumanie (voir p. 54).

7 Cet extrait a pour cote : CRN.Ms.9, f° 53.

8 En voici la légende : abc : biffé ; <abc> : ajout ; abc/def : écrit par surcharge.

9 À la Bibliothèque Doucet, sous la cote CRN.Ms.28, f° 27-28.

monde impénétrable et injustifiable, < dans > un amas de convictions et de désirs qui ne correspondent à rien dans la « réalité » se superposent à la réalité neutre comme une construction de malade. Il a donc forgé un système d'erreurs auquel il sacrifie tout ; il souffre pour des riens, motifs dont la nullité effraie l'esprit s'exerçant uniquement à percevoir :/ ; il s'adonne totalement aux < à des > valeurs dont le ridicule éclate aux yeux < à la vue >. Comment ne pas voir dans les intérêts < d'un autre > plus profonds graves d'un autre < de qui que ce soit > < de quelqu'un > autre chose que des marottes ? < les entreprises d'un autre apparaîtraient-elles différentes de la poursuite d'une marotte ? vétille ? > Comment participer < envisager > < considérer > à ses intérêts les plus intimes < l'intimité de ses soucis > sans la réticence autrement qu'à une architecture de balivernes ? L'absolu de chaque vie paraît à l'inquisition de l'œil extérieur parfaitement interchangeable et toute autre destinée, < pourtant > inamovible dans < son > essence, ridiculement arbitraire. Quand toutes les convictions qu'on a < qu'on possède soi-même¹⁰ > semblent les fruits légers d'une frivole démente, comment se résigner à endurer la passion des autres pour eux-mêmes et pour leur propre < propre > fictive multiplication dans l'utopie de tous-à chaque jour ? Par quelle nécessité celui-là se s'enferme-t-il < dans ce > < un > monde de préférences < prédilections > plutôt que dans un autre ? Et pourquoi celui-ci se débat-il dans tel projet pr plutôt que dans n'importe quel de subir telle autre tentation ?

Quand on < nous > assiste/assistons, à l'heure des aveux, à la confession d'un ami ou d'un autre inconnu, la révélation de ses < leurs > secrets nous remplit de stupeur. Faut-il < Devons-nous > intégrer < relier > ses/leurs tourments dans < dans > à une comm tragédie ou < dans > à une comédie ? < au drame ou à la farce ? > Il n'y a que le degré de notre fatigue pour le décider, ses bienveillances ou ses exaspérations. Cela dépend uniquement des bienveillances ou des exaspérations de notre fatigue. Quand chaque destinée n'est qu'une farce < ritournelle > qui cache < frétille/frétilant autour de > quelques taches invisibles de sang, il dépend de nous de voir dans l'agencement de ses souffrances un ordre superflu et distractif < distrayant > ou un prétexte de pitié.

Quand < Comme > il est impossible d'admettre les raisons qu'invoquent les êtres, quand on < toutes les fois qu'on > se sépare de chacun d'eux la question qui vient à l'esprit est bien toujours < invariablement > la même : comment se fait-il qu'il ne se tue pas ? Car il n'est rien de plus aisé < et de plus naturel > que d'imaginer le suicide des autres. Quand soi-même on a entrevu, les évidences par une intuition bouleversante et facilement répétée, sa propre inutilité, il est inconcevable com pourquoi < que > n'importe qui n'en fait/fasse pas < fit > < ait fait > autant. Se supprimer semble un acte si clair et si simple ! Pourquoi tout le monde l'édule-t-il ? < -t-il ? > Parce que la vie est un état de non-suicide ; Et p/Parce que quand toutes les raisons infirment théoriquement l'appétit de vivre, le rien qui fait prolonger les actes est d'une qualité < force > infiniment plus forte que < supérieure à > tous les absolus, il est les non seulement le symbole de tout l'existence, mais l'existence même ; il est le tout. La vie est un état de non-suicide Et ce

10 Ajout au crayon de papier.

rien, et ce tout, ne peut pas donner un sens quelconque à la vie ;/, ~~néanmoins, elle devient~~
<il l'élève> un état de non-suicide. <mais <il> la fait quand même durer et> qui rester un
<néanmoins persévérer dans> <ce qu'elle est :> <un> état de non-suicide.

*

La seconde version manuscrite¹¹ (la dernière conservée) présentant peu de différences avec la précédente¹², nous donnons enfin le texte « Coalition contre la mort » tel qu'il fut publié dans le Précis de Décomposition.

Comment imaginer la vie des autres, alors que la sienne paraît à peine concevable ? On rencontre un être, on le voit plongé dans un monde impénétrable et injustifiable, dans un amas de convictions et de désirs qui se superposent à la réalité comme un édifice morbide. S'étant forgé un système d'erreurs, il souffre pour des motifs dont la nullité effraie l'esprit et se donne à des valeurs dont le ridicule crève les yeux. Ses entreprises sembleraient-elles autre chose que vétilles, et la symétrie fébrile de ces soucis serait-elle mieux fondée qu'une architecture de balivernes ? À l'observateur extérieur, l'absolu de chaque vie se dévoile interchangeable, et toute destinée, pourtant inamovible dans son essence, arbitraire. Lorsque nos convictions nous paraissent les fruits d'une frivole démence, comment tolérer la passion des autres pour eux-mêmes et pour leur propre multiplication dans l'utopie de chaque jour ? Par quelle nécessité celui-ci s'enferme-t-il dans un monde particulier de prédilections, celui-là dans un autre ?

Lorsque nous subissons les confidences d'un ami ou d'un inconnu, la révélation de ses secrets nous remplit de stupeur. Devons-nous rapporter ses tourments au drame ou à la farce ? Cela dépend en tout point des bienveillances ou des exaspérations de notre fatigue. Chaque destinée n'étant qu'une ritournelle qui frétille autour de quelques taches de sang, c'est à nos humeurs de voir dans l'agencement de ses souffrances un ordre superflu et distrayant, ou un prétexte de pitié.

Comme il est malaisé d'approuver les raisons qu'invoquent les êtres, toutes les fois qu'on se sépare de chacun d'eux, la question qui vient à l'esprit est invariablement la même : comment se fait-il qu'il ne se tue pas ? Car rien n'est plus naturel que d'imaginer le suicide des autres. Quand on a entrevu, par une intuition bouleversante et facilement renouvelable, as propre inutilité, il est incompréhensible que n'importe qui n'en ait fait autant. Se supprimer semble un acte si clair et si simple ! Pourquoi est-il si rare, pourquoi tout le monde l'élude-t-il ? C'est que, si la raison désavoue l'appétit de vivre, le *rien* qui fait prolonger les actes est pourtant d'une force supérieure à tous les absolus ; il explique la coalition tacite des mortels contre la mort ; il est non seulement le symbole de l'existence, mais l'existence même ; il est le tout. Et ce rien, ce tout ne peut donner un sens à la vie, mais il la fait néanmoins persévérer dans ce qu'elle est : *un état de non-suicide*.

Traductions, transcriptions et présentation par Nicolas CAVAILLÈS

11 À la Bibliothèque nationale de France, sous la cote NAF.18721, P° 49-51.

12 Voici les plus importantes de ces très rares différences : fin du § 2 : « c'est à nos humeurs de voir... » ; début du § 3 : « Comme il est malaisé... » ; milieu du § 3 : Car rien n'est plus naturel que d'imaginer le suicide des autres. » ; plus loin dans le § 3 : « ... et si simple ! Pourquoi est-il si rare, pourquoi tout le monde l'élude ? – Parce que... »

Le même et l'autre, langue et parole

Dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett, Pozzo répond successivement aux noms d'Abel et de Caïn. Aussi Estragon dit de Pozzo : « c'est toute l'humanité. » À la fois l'un et l'autre - ceux qui sont bénis et ceux qui sont maudits des dieux -, il représente l'embryon de toute société. Pozzo ne peut se passer du regard d'autrui : « Voyez-vous mes amis, je ne peux longtemps me passer de la société de mes semblables. » Il a besoin de témoins qui manifestent sa présence ; seul lui importe le jugement qu'ils portent sur lui et la nécessité d'avoir un esclave ou un être inférieur dans la personne de Lucky. Vladimir et Estragon sont des doubles qui représentent aussi la condition humaine :

L'appel que nous venons d'entendre, dit Vladimir, c'est plutôt à l'humanité qu'il s'adresse. Mais en cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non... Représentons dignement pour une fois l'engeance où le malheur nous a fourrés.

Et Pozzo, qui assume le regard social, se demande s'ils sont des hommes. Pourtant, ces personnages n'en restent pas là puisqu'ils attendent Godot. La situation prend un goût tragique : l'attente elle-même devient le trait significatif de l'humanité et elle est, somme toute, absurde. Si Godot vient, Vladimir affirme : « Nous serons sauvés. » Mais de quoi, sinon de l'attente ? Cet espoir ou ce rêve rend alors plus difficile la condition des hommes qui vivent dans un espace où aucun événement ne se produit, où aucun surgissement ne trouve le temps. Pozzo et Lucky, Vladimir et Estragon se rencontrent sans qu'il se passe quelque chose et peut-être sans se reconnaître. Les événements se brouillent et le temps, malgré les souvenirs, est un temps mort. Rien ne peut donc advenir et il est insensé de croire en un miracle qui bouleverserait l'ordre des choses. Aucune extériorité ne vient interrompre la monotonie d'un temps répétitif à l'instar du *Désert des Tartares* de Dino Buzzati où Giovanni Drogo attend vainement un événement que tous espèrent : - « Il faudra bien qu'advienne quelque chose de différent, se disaient-ils, quelque chose de vraiment digne, qui permette de dire : maintenant, même si c'est fini, tant pis. » Mais, plus que les illusions perceptives de Giovanni Drogo et l'incompréhension des hommes entre eux - « *Juste à cette époque, Drogo s'aperçut à quel point les hommes restent toujours séparés l'un de l'autre, malgré l'affection qu'ils peuvent se porter.* » - chez Beckett, le langage bien que maladroit, laborieux et porteur d'incessants quiproquos dans la transmission des messages n'en assure pas moins une communication avec l'autre. C'est lui qui pressentifie la venue de Godot et questionne : où et quand viendra-t-il ? On peut toujours s'interroger sur cet autre ou l'imaginer « devant un arbre » même si, en dernier recours, c'est le doute qui a gain de cause car que doit-on appeler un arbre ? Est-ce ce saule ou un arbrisseau et comment savoir si Godot n'est pas venu à la nuit puisqu'on ne connaît que son nom ?

Mais il est toujours un inconnu - d'ailleurs est-il une autre chose ou autrui ? - et peut survenir comme la mort dont on ne sait ni le jour ni l'heure. L'incertitude de sa venue mais aussi de sa nature entoure d'un mystère son existence même qui n'est peut-être qu'un mirage ou un rêve ou même seulement leur idée. Il se peut alors que parler à son propos ne soit qu'un acte insignifiant et évite de penser ; il suffit d'attendre et non véritablement de chercher à savoir qui est Godot et ce qu'il peut apporter. Cette passivité marque l'absurdité de la quête elle-même ou, en tous les cas, le fait qu'ici-bas, il n'y a aucune manifestation ni marque d'un Autre. Nous sommes renvoyés à une inquiétude de vivre exempte d'illusions, où tous les efforts sont voués à l'échec et nul n'a de réponse à l'énigme de la vie. Comme les personnages d'*En attendant Godot*, nous nous mouvons dans une banalité dont le tragique sans damné ni coupable n'est que la représentation de ce que nous sommes : ni étrangers au monde ni inadaptés, seulement malheureux. Le fait d'attendre ne nous confère aucune valeur humaniste, particulière ou extraordinaire et ne signifie aucune possibilité d'un monde meilleur. En effet, que sont les hommes à l'état nu, sinon des clochards impuissants qui peinent à retirer leurs chaussures et pour qui faire un brin de conversation et bavarder à bâtons rompus reste le seul exutoire pour passer le temps ? Entre vanité et malédiction, les mots tissent un discours dérisoire - peut-être de simples monologues - et conjurent un silence angoissant. Les personnages de Beckett ne savent pas s'ils sont là ou ailleurs et ne sont pas sûrs de leur mémoire ; cette absence de repères comme leur impossibilité d'agir enveloppe l'autre de la même incertitude ; rien n'est fixe et, en ce sens, le langage ne dénote pas, ne renvoie pas à l'existence d'un objet défini. Il devient alors difficile de distinguer le même de l'autre : - « *Vladimir* : Nous le connaissons, je te dis. Tu oublies tout. À moins que ce ne soient pas les mêmes. *Estragon* : la preuve, ils ne nous ont pas reconnus. *Vladimir* ; ça ne veut rien dire. Moi aussi j'ai fait semblant de ne pas les reconnaître. Et puis nous, on ne nous reconnaît jamais. » - et donc a fortiori de donner une figure à cet Autre qu'est Godot. Reste alors la puissance du théâtre qui met sous nos yeux des personnages auxquels nous ressemblons et en qui nous reconnaissons notre propre humanité. Ceci dessine un rapport du même à l'autre qui définit notre condition encline à reconnaître facilement de vraies ou de fausses ressemblances mais aussi la banalité des rapports entre maître et esclave et à désirer la venue d'un Autre qui, tel un *deus ex machina*, serait nécessaire à notre bonheur.

Le langage de Beckett - à la fois le texte de la pièce et sa résonance en nous - instaure l'idée d'une connotation absurde et dérisoire des liens entre le même et l'autre ou l'Autre. Mais il se pose comme une médiation minimale et porteuse de sens pour les uns et les autres ; en circulant les mots lient les hommes entre eux. À la fin de la pièce, Estragon arrive à comprendre Vladimir :

Estragon : Comment ? - *Vladimir* : Relève ton pantalon. - *Estragon* : que j'enlève mon pantalon ? - *Vladimir* : RE-lève ton pantalon. - *Estragon* : C'est vrai. Et il relève son pantalon.

Les personnages établissent un rapport entre ce qui est dit et entendu, ce qui suppose qu'ils mettent la même réalité sous les mêmes mots. Ce faisant, ils illustrent une figure binaire du même et de l'autre en établissant une égalité : *veritas est aequatio rei et intellectus*. Le langage fabrique un monde et permet une interlocution ou la traduit, si on place celle-ci à l'origine de celui-là, et donc un rapport entre le même et l'autre marqué par une volonté et une capacité intersubjectives reconnus comme premiers. Dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* de Rousseau, l'invention du langage suppose non une ouverture du même à l'autre ou une sollicitation du même par l'autre mais du moins une première sociabilité, celle du commerce domestique qui fixe une vie errante et vagabonde car « les hommes à l'état de nature, « n'ayant nulle correspondance entre eux, ni aucun besoin d'en avoir, on ne conçoit ni la nécessité de cette invention, ni sa possibilité, si elle ne fut pas indispensable.¹ » Il a fallu un temps infini, des hasards, des peines, l'aiguillon des passions et la multiplication des idées pour dépasser le silence puis « le cri de la nature » qui implore secours ou exprime un soulagement mais qui n'était pas fréquent « dans le cours ordinaire de la vie où régn[ai]ent des sentiments modérés.² » Pas plus que Rousseau nous ne saurions trancher le nœud gordien de la primauté de l'établissement des sociétés et celle de l'institution du langage mais c'est lui, faculté à la fois individuelle et collective, qui règle le rapport au même car je ne m'assure de mes pensées qu'en les exprimant, le rapport à une altérité - choses qui existent ou n'existent pas, pas encore ou plus - et l'expérience vécue d'autrui.

Mais l'échange linguistique entre les personnages d'*En attendant Godot* qui nous révèle à nous-mêmes au plus près de notre vie quotidienne peut être également le support d'un message où le contradictoire et l'absurde sont les instruments de l'exercice du pouvoir. Tel est, dans *le Château* Kafka, le sens de l'injonction à laquelle il est impossible à K de répondre. De l'administration du château, il ne recueille que des bribes et des échos lointains et fragmentaires ; condamné à poursuivre une quête inlassable, il erre sans répit et le roman se termine sans qu'on ait statué sur le sort de l'arpenteur. Rejeté par la communauté villageoise et ignoré par les fonctionnaires du château, il demeure un étranger célibataire, sans domicile et sans travail, entre réalité et illusion, vérité et erreur. Poursuivi dans *le Procès*, Joseph K, employé modèle et sans problèmes est brutalement impliqué dans un procès dont les enjeux lui échappent. Il cherche à s'innocenter mais il n'obtient aucune réponse logique. Ne comprenant rien ni personne, il est également incompris. Le langage, ici frappé d'inefficacité, est l'expression d'un pouvoir qui tisse une toile d'araignée sur laquelle toute prise est vouée à l'échec. L'impossibilité de reconnaître et de désigner cet Autre inatteignable, inconnu et innommable fait toute sa puissance. L'événement imprévu génère par la répétition d'une désorientation, l'impression « d'une inquiétante étrangeté ». Le fait de ne pouvoir déterminer qui et si la convocation a un auteur ou celui de savoir pourquoi on a été convoqué ou arrêté désigne le lieu du pouvoir comme *un lieu vide*.

1 J-J Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, 1ere partie, Paris, éd. Nathan, 1973, p. 76.

2 *Ibid.*, p. 78.

Si le pouvoir est bien réel - Joseph K est exécuté par ses bourreaux -, l'essence de son altérité consiste en un point aveugle, en un esprit dont on ne sait ni d'où il vient ni où il va. Ce vide sans cesse réimpulsé et réinjecté dans le discours et les actes conduit à une démarche obsessionnelle de vérité chez sa victime qui adopte, à son tour et à sa manière, une attitude bizarre. Comme le pouvoir ou comme le monde ténébreux dans lequel elle évolue, elle paraît sans identité. Si l'Autre est un vide incohérent, le même perd lui aussi ses repères. Il en est tout autrement dans 1984 où le langage devient métaphore d'un pouvoir qui sous les traits de *Big brother* apparaît sans cesse sur des télécrans. Le *novlangue*, langue officielle de l'Océania est constituée principalement d'assemblages de mots dont le nombre ne cesse d'être réduit. Ici supprimer du langage, c'est éliminer des idées hérétiques. Le pouvoir s'impose par des assignations précises - il y a trois classes sociales : le « Parti Intérieur », classe dirigeante au pouvoir partagé, le « Parti Extérieur », travailleurs moyens et la sous-classe des « prolétaires » -, une forte visibilité et un emploi du langage autant abusif que surveillé : slogans et confessions publiques, rectification d'informations qui ne correspondraient pas à l'histoire officielle, existence d'un ministère de la pensée et de la vérité. Le langage est l'instrument du pouvoir non parce qu'il est en soi incohérent ou incompréhensible mais parce qu'il institue une norme unique dont l'Autre, *Big brother* détient la vérité - voir quatre et dire cinq. Parler devient non pas un risque d'être incompris mais une action dangereuse. À ce qui doit être dit, s'oppose la parole cachée d'un journal dans un endroit non surveillé que Winston Smith écrit dans une volonté de résistance. En témoigne également le philologue Victor Klemperer qui a décrypté la formation de la langue du Troisième Reich qu'il appelle LTI (*Lingua Tertii Imperii*). Cette « langue du mépris et de la réification » invente des mots aptes à servir la propagande, utilise des préfixes tel celui de *Volk*, pour donner l'impression de servir le peuple ou de *Blitz*, pour signifier une victoire ou une guerre-éclair, emploie des euphémismes tels que « évacuation » vers l'Est, pour « déportation » ou emprunte le terme liquider comme on liquide une affaire pour celui de tuer. Mots simples et répétés, langue pauvre et grandiloquente, y compris dans les insultes, elle joue sur des thèmes récurrents : mise en valeur du « caractère » contre la raison, de l'organique, du sang, du sol et de l'animal contre la culture mais aussi comme dans l'ouvrage de George Orwell sur le mécanisme : ce qui est dit devant être vécu et approuvé dans une gestuelle du corps. Mais la langue est aussi prise dans un décor que Victor Klemperer rapproche des publicités américaines ou des fastes de l'Église catholique, de runes du Moyen-âge d'où vient, par exemple, le sigle des SS, d'éléments du paganisme et de teutomanie afin de faire du nazisme non un fait nouveau mais l'incarnation d'une ancienne et vraie Allemagne³. On se retrouve dans un espace rigoureusement défini par un autre pourvu d'attributs divins, seul détenteur de la vérité, d'un ordre social et du monde déterminés une fois pour toutes, de valeurs morales du bien et du mal ainsi que de l'amour dont il doit

3 *LTI, la langue du Troisième Reich. Carnets d'un philologue*, Paris, Albin Michel, [1947] 1996. Rééd. Pocket, 2003.

être le principal, sinon l'unique objet. En ce sens, l'Autre devient le même puisqu'il a une identité clairement établie, qu'il jouit d'une permanence d'être et n'admet aucune variation ou modification même accidentelle. Pourtant, tout en étant autre, il faut également qu'il ressemble au plus grand nombre par certains aspects pour l'attirer à lui. Il fascine par un jeu mimétique : il entraîne à un automatisme tout comme les bourreaux de J. K suscitaient chez lui un aspect bizarre. Ennemi du multiple, l'autre, qui se prend pour un Autre, exclut les autres. Réduire ou falsifier le sens des mots ou le programmer selon des définitions antithétiques à leur sens premier et ordinaire, c'est enlever au langage sa capacité d'ouverture, fabriquer une expérience rigide de l'autre où les mots ne font que dresser les corps à un comportement adaptatif ou bien faire vivre une expérience d'incompréhension où toute confrontation est impossible⁴. La limite extrême étant le silence de l'autiste ou celui de la terreur des camps de la mort où parler signifier recevoir des coups et où la condition ordinaire était, selon Primo Lévi, que « la langue se dessèche en quelques jours, et avec la langue, la pensée.⁵ »

Ce qu'on ne voit pas - le vide - ou ce que l'on voit trop, ce qui dit sans signification intelligible ou qui impose une parole unique expriment une même radicalité de l'autre qui interdit toute possibilité d'ordre optique ou langagier. Un rapport entre le même et l'autre semble donc réclamer une distance qui permette une reconnaissance : il faut pouvoir distinguer ce qu'on voit ou comprendre ce qui est dit, ce qui suppose un espace pleinement perceptible et appréciable à l'œil ou une logique sur laquelle tous les hommes s'entendent et des énoncés qui ne renvoient pas à d'autres qu'eux par un jeu infini de décalages mais qui disent l'absence ou la présence de ce qui est ou qui doit être, quelle que soit la valeur qu'on attribue au langage, celle d'une convention ou d'une capacité à coïncider avec la chose même.⁶ Le langage institue donc un rapport où semble possible, au moins en droit, une liaison et un échange entre le même et l'autre, ainsi parle Montaigne : « en vérité le mentir est un maudit vice... nous ne sommes hommes, et ne nous tenons les uns aux autres que par la parole.⁷ » Ou Hobbes :

4 Dans *Le Meilleur des mondes* d'A. Huxley, la logique du même conduit non à l'exclusion des autres mais à une véritable tour de Babel où le même n'uniformise pas mais éclate en une multiplicité où tout rapport est devenu impossible. Chaque type individuel est programmé, dès sa conception, à une fonction sociale déterminée. Il a des aptitudes techniques, un code de valeur et des goûts spécifiques. Cette diversité assure le fonctionnement de la société mais les manipulations génétiques ont produit des types humains artificiellement particularisés et incompréhensibles les uns pour les autres.

5 P. Lévi, *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, éd. Gallimard, 1989, p. 92 cité par G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, éd. Payot-Rivages, 1999, p. 82.

6 Cf. J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, éd. Seuil, 1979. D'après cet auteur, ce qui vaut pour l'écriture (le retard, la répétition, l'absence, la mort) vaut pour tout langage et peut être généralisé. Aucun discours ne peut donc nous être donné qui ferait coïncider le mot et le sens dans la pleine présence de la chose même. En ce sens, l'original est déjà une copie. Ce «retard originaire», par lequel toute expression est la «trace» d'une absence que Derrida appelle la *différance*.

7 Montaigne, *Œuvres complètes*, Paris, éd. Gallimard, 1950, I, IX, p56.

*L'invention la plus profitable de toutes ce fut celle de la parole sans laquelle il n'y aurait pas plus de république, de société, de combat et de paix qu'entre les lions, les ours, les loups.*⁸

Mais le langage a sa part d'ambiguïté tout comme le silence qui est également la seule réponse attestant de la dignité ou de la liberté dans certaines situations et qui devient alors une expression porteuse de sens. Peut-être faudrait-il alors différencier le langage de la langue. C'est la langue qui parle quand on l'interdit ou quand on l'impose comme le novlangue ou la LTI en tant qu'elle est, selon la formule saussurienne, à la fois « un produit social de la faculté de langage et un ensemble de conventions nécessaires.⁹ » C'est encore elle qui spécialise ses signes et son vocabulaire, joue sur la malléabilité des notions pour devenir moyen de persuasion¹⁰ mais aussi slogans pourvoyeurs de stigmatisations. En ce cas, la langue devrait s'ouvrir à une parole qui signifie en deçà ou au-delà du discours imposé ou de ce qui fait d'elle un système d'excellence d'où l'autre est exclu - tel peut-être un sabir ou un pidgin. Le barbare est celui qui parle une autre langue ou qui parle la même langue mais moins bien ; il est toujours celui qui, à l'opposé du goût et de l'esprit, est marqué par « une rudesse¹¹ » primitive et une sauvagerie. En ce sens, il est toujours frappé d'une antériorité, d'un retard sur l'homme considéré comme le plus civilisé et donc désigné comme étant le plus humain. Ce retard n'est pas seulement modal, il est aussi la preuve d'une séparation, l'indice que l'autre est d'une autre nature ou vit ailleurs avec un mode de vie différent (ainsi les expressions : il n'est pas d'ici, pas de chez nous). Si le terme de barbare peut être compris étymologiquement comme les sons inarticulés d'un oiseau, l'autre est alors celui qui demeure dans un état préhumain comme l'indique encore le terme de sauvage (*sykvis* : forêt). Or cette attitude est celle de tous, comme le montre C. Lévi-Strauss, d'où l'idée que « le barbare, c'est d'abord l'homme qui croit à la barbarie.¹² » Ceci nous amène à faire trois remarques :

1. l'animalité liée à l'absence de signe linguistique a eu un représentant célèbre. L'animal-machine de Descartes ne manifeste aucune pensée, étant dépourvu d'un véritable langage ou, du moins, il est celui chez qui, en remontant à la cause

8 Hobbes, *Le Léviathan*, chap.IV.

9 F. Saussure, *Cours de linguistique générale*, pp. 23-25.

10 Cf. C. Perelman, *Traité de l'argumentation*, Paris, éd. PUF, 1958, 2 vo. Vo 1, p.72 et pp. 177-178.

11 Article « Barbare » (abbé Yvon) de *L'encyclopédie de Diderot et d'Alembert*.

12 C. Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, éd. Denoël-Gonthier 1968, pp. 21-22. Cf. texte qui précède : « L'humanité cesse aux frontières de la tribu, du groupe linguistique, parfois même du village; à tel point qu'un grand nombre de populations dites primitives se désignent elles-mêmes d'un nom qui signifie les « hommes »... impliquant ainsi que les autres tribus, groupes ou villages ne participent pas des vertus ou même de la nature humaine, mais qu'ils sont tout au plus composés de « mauvais », de « méchants », de « singes de terre » ou « d'œufs de pou ». On va souvent jusqu'à priver l'étranger de ce dernier degré de réalité en en faisant un « fantôme » ou une « apparition. » Ainsi se réalisent de curieuses situations où deux interlocuteurs se donnent cruellement la réplique. Dans les Grandes Antilles, quelques années après la découverte de l'Amérique, pendant que les Espagnols envoyaient des commissions d'enquête pour rechercher si les indigènes avaient ou non une âme, ces derniers s'employaient à immerger des Blancs prisonniers, afin de vérifier, par une surveillance prolongée, si leur cadavre était ou non sujet à la putréfaction... En refusant l'humanité à ceux qui apparaissent comme les plus « sauvages » ou « barbares » de ses représentants, on ne fait que leur emprunter une de leurs attitudes typiques. »

par les effets et donc par expérience, on ne décèle aucun langage, c'est-à-dire ni discours ni phrase élaborée capables de répondre aux diverses sollicitations d'un interlocuteur. Telle est la limite de l'animal qui possédant les organes de la phonation, ne peut que répéter ou exprimer des demandes simples à l'exemple des perroquets. Si le langage signe l'homme en manifestant qu'il est un composé d'âme et de corps, on peut dire alors que tout homme parlant, quelle que soit sa langue, qu'il soit fou ou enfant, demeure des hommes. Le fait de parler et non l'existence d'une langue mais son usage est donc ce qui permet une interrelation entre le même et l'autre puisque l'autre, autant que moi, parle. Mais si tout homme est ainsi séparé de l'animalité, l'autre devient alors l'animal lui-même ;

2. Ce retard de l'autre sur le même peut-être vu en termes de limite et de genèse. Ainsi en est-il du point de vue sur la femme au 18ème siècle chez un auteur comme Kant. Cette dernière possède la raison qui, bien qu'étant universelle, n'a pas le même sens que chez l'homme. Kant affirme :

*Le beau sexe a autant d'entendement que le masculin, seulement, c'est un bel entendement, et le nôtre doit être un entendement profond, ce qui a la même signification qu'un entendement sublime.*¹³

Or l'art, les sciences et les mathématiques en particulier relèvent d'un entendement sublime. L'altérité possède alors une fonction d'infériorisation et de mise à l'écart faisant de la femme un être toujours à mi-chemin de l'homme. Cette part de négatif dans le même conjoint l'universel et le particulier en un artefact qui, tout en participant à la sphère commune de la raison, l'en différencie. On assiste à un redoublement du même : l'homme est à la fois le genre humain et le masculin, et à une mise en abîme de la femme en passant d'une différence d'entendement à celle d'un statut social et juridique et finalement biologique et prédestinal : c'est la nature, qui en confiant la fonction reproductrice à la femme, commande une position juridique, comportementale et morale qui lui est propre. L'idée de nature et la raison s'allient pour définir et fonder une altérité-limite, assignant à l'autre une place qui conjure toute trace d'étrangeté - être rationnelle mais mineure, enfant, être de sentir ou d'instinct, fragile et vouée au beau - pouvant inquiéter l'ordre du même. Le langage - ici le discours philosophique - intègre une position à la fois interne et externe à propos de laquelle le sujet, qui doit la tenir, n'est pas convié à en parler à partir de lui-même ;

3. Le lien circulaire entre, d'une part, l'opposition langage et langue et, d'autre part, animalité et humanité se retrouve sous l'aspect plus large d'une expression de l'autre par des marques et des signes qui entraînent des jugements de valeur

¹³ *Ibid.*, p. 122.

ou des impressions subjectives que le discours transforme en faits. Car si le langage désigne les êtres, à la différence du signe, il ajoute à cette fonction référentielle une fonction prédicative en rapportant aux êtres identifiés des caractéristiques et des relations. Le langage devient alors un support de stratégies sans réciprocité d'intentions et se réduit soit à des signes incompréhensibles (celui du dominé) soit à une organisation d'idées falsificatrices (celui du dominant). Ce qui participe d'une double méconnaissance ; d'une part, le message de celui qui montre des signes expressifs est occulté : ainsi lors d'une exposition d'indigènes, on rit à la vue d'une africaine malade et tremblante dans sa case et, d'autre part, on construit un discours mythique sur l'Africain dont la finalité est de masquer les intérêts d'une politique mercantiliste et impérialiste. Les signes réels tout comme ceux du mythe ne sont plus décryptés : le corps de l'autre ne peut plus être vu dans une simularité expressive du même et la fabrication d'une image de l'autre renvoie le même à un point aveugle. Si, en 1550, des Indiens Tupi sont présentés au roi de France et si, en Angleterre, on exhibe la Vénus hottentote (1810), des Indiens, des Lapons ou encore des Zoulous et des Bushmens, le jardin zoologique d'acclimation (Geoffroy Saint-Hilaire) organise deux « spectacles ethnologiques » - les chameliers suscitant une plus grande curiosité que les chameaux - et Paris, de 1877 à 1912, va connaître une série d'exhibitions de corps exotiques : Aborigènes, Canaques, Congolais, Nubiens, Touaregs, Magaches, Amazones du royaume d'Abomey, Indiens Kaliña, Kanaks, Lapons, Samoa, Fuégiens, Indiens Galibis de Guyane ou Esquimaux. Dans ces zoos humains confluent l'objectivation scientifique de la hiérarchie raciale et un racisme populaire au profit d'une expansion coloniale. L'image d'un sauvage assoiffé de sang et fétichiste s'impose par une mise en scène d'accoutrements baroques et de simulations de combats sanguinaires et de rites cannibales. Des villages « nègres », indochinois, arabes ou kanaks mettent en scène, dès l'exposition de Paris en 1878, de véritables spectacles de danses ou d'événements historiques dans des décors de carton pâte et sillonnent la France jusqu'en 1931, date à laquelle Liautey mettra fin aux expositions à caractère racial.

Ce contact avec l'altérité, le premier pour la plupart des nombreux visiteurs, est orchestré selon des intentions politiques et l'accord, au moins au début, de la société d'anthropologie ravie de voir venir à elle tant d'espèces humaines pour effectuer des recherches anthropométriques. Non seulement, l'autre est animalisé et uniformisé dans une caricature qui dresse une barrière infranchissable entre le sauvage et le civilisé ou l'indigène et le colonisateur mais il est aussi le support d'une théorie de l'évolution des races. Exhibé, encagé, mis en scène, vendu, mesuré ou autopsié, il permet à l'Européen de se distraire en s'instruisant et de se rassurer sur son identité et son rôle civilisateur. L'indigène participe du curieux, de l'étrange et du rare comme le monstre ou l'anormal et, comme lui, sa visibilité est « marchandisée » dans les foires. Comme lui encore, il

suscite l'intérêt et la curiosité ; objet d'une attraction-répulsion, il est aussi celui d'un accès à la connaissance. Si les indigènes demeurent dans des contrées lointaines, il faut les présenter en une masse indifférenciée sous les traits d'un stéréotype ; de même, en est-il pour le monstre que l'on « montre » puisque l'anormalité en général est soumise à une politique d'enfermement. Le stéréotype ou le cliché a une valeur cognitive mais aussi émotionnelle et pragmatique qui résiste au temps et possède une valeur répétitive par son aspect figé. On fabrique donc une altérité pour écarter du regard le déviant ou pour mieux soumettre les populations autochtones. Les affiches et la presse illustrée ou le cirque *Barnum* mettent en scène des « *freaks* » ou phénomènes tels des sœurs siamoises ou une famille de six lapons et leurs rennes jusqu'à ce que le cinéma prenne la relève de cette mise en scène du regard. L'exotisme, l'érotisme et l'animalité qui peuvent être interprétées comme la projection de fantasmes transgressifs d'une société où dominent des valeurs bourgeoises, situent l'autre hors de la civilisation occidentale. De même la fabrication d'une image de la monstruosité permet l'exclusion du fou, du handicapé, du délinquant, de la prostituée ou de l'indigent hors du champ social. Il faudrait même dire qu'il s'agit là d'une double construction de cette figure de l'autre : les modèles exhibés sont la quintessence d'une altérité qu'on méconnaît dans sa réalité mais qui donne des armes à un discours politique et juridique normatif et répressif. Dans ce théâtre du regard, l'ethnologie, la phrénologie, la craniologie, la physiognomonie et l'anthropométrie s'attachent également aux marques extérieures comme manifestations de caractères internes. On définit les traits de races différentes mais aussi des criminels en comparant leurs crânes avec ceux de singes ou d'hommes préhistoriques tel le criminel-né de Lombroso. Des romans reprennent cette thématique de l'animalisation en jouant sur l'ambivalence et l'effet de peur ainsi dans le roman de R. L. Stevenson où M. Hyde est décrit en des comparaisons et des métaphores qui le rapprochent d'un serpent, d'un rat ou d'un singe et, dans ceux de Conan Doyle où Sherlock Holmes traque des coupables aux comportements de type simiesque dans les bas-fonds de Londres devenus la jungle du crime.¹⁴ Ce fantasme d'une régression où une interprétation fixiste du darwinisme n'est pas absente, fabrique une altérité dont la vertu principale consiste dans l'utilité qu'elle représente pour la science, le commerce - le noir fait vendre : chocolat banania -, l'impérialisme ou la norme sociale tout en gommant la réalité de « ces » autres véritables : on ignore, on méprise ou on détruit leur langue, leur écriture (pensons à l'écriture Maya entre autres), leurs coutumes, leur savoir-faire, leurs religions ou leurs conditions socio-économiques et culturelles.

Si un travail de déconstruction de cette image de l'autre est effectué, - documentaires de l'ethnologue Stéphane Breton sur les Wodani des hautes terres d'Irian Jaya en Papouasie occidentale¹⁵, le livre intitulé *Yô* de Rigoberta Menchu,

¹⁴ Cf. *Une étude en rouge*.

¹⁵ *Eux et moi, un ethnologue en Papouasie occidentale* : documentaire programmé sur la chaîne Arte, le samedi 20 octobre 2001. S. Breton a produit un second film sur le même thème : *Le ciel dans un jardin*.

écrivain Maya quiché du Guatemala, prix Nobel de la Paix en 1992 ou *Surveiller et punir* de M. Foucault - l'autre est toujours l'objet d'une construction réductrice. S'il existe à nouveau des exhibitions comme celles de TV réalité ou celle du film de Coco Fusco, *The Couple in the Cage*, où l'artiste et sa compagne sont déguisés en sauvages sanguinaires, mi-indiens, mi-papous ou encore l'émission *Human Zoo* qui, aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne, s'attache aux comportements humains en pratiquant des expériences comme celle de contraintes psychologiques extrêmes,¹⁶ des représentations de l'autre plus insidieuses ont vu le jour. L'économie néolibérale diffuse une qualité de comportements au moyen de publicités affirmant que « tous les coups sont permis » et ce dans une société où sévit la peur du chômage. Celles-ci corroborent un système qui réduit l'autre soit à la précarité et à la vulnérabilisation soit, en ce qui concerne les cadres, à être un objet de surveillance et de compétition individuelle directe où il faut toujours être au niveau ou « sans état d'âme » pour effectuer des tâches difficiles tels les licenciements.¹⁷ Par l'autovalorisation de l'argent et la mise en concurrence des entreprises et de leurs salariés, ce néo-capitalisme au *visage anonyme* des grands groupes industriels et bancaires crée une armée industrielle de réserve, intérimaires permanents, immigration clandestine où il puise ce dont il a besoin - du manœuvre au chercheur -, en alignant les salaires et les protections sociales au plus bas, remplaçant le paupérisme du XIXe siècle. Un autre exemple est celui juridique de la rétention de sûreté pour certains récidivistes ou considérés potentiellement **comme extrêmement dangereux**, condamnés à 15 ans de prison pour meurtre, assassinat, viol sur mineur, torture ou encore acte de barbarie. Purger sa peine ne signifie plus alors la capacité pour tout criminel de rembourser sa dette. Elle ne s'applique pas à un individu qui relève du droit mais à une personne jugée dangereuse et ce sur avis médical.¹⁸ D'où une confusion entre un sujet/objet d'une pathologie et sujet/objet du droit. On ne juge plus une personne sur ce qu'elle a fait *mais sur ce qu'elle est*. On passe de la présomption d'innocence à celle de dangerosité établie non sur un acte effectif mais sur une tendance toujours à surveiller. Cette *ontologisation de l'autre* dont l'autre version serait une génétisation du comportement rend ses actes inexpiables et diffuse l'idée d'un autre porteur d'un mal irrémédiable et qu'il faut pour cela, dès le plus jeune âge, ostraciser. Enfin, citons la lecture purement émotionnelle des « actualités » faite par les médias. Instrumentalisation et mise en scène d'images de détresses en Afrique qui procure un sentiment moral de donateurs de leçons qui n'est pas sans rappeler l'image coloniale ou de monstruosité (l'affaire Fourniret, Outreau) qui permet d'occulter des maux socio-politiques. Montés en épingle (Tibet) ou peu évoqués (famine dans l'extrême Ouest au Népal, conflits au Soudan, Zimbabwe ou Somalie), ces événements sont relatés en vue de privilégier une réaction émotive au détriment d'une analyse

16 Cf. *Zoos humains*, sous la dir. de N. Bancel, P. Blanchard, G. Boëtsch, E. Deroo et S. Lemaire, Paris, éd. La Découverte/Poche, 2005.

17 Cf. C. Dejours, *Souffrance en France. La banalisation de l'injustice sociale.*, Paris, Ed. Seuil, 1998.

18 La commission est composée de juges et de psychiatres.

géopolitique des populations concernées. Ces éclats de bulles événementiels sont sans lendemains car l'une chasse l'autre dans une rotation informative qui, contrairement au sens étymologique du mot, n'in-forme plus mais communique des faits où le *pathos* occulte le *logos*. Ce langage médiatique n'est pas sans rappeler la logique de Port-Royal où le langage figuré, à la différence du langage simple, signifie le mouvement et la passion de celui qui parle et l'imprime en celui qui l'entend, manifestant par là une violence cachée.¹⁹ Mais il n'est pas sans rapport non plus avec la culture du Net et des blogs qui uniformise l'écrit sous le leurre d'une individualisation ramenée à une seule puissance réactive. Cette fabrication de comportements stéréotypés et identiques évoque également le phénomène de foule ou de masse qui produit entre les hommes des rapports en miroir où, selon la formule de Merleau-Ponty, « chacun ressemble mystérieusement à chaque autre, méfiant s'il est méfiant, confiant s'il est confiant.²⁰ »

Ces réductions de l'autre à un objet marchand et à un sujet qui relève d'un droit extensif à une peur sécuritaire ou à la seule capacité émotive du spectateur sont autant de dénis de celui qui parle, entendons de la parole qui distingue le même et l'autre, qui ne l'enferme pas sous la catégorie d'un unique et totalisant dont la sophistication comme dans le *Gorgias* relève de la séduction. On flatte l'image d'une réussite qui ne dépend que de qualités guerrières et indépendantes du milieu, on abonde dans le sens de fantasmes, de peurs ou d'une bonne conscience dont l'élan de générosité et de pitié ne remet en cause aucune organisation sociale ou politique. On trouble le jeu entre justice et immoralisme, entre savoir et communication par une subtile imitation entre de l'un et de l'autre et, d'ailleurs, dans le même dialogue, Platon évoque le maquillage. Car il peut-être difficile de savoir quand le même prend l'aspect de l'autre ou quand l'autre se différencie en tant qu'autre du même. Il ne s'agit pas de répllication ou d'imitation proprement dite si l'on suit toujours la pensée platonicienne mais de simulacre. Contrairement à la copie qui ne prétend pas prendre la place du modèle, le simulacre en reproduisant l'objet tel qu'il apparaît aux sens, en respectant les règles de la proportion, se donne pour ce qu'il n'est pas. Il se fait passer pour autre que ce qu'il est : le modèle. En ce sens, le miroir qui fait intervenir dans l'espace de la représentation ce qui n'y habite pas physiquement comme dans le tableau *Les Ménines* disséqué par M. Foucault dans *Les mots et les choses*, les trompe-l'œil de Parrhasios et Zeuxis, les masques de théâtre romains qui permettent une identification immédiate des personnages, le thème d'un Janus bifrons, du sosie ou de la gémellité (*William Wilson* d'Edgar Allan Poe), l'artifice technique d'un leurre (une mouche pour la pêche, un modèle réduit ou une simulation) voire l'ombre ou le reflet jettent le trouble entre l'apparence et la réalité, le vrai et le faux, on ne sait plus si $1+1=2$ ou 1 . A moins également que l'impossibilité de distinguer le vrai du faux et le faux du vrai crée une altérité hybride : le vrai-faux qu'analyse U. Eco dans *La guerre du faux*²¹.

19 *Logique de Port-Royal*, Ière partie, cha.IV.

20 « Note sur Machiavel » in M. Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie et autres essais*, Paris, éd. Gallimard, 1965.

21 Umberto Eco, *La guerre du faux*, Paris, éd. LGF, 1985.

Contrairement à l'analyse qui précède, ici l'extériorité ne tend pas à figer l'autre dans un discours artificiel mais elle s'insinue en quelque sorte à l'intérieur du même au point qu'il est aussi un autre. Tel le second M. Goliadkine, qui est tout à fait un autre, mais en même temps tout à fait semblable au premier, dans le *Double* de F. Dostoïevski. Cette internalisation de l'autre peut-être également le virtuel du rêve qui fonctionne selon les lois de l'inconscient freudien modifiant le langage soit par condensation, déplacement ou déguisement. Ou la mauvaise foi sartrienne, le mensonge à soi-même qui est une façon de se poser comme un autre pour éviter l'angoisse du regard d'autrui qui fige en un je-chose que je suis et ne suis pas. En ce sens, nous sommes toujours autres que ce que nous sommes, à la fois facticité et liberté. Quoi qu'il en soit de la validité de ces interprétations, travaillent en nous des désirs d'altérité qui veulent dire un je plus profond auxquels le langage et le langage du corps (hystérie ou acte manqué) ou celui de la représentation dans l'art concrétisent les figures. L'autre n'est peut-être qu'une mise en abîme du même qui pourrait alors se décliner selon l'image d'une plasticité métamorphique telle la matière chez Aristote ou celle du grotesque difforme et horrible ou comique et bouffon que décèle M. Bakhtine dans l'œuvre de Rabelais.²² La métamorphose conduit alors à des représentations imagées où des éléments hétérogènes se combinent de manière illogique et fantaisiste (cf. dans *Le jardin des délices* de Jérôme Bosch, la représentation d'un homme bleu à tête d'oiseau et au bec crochu, assis sur un trône et surmonté d'un chaudron, dévore un autre homme) ou à une dynamique où le même passe d'une figure à l'autre comme dans les mythes de Protée ou de Glaucos. Cet imaginaire combinatoire sans finalité s'oppose à l'utopie qui fonctionne selon une logique rigoureuse. Ainsi, dans *L'Utopie* de Thomas More, l'autre est non seulement une créature fictive mais l'habitant d'un non lieu ou d'un ailleurs. Dans cette île, délibérément coupée par son fondateur du continent, il jouit de la meilleure forme d'une République où les habitants vivent heureux sous un gouvernement idyllique. Ce modèle absolu est un univers transparent où triomphent le même (les maisons sont toutes identiques), le clos et l'autosuffisant, un découpage rigoureux du temps (travail, loisir, mariage, etc.) mais aussi une planification de l'économie, l'égalité sociale et politique, des lois raisonnables et des châtiments proportionnés, un traitement charitable de la vieillesse et de la maladie loin de la solitude et de la misère. Or, dans cette cité qui se veut parfaite, il est extrêmement difficile de choisir ou de changer de métier, la peine de mort est appliquée aux récidivistes, on pratique l'esclavage de citoyens coupables d'actes honteux, on emploie à de basses besognes des étrangers condamnés à mort dans leur pays, on mène des guerres impitoyables à l'aide de mercenaires soumis aux pires dangers et on colonise ou on spolie des terres étrangères. Cette recreation du monde, mimétique de nos sociétés, comporte son enfer comme tout paradis.

22 M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, éd. Gallimard, 1970.

Mais il en est de même d'autres combinatoires comme celle de Leibniz qui, si elle joue sur l'idée de miroir et sur un principe de continuité des indiscernables, finalise la mosaïque monadique dans une théodicée et une harmonie préétablie. Et ce, même si intervient seulement un rapport d'entre-expression entre les monades, loi de composition de l'univers leibnizien. Tout être est en même temps qu'une expression divine, la déformation d'un autre. Tout changement est la transformation d'un complexe organisé où jamais une chose peut être dite véritablement la même ou une autre, où chaque être n'est qu'un degré d'organisation entre le rêve et la veille, la vie ou la mort apparente. L'infinitesimal diffracte le même et l'autre dans un système bouclé puisqu'il inclut des effets futurs dans le présent et leur régression infinie jusqu'à une cause première. Le formalisme, lui aussi, est une voie intégrative dans les classifications classiques qui, dans le cadre d'une *mathesis universalis* naturelle par exemple, offre un tableau ordonné où tous les éléments doivent être continus entre eux selon une ressemblance car sinon que faire d'un vide²³ ? Ou bien en mathématiques où l'infini est rendu mesurable et décrit même si des suites infinies sont aléatoires, où la contingence est mathématisée²⁴. Que ce soit un système binaire tel que 0 et 1, une taxinomie ou une combinatoire, l'altérité compose avec le même et, dans ce sens, la qualité est toujours ramenée à une quantité mesurable et ordonnée. Partir de la qualité comme altérité, serait aller du pathologique au normal ainsi la définition de Georges Canguilhem qui postule que « le normal est un monstre réussi » mais formule ambiguë puisqu'elle suppose que le monstre est un échec. Ou de la tribu, du clan à la cité mais « la pensée sauvage » qui s'y exerce est-elle plus classificatrice que totémique ? Ou encore de la femme à l'homme mais celle-ci peut-elle élaborer ses propres représentations sans prendre en compte celles que le discours masculin a élaborées en son lieu et place ? Comment la qualité autre peut-elle se dire sans référence au même ? Faut-il alors en appeler à un innommable, un tout-autre indicible qui relèverait tout au plus d'une théologie négative ? En demeurant dans l'ici-bas, cet autre sans figure ni nom peut prendre le sens du hasard qu'« aucun coup de dés n'abolit²⁵ » ou du *clinamen* d'Epicure qui introduit une déviation spontanée de la trajectoire des atomes dont la répartition première est déjà le fruit du hasard. Pourtant, en ces champs différents, cette notion particularisée par celles d'indétermination ou d'incertitude fait l'objet de représentations. Au XVIII^e siècle, l'énoncé des concepts de permutation et de combinaison par Jean Bernouilli qui permet une définition rigoureuse des probabilités et la définition par son fils du processus par lequel les individus font des choix et prennent des décisions donnèrent un essor aux théories des jeux²⁶ qui ramènent le hasard à l'improbable et mathématisent des règles à ce qui par définition n'en a pas. En physique, la théorie du chaos des systèmes dissipatifs, dont Poincaré avait pressenti

23 Cf. M. Foucault, *Les mots et les choses, archéologie des sciences humaines*, Paris, éd. Gallimard, 1966.

24 Cf. Andreï Kolmogorov.

25 Cf. S. Mallarmé : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. ».

26 Cf. Également J. Von Neuman, Oskar Morgenstern et John Forbes Nash.

le principe dans ses travaux concernant le problème à N corps en mécanique céleste - « Une cause très petite, qui nous échappe, détermine un effet considérable que nous ne pouvons pas ne pas voir, et alors nous disons que cet effet est dû au hasard..²⁷ » - a sa modélisation géométrique : les courbes fractales ou attracteurs étranges²⁸ développés par le mathématicien B. Mandelbrot qui, entre autres caractéristiques, ont la même structure quel que soit le point d'observation.

Est-il alors possible d'accorder à l'altérité un sens qui soit délié d'un rapport symétrique ou asymétrique au même ? Revenons à Aristote pour qui « toutes les choses viennent de la nature, de l'artifice ou du hasard » et faisons de ce dernier le synonyme d'imprévu, de surprise, voire d'événement au sens stoïcien, c'est-à-dire qui ne dépend pas d'une série de causes mais d'incorporels - « la liberté consiste à vouloir que les choses arrivent, non comme il te plaît, mais comme elles arrivent.²⁹ » Mais l'inattendu suppose une réceptivité qui se laisse parfois fasciner et transforme l'image en idole. Il semble impossible d'échapper au dualisme et à la réduction de l'autre à l'identité du même. Il se peut qu'elle soit uniquement l'œuvre de l'esprit, ainsi pour Descartes, l'identité d'une chose est fonction d'un jugement, telle est l'expérience du morceau de cire dont l'identité est connue seulement par une inspection de l'esprit, ce qui a pour vertu que l'identité ne pouvant être que conçue laisse de côté les notions de ressemblance qui entraînent une quasi similitude entre deux choses qu'on ne peut donc affirmer comme identiques. Il se peut que dans une version empiriste, le mot seul, et donc le langage, restitue une identité à une multiplicité et une diversité de sensations. Mais l'article *Identité* de l'Encyclopédie introduit la notion de temps et différencie ipséité et identité selon la formulation de P. Ricœur³⁰ : « une chose considérée en divers lieux, en divers temps, se retrouvant ce qu'elle était, est alors dite la même chose. Si vous la considérez sans nulle différence de temps et de lieu vous la diriez simplement une chose ... et non la même chose. » C'est donc le temps qui, peut-être plus que le lieu malgré la formule, médiatise un rapport du même à l'autre qui échappe à la réduction et Diderot fait de la mémoire l'outil de la permanence identitaire.

Le moi est le résultat de la mémoire qui attache à un individu la suite de ses sensations. Si je suis un individu, c'est moi. Si c'est un autre individu, c'est lui. Le lui et le moi naissent du même principe.³¹

L'individu est son histoire personnelle : habitudes, automatismes, réactions au milieu, éducation et connaissances acquises par l'expérience modifient ses

27 R. Poincaré, *Science et Méthode*, éd. Kimé, 2000.

28 Expression utilisée pour la première fois en 1971 par Ruelle et Takens.

29 Epictète, *Entretiens*, I, 35.

30 P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, éd. Seuil, 1990, p. 140.

31 Diderot, *Commentaire sur la lettre sur l'homme et ses rapports d'Hemsterhuis*, éd. G. May, New Haven, 1964, p. 241.

tendances et son organisation première. C'est un ensemble en mouvement qui change tout en gardant une certaine qualité, il est le clavecin et l'instrumentiste ou le texte et son lecteur, peut-être un style. L'homme peut évoluer et il est impossible de prévoir son organisation dernière. L'idée d'une nature en perpétuelle transformation va jusqu'à des modifications où disparaissent des différences de nature. « Les êtres, circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces... tout est en un flux perpétuel³² » au point que Diderot fait dire à Melle Lespinasse : « l'homme est le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l'homme.³³ » ou qu'il écrit à propos de Sophie Volland : « ma Sophie est femme et homme à la fois. » L'altérité devient une suite de variations réelles du même que le temps inscrit, à l'exemple des petites variations darwiennes, en chacun de nous et dont leur vieillissement en est aussi une image. Certes, dans cette construction de soi, l'altérité se décline en altération, conversion, métamorphose, transitions graduées ou insensibles, modifications d'intérêts, de goûts ou de valeurs. Mais ce mouvement implique la permanence de ce qui se modifie : mon corps vieilli ou amputé est toujours le mien contrairement à une anamorphose qui suppose un certain point de vue pour rétablir l'identité de l'objet ainsi celle d'un crâne dans le tableau *Les Ambassadeurs* d'Holbein le jeune. L'identité du même est la limite de l'autre comme l'unité est la résistance au multiple. La continuité signe la réalité sous l'aspect changeant des points de vue : vue de loin ou de près une ville demeure toujours la même. Cette interaction entre le même et l'autre suppose aussi que le même mette à distance ce qui est à son origine, ce qui en lui relève de l'ancestral et des racines, d'un environnement régional ou de sa langue maternelle, de coutumes et de traditions, bref de son archéologie personnelle pour attester d'un autre en lui ou en devenir. La capacité de devenir autre n'a pas besoin de marques - celles d'empreintes digitales ou d'un code génétique - pour se construire comme être historique singulier et oser des passages vers un autre ou un ailleurs en vertu d'une fonction « méta » ou d'un « être vers.³⁴ » L'autre prend alors le visage du possible, d'une transgression qui dynamise un même qui se veut immuable, qui propulse un « ce qui a été » à un « ce qui a à être. » Nous ne sommes plus ici dans la représentation qui n'implique qu'un paraître comme dans *Le paradoxe du comédien* de Diderot où l'acteur n'est pas modifié par son jeu puisqu'il ne ressent pas les émotions mais les traduit sous forme de signes ni dans celui de l'imaginaire où un personnage dilue son identité dans la somme de ses déguisements, tel *Fantômas* de Souvestre et Allain.

Ce mouvement qui fait du même un être qui passe et demeure par la reconnaissance d'une altérité qui l'invite à un « oportet transire » selon la formule Eckhartienne et par le jeu du temps, nécessite aussi un espace. Cet espace est celui des autres hommes, d'*alter ego* et suppose la notion d'égalité. Ainsi en est-il

32 *Le rêve de D'Alembert, Œuvres philosophiques*, Paris, éd. Garnier, 1961, p 311.

33 *Ibid.* p 328.

34 Cf. Stanislas Breton, *L'autre et l'ailleurs*, Paris, éd. Descartes & Cie, 1995.

de l'amitié véritable qui commande d'aimer l'autre pour ce qu'il est dans *l'Ethique à Nicomaque* ou de la cité, communauté d'hommes libres et égaux, englobant les autres types de communauté, fondée sur la justice manifestée grâce au langage³⁵ et une fin commune, le bonheur. Mais aussi de la générosité cartésienne. Si l'autre est identique à moi je n'ai pas à m'identifier à lui. L'ami est un autre soi (*heteros autos*) et l'amitié qu'on lui porte n'a d'autre référence que celle qu'on porte à soi-même. D'où pour le généreux cartésien l'estime de soi dans l'usage qu'il fait du libre-arbitre et que tout homme possède. Le généreux n'a donc pas besoin d'autrui ni pour s'estimer lui-même ni pour estimer les autres. Les droits que donne le libre-arbitre défont les désirs imaginaires du fétichisme de la hiérarchie sociale, du mépris ou du dédain dus à une idée de supériorité ou d'une humilité vicieuse, d'une fausse estimation de celui qu'on croit être ou d'une envie des biens d'autrui. Le seul bien est d'user avec une ferme et constante résolution du libre-arbitre et de s'estimer au plus haut point qu'on se peut légitimement estimer. Ce bien appartient à tous et c'est la seule chose pour laquelle on peut être estimé. Un juste rapport à l'autre est alors le fruit d'un travail sur soi : la distance prise et toujours à reprendre sur un tempérament du corps, un caractère, des préjugés, des parti pris et des opinions. Ces exercices de soi sont également possibles grâce à la raison ou au bon sens dont tout homme est pourvu et qui, identique en chaque homme, pose une égalité au moins en droit. Égaux quant à l'entendement et à la liberté, l'un et l'autre peuvent, par l'usage qu'ils en font, construire ou inventer des façons de s'entendre. Cette égalité est le sol commun du même et de l'autre qui ne peuvent être eux-mêmes que s'ils se sont reconnus mutuellement être des hommes. « L'homme est un être générique ³⁶», à la fois individu et universel, qui se reconnaît comme tel avant de poser son moi dans une relation différentielle à l'autre. Il n'a pas d'autre identité que celle d'être un homme ; c'est pourquoi traiter les hommes comme des bêtes ou des choses, c'est nier l'autre et le même à la fois. Mais ceci entraîne un constat : l'inégalité, la ségrégation ou toute condition inhumaine sont un fait patent, et une double question : jusqu'où l'autre peut-il diversifier ce qui fait son altérité et en revendiquer les divers éléments comme objets de droit et jusqu'où le même peut-il défendre son repli communautaire sans mettre à mal ce sol commun du genre humain ? Ces questions se posent concrètement à propos des revendications des peuples autochtones à l'autodétermination, à la mise en valeur de leurs terres et à la reconnaissance de leur identité culturelle.³⁷ Si les puissances spoliatrices

35 Aristote, *La politique*, Liv. I, chap. 2 : « Car, comme nous le disons, la nature ne fait rien en vain ; or seul parmi les animaux l'homme a un langage. Certes la voix est le signe du douloureux et de l'agréable, aussi la rencontre-t-on chez les animaux ; leur nature, en effet, est parvenue jusqu'au point d'éprouver la sensation du douloureux et de l'agréable et de se les signifier mutuellement. Mais le langage existe en vue de manifester l'avantageux et le nuisible, et par suite aussi le juste et l'injuste. Il n'y a en effet qu'une chose qui soit propre aux hommes par rapport aux autres animaux : le fait que seuls ils aient la perception du bien, du mal, du juste, de l'injuste et des autres notions de ce genre. ».

36 Marx, *Manuscrits de 1844*.

37 Cf. La déclaration des peuples autochtones du 14 septembre 2007 approuvée par l'ONU.

reconnaissent ces peuples notamment par l'abolition de la notion de *terra nullius*, ils sont, malgré les avancées juridiques, traités, idée de souveraineté partagée et régimes d'autonomie, loin de leur accorder une place plénière dans les États. Non seulement se pose la question de savoir si l'application de ces traités doit être une affaire intérieure aux États ou relever du droit international mais aussi celle des États-nations qui craignent la sécession et l'implosion de leur intégrité territoriale. Victimes de dépossession, d'assimilation culturelle et de discrimination, frappés de plein fouet par la globalisation économique, leur sort est le fruit d'une histoire, - contrairement à l'expression de « peuples sans histoire » - dont les rapports de force les placent encore en un état d'infériorité même si les institutions se doivent de reconnaître en eux de véritables partenaires : quelle est, par exemple, le pouvoir réel des collectivités autochtones lors de négociations économiques ? On peut également s'interroger sur la référence qu'implique l'autochtonie à une possession du sol même si celui-ci est modulé par l'identité culturelle et sur l'évolution d'un rapport à la nature qui ne veut plus se laisser imposer le modèle occidental. Ce dernier semble imposer ses lois à ses propres fins : installation de centres de déchets, barrages et usines entrent en concurrence avec des lieux d'habitat, de pêche ou de culture voire de sites sacrés. L'exploitation des terres et des forêts par des moyens techniques modernes ou la sauvegarde d'espaces pour protéger une biodiversité au profit de brevets déposés par les grands laboratoires pharmaceutiques et cosmétiques, entrent dans une même logique qui déjoue un point de vue supérieur qui serait celui d'un rapport homme/nature, voulu par les populations de ces territoires. Mais ceci supposerait des échanges entre leurs besoins et les avancées scientifiques sur le fonctionnement des écosystèmes et leurs bienfaits pour l'homme qui ne soient pas grevées par les besoins économiques de pays à forte demande tel la France pour le commerce du bois et sa participation à la déforestation en Afrique ou la Chine au Cambodge, ce qui nous renvoie une fois encore à une volonté politique. D'autre part, que signifie le terme d'antériorité dans le cas de d'anciens déplacements de populations tel celui des peuples bantous d'Afrique centrale vers les pays d'Afrique du sud qui s'est échelonné sur des siècles ? Enfin, si les peuples autochtones ont le droit à titre collectif de choisir leur propre citoyenneté et si leurs membres conservent, à titre individuel, le droit de choisir la citoyenneté de l'État dans lequel ils résident, ils doivent se trouver en conformité avec les normes internationales reconnues dans le domaine des droits de l'homme. Qu'advient-il quand une collectivité impose aux individus des normes particulières qui s'en écartent, quand les valeurs du groupe sont en désaccord avec la Déclaration universelle des Droits de l'Homme du 10 décembre 1948, la déclaration des Droits de l'enfant proclamée par l'Assemblée générale des Nations Unies du 20 novembre 1959 ou celle universelle des Droits de la femme du 7 Novembre 1967 ? D'autre part, la suractivation de processus identitaires telle que le reflète le besoin d'appartenance à une identité collective, culturelle religieuse ou nationale ne conduit-elle pas à la peur de l'autre voire à

sa négation sous prétexte qu'il est différent ?³⁸ On le voit entre un universel à visée ethnocentrique et un particulier qui le serait tout autant, il faut trouver un universalisant relatif - qui introduit une relation - et à portée pratique qui débouche sur des règles d'usage du monde auxquelles chacun et chaque groupe pourrait souscrire sans faire violence à ses propres valeurs en faisant donc du même et de l'autre le résultat d'un consensus. Le problème est géopolitique, économique et juridique ; il ne relève pas d'une éthique - à moins de restreindre celle-ci à un raisonnement moral conscient de ses conséquences - mais de la construction d'un monde qui dépend du temps qui n'est pas linéaire et qui se doit de manifester une volonté d'organiser les bases d'un vivre ensemble par une parole qui réveille sans cesse une attention aux pièges mystificateurs ou démagogiques du langage dans lesquels la raison du plus fort est celle du *discours du plus fort* et où la parole fait échec à la parole :

*Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire : Ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile.*³⁹

Il s'agirait alors autant que possible de démonter le sens de l'autre qui s'exprime dans les mots et d'en analyser les contextes pour éviter toute idéalisation qui masque le fait que l'autre est, la plupart du temps, l'objet d'un contrat de dupes où le besoin de son secours s'allie à sa domination selon la formule rousseauiste ou le roman de Mary Shelley où Frankenstein fait à son image un homme autant désireux de l'autre qu'incapable de ne pas se laisser déborder par le mal, ou du moins, le morbide.

L'espace commun, le temps et le langage médiatisent un rapport à l'autre qui repose également sur *le besoin et le désir*, moteurs de toute rencontre. Le premier terme est biologique et social : il faut l'un et l'autre pour procréer un troisième individu et l'ensemble d'une collectivité pour former un Etat : l'autre est alors le tiers, ce n'est plus $1+1 = 2$ mais 3. Plus qu'un résultat ou un produit, il est autre que le binaire ou le multiple dont il est issu. L'autre est alors une création qui ouvre un champ des possibles et la concrétisation de nouveaux individus ou institutions. Le second terme exprime une aspiration profonde de l'homme vers un objet ou un acte. Prenons le dialogue du *Banquet* où Socrate-Platon fait de l'amour le fruit de *poros*, l'expédient et de *penia*, la pauvreté. Si l'indigence désigne un manque, elle indique aussi une puissance ou une volonté à le dépasser, sauf à faire de la pauvreté une valeur positive et volontaire. Le débat entre désir comme manque à être ou comme puissance d'affirmation est peut-être un faux débat relevant d'une philosophie idéaliste qu'elle soit moniste ou dualiste.

38 Cf. Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, éd. Grasset, 1998.

39 J-J Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, II partie, *op.cit.* p. 94.

Il est difficile de savoir si celui qui a faim mange parce qu'il le désire (ou « appète » de)⁴⁰ ou parce qu'il juge qu'il est bon pour lui de manger. Retenons un double mouvement qui porte également sur l'objet car le désir est autant celui d'être soi que désir de l'autre si l'on en croit Hegel. Cette double bipolarité manque/puissance et moi/autre requiert un tiers, c'est *poros*⁴¹ qui signifie voie de passage, moyen pour arriver à un but, expédient. Ce troisième terme peut être aussi considéré comme un des sens de l'altérité, ce moyen que l'on doit sans cesse inventer pour établir l'usage d'un rapport entre le même et l'autre qui vise à l'égalité, support de toute reconnaissance. Cet « outil » ou cette « industrie » peut être une ruse (*métis*) comme celles dont se servit Ulysse, une idée inattendue comme le premier moteur aristotélicien qui meut non par une loi physique mais parce qu'il est désirable ou un objet à dimension symbolique comme l'échelle céleste qui, à l'instar de celle de Jacob, permet une circulation des anges et des hommes dont les âmes s'élèvent jusqu'au ciel ou descendent prendre un corps comme celle du *Paradis* où saint Benoît vient à la rencontre de Dante et de Béatrice.⁴² Mais on retrouve une fois encore la parole, expédient qui brise la clôture du moi et dit le monde, fut-il celui absurde et dérisoire décrit par Beckett, toujours en guerre, en voie d'uniformisation et peut-être d'extinction où l'Autre, qui peut être Dieu, est un outil de manipulation qui a le visage d'un même récurrent quel que soit son nom. Elle demeure l'écharpe d'Iris qui relie le même et l'autre sans les confondre et, qui telle la navette qui tisse le sens ou l'œil qui accommode, se confronte aux voix du silence et laisse aux différences le temps de s'appivoiser car « la parole [qui] est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute⁴³ », dit l'inséparable dans la distinction et la nécessaire présence d'un autre.

Odette BARBERO

40 *Ethique* III, Prop. IX, scolie : « Il est donc établi... que nous ne faisons effort vers aucune chose, que nous ne la voulons pas ou ne tendons pas vers elle par appétit ou par désir, parce que nous jugeons qu'elle est bonne ; c'est l'inverse : nous jugeons qu'une chose est bonne parce que nous faisons effort vers elle, que nous la voulons et tendons vers elle par appétit ou désir. ».

41 Expédient vient d'*expedire*, dégager, être avantageux.

42 Dante, *Le paradis*, chap. XXI et XXII.

43 Montaigne, *op.cit.* III, XIII, pp.1222-1223.

Le « texte de l'Autre » sous la plume de Perros

Le poème est tendu vers un autre, éprouve la nécessité d'un autre, une nécessité du vis-à-vis. Il le débusque sans trêve, s'articule allant à lui.

Paul Celan, *Le méridien*¹

Pour qui prend-on des notes, sinon pour soi-même ? Qui lit les *Papiers collés* de Georges Perros (1923-1978) s'aperçoit que le noteur s'adresse toujours à quelqu'un ; mais à qui la note est-elle adressée, vers qui se dirige-t-elle, à quel « Autre » parle-t-elle ? La structure de l'adresse et le statut de ce problème sont des aspects cruciaux de l'œuvre perrossienne, où une tonalité voisine règne dans les notes des *Papiers collés*, les poèmes et les nombreuses lettres.² On se demande dès lors quels sont les traits du lecteur implicite (selon la terminologie de Wolfgang Iser), et quelles en sont les conséquences pour l'écrivain ainsi que pour le lecteur réel. On montrera que le recueil de notes, carrefour de la pensée d'un moi et de celle des autres, représente un lieu particulièrement fécond. De plus, on verra que l'on passe chez Perros de la note à la lettre, et vice versa. Si la note semble proche de la lettre, si une comparaison de la correspondance et du collage ou recueil de notes paraît sensée, c'est que la problématique du destinataire permet de rapprocher et de distinguer ces deux types d'énoncés. En envisageant les structures énonciatives dans les notes de l'épistolier assidu que fut Perros, on constate qu'elles font penser à un dialogue, à un « entretien infini » – tout comme les lettres qui se multiplient sous sa plume. Cependant, la note – qui éveille l'esprit de l'autre et qui invite le lecteur à la développer – l'emporte chez Perros sur la lettre, alors que le *ton* de la conversation prédomine dans ses écrits.³ On avancera que ses correspondances copieuses sont la version écrite d'échanges amicaux, mais vécus à distance.

1 Paul Celan, *Le méridien*, traduction d'André du Bouchet, Montpellier, Fata Morgana, 1994, rééd. 2001, p. 33.

2 Pour les notes, voir *Papiers collés I-III* (Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1960, 1973 et 1978 respectivement, repris dans la collection « L'Imaginaire/Gallimard »). Les deux livres de poèmes sont *Poèmes bleus* (Gallimard, coll. « Le chemin », 1962) et *Une vie ordinaire* (Gallimard, coll. « Le chemin », 1967, repris dans la collection « Poésie/Gallimard » en 1988, avant-propos de Lorand Gaspar). Quant aux correspondances, on renvoie à *Faut aimer la vie. Lettres de Georges Perros à Jean Roudaut* (Paris, Eibel-Fanlac, 1981), aux *Lettres à Michel Butor* (réédition (avec la collaboration de Michel Butor) Nantes, Joseph K., 1996), aux correspondances avec Bernard Noël (Draguignan, Éditions Unes, 1998) et Brice Parain (Paris, Gallimard, 1999), aux *Lettres à Gustaf Bjurstorm* (Rennes, La Part Commune, 1998), aux correspondances avec Jean Grenier (réédition La Part Commune, 2007), Lorand Gaspar (réédition La Part Commune, 2007), Véra Feyder (La Part Commune, 2007), Jean Paulhan (Éditions Claire Paulhan, 2009), et aux lettres échangées avec Anne et Gérard Philippe (Finitude, Bordeaux, 2008). Enfin, cette liste n'est pas complète, si l'on pense aux lettres échangées avec Maxime Caron (*L'Autre Région. Lettres à Maxime Caron*, Bordeaux, Finitude, 2002) et à d'autres correspondances, parfois encore inédites.

3 Ainsi trouve-t-on au début des *Papiers collés* cette note essentielle, voire programmatique : « Donc j'écris pour un écrivain qui sera peut-être moi, mais je n'y tiens pas exagérément. Je lui donne des idées, des directives. Je lui soumets tout ce que je remarque d'intéressant, ramasse tout. À lui de faire tri un jour, si bon lui semble. » (Georges Perros, *Papiers collés 1*, Gallimard, 1960, p. 10 ; dorénavant abrégé *Pc1* 10 dans le texte, après la citation ; *idem* pour *Papiers collés 2*, *Pc2*, et *Papiers collés 3*, *Pc3*.)

Si les lettres font partie intégrante de l'œuvre de Perros, c'est que l'on y trouve le même investissement de la parole que dans ses notes et ses poèmes. Elles sont une extraordinaire sollicitation de l'autre, ami à distance, voire frère élu, tel Michel Butor, Lorand Gaspar, Bernard Noël ou Jean Roudaut. On pense également à la correspondance nouée, complexe, voire passionnelle qu'il entretient durant vingt ans avec Jean Grenier, ou au bel échange de lettres inédites avec Anne et Gérard Philipe, correspondance parue récemment aux éditions Finitude. Toutefois, si la question de l'autre et de soi-même, si la problématique de l'adresse se situe au centre de toute vraie correspondance, ce n'est pas la lettre qui va nous intéresser de plus près, mais la forme brève que l'auteur des *Papiers collés* a cultivée tout au long de sa « vie ordinaire » : la note.

Pourquoi écrire des notes ? En théoricien volontiers ironique de l'écriture morcelée, Perros se pose souvent cette question et cherche à y répondre, explicitement ou implicitement, ne publiant presque que des notes. S'il écrit « volontairement, paresseusement, éperdument » et par « bribes et morceaux; fulgurations, colères, angoisse, apaisement, selon l'humeur, la lecture, le lieu, bref comme tout le monde vit : par moments, par éclairs, par éclats » (ainsi la quatrième de couverture des deux premiers tomes des *Papiers collés*), c'est en raison de la grande importance que ce poète attribue à la vie quotidienne. « Les pensées qu'on a pendant qu'on téléphone. Qu'on fait le numéro. » (*Pc1* 138) C'est que « la vie, c'est par moments ». (*Pc3* 103) De là découle son choix des notes-instantanés. Dans la note liminaire qui ouvre le premier volume de notes, Perros dit écrire « pour un écrivain qui sera peut-être [lui] », lui donnant « des idées, des directives ». (*Pc1* 20) La question de l'adresse et du fameux « pour qui et pourquoi écrire ? » se situe dès lors au centre des *Papiers collés*. Voici trois exemples révélateurs :

Il est certain que tout écrit s'adresse à quelqu'un de vivant, lequel vivra pour être bien loin de s'y reconnaître, de s'y retrouver. Peu importe. Il n'y a pas de créatures « imaginaires », pour la bonne raison que nous sommes, vous et moi, tous, des créatures imaginaires. Les enfants savent très bien cela. (Pc2 51)

Écrire, c'est dire quelque chose à quelqu'un qui n'est pas là. Qui ne sera jamais là. Ou s'il s'y trouve, c'est nous qui serons partis. (*Pc2* 135)

Ce n'est pas pour être lu qu'on écrit. Pour être vécu, un peu. (Pc2 124)

On voit que l'écriture s'adresse, aux yeux de Perros, à quelqu'un d'absent ; il ne s'agit pas d'un échange immédiat et direct, mais d'une relation indirecte, décalée. Ainsi Perros évoque-t-il, non sans plaisir, la reconnaissance de cet homme qui trouverait dans une décharge publique des notes manuscrites que l'auteur aurait jetées après son opération – montrant à travers cette anecdote un possible échange idéal, distant, avec le lecteur.⁴ La situation est semblable dans cette note :

⁴ La note figure dans *L'ardoise magique* (1978), plaquette insérée par l'éditeur à la fin de *Pc3*. Citons le début de ce texte : « Je fais le ménage dans ma turne. Si je claque, qu'on ne trouve pas certains cahiers remplis de conneries. Un ma-

Ce que j'écris est à lire dans un train, par un voyageur qui s'ennuie, et qui trouve sur la banquette, oublié, un de mes bouquins. (Pc2 116)

On parlera, avec Jean-Claude Schapira, de « rapports paradoxaux avec la poésie et ceux auxquels elle s'adresse, rapports de dépendance et de haine qui se manifestent dans le refus du genre et du vocabulaire poétique, le mépris des formes fixes, le rejet des étiquettes et l'étonnement, malgré tout ce doute, de voir des "notes", des "lignes" éparses soudain se regrouper, d'elles-mêmes semble-t-il, pour constituer un livre. »⁵ Si, pour Perros, la « parole poétique est le camp de concentration du langage » (Pc3 104), c'est qu'il « y a trop de parole. Mais l'essentiel manque. L'écrivain rate son projet en écrivant. » (Pc3 105) La littérature est vécue comme un « obstacle à l'expérience » (Pc3 103), ne serait-ce parce que le risque est grand d'oublier l'une des prémisses fondamentales de cette œuvre, à savoir : « La vie, c'est par moments. » (Pc3 103) De cette idée d'immédiat et d'instant présent, la note (tout comme la lettre) en est particulièrement proche. Nous avons affaire à un texte « scriptible » (R. Barthes) : en train de se réaliser lorsqu'on se prête à saisir une observation ou une pensée, la note renvoie à un présent qui dure. Comme la note est ainsi en train de se produire, on se place au centre du langage, au niveau de la production et de la productivité, c'est-à-dire de la pratique d'écriture.

Or, qu'en est-il de la place du lecteur par rapport à l'écrit, et de la fonction discursive – contractuelle – de ces notes ? La figure du lecteur est-elle envisagée comme une présence abstraite, voire négligeable, ou au contraire comme un élément décisif de la note ? Enfin, quelles sont les stratégies mises en place pour faire sortir le lecteur de sa position passive ? On observe qu'un désir communautaire caractérise ce rapport au lecteur. Bien que la note soit à la recherche de cet « Autre » qui pourra la développer et que chaque texte témoigne d'un rapport singulier au lecteur, il s'agit toutefois de survoler quelques possibilités contractuelles spécifiques – des modèles de lecture, des appels à l'échange singuliers, mais représentatifs. Si la note propose un contrat d'échange au lecteur, c'est qu'elle l'invite à prendre l'initiative : le lien entre texte et destinataire est à la charge du lecteur. Perros suggère un modèle de lecture essentiel où l'écriture et la lecture sont intimement liées, ces deux modes d'interprétation allant ici toujours de pair. Le lecteur devient alors auteur, et vice-versa, car les deux pôles constituent l'œuvre, et cette construction est autant due à l'acte d'écrire qu'à la pratique de la lecture. Chez Perros, le moment de la lecture et la figure du lecteur

niaque des décharges publiques les retrouvera, à cinq kilomètres d'ici, et s'inquiétera, cherchera à savoir qui est l'auteur. M'écrira : "Monsieur. Il m'aura fallu deux mois pour oser vous écrire ! Jusque-là l'histoire est banale : je vide – comme tant d'autres – ma poubelle sur la décharge de P., ni honte ni honneur ! J'y ai trouvé votre journal, quelques cahiers reliés d'un élastique ; je les ai pris par respect absolu de l'Écrit, ce même respect qui me fait conserver mes livres, tous, qu'ils soient sublimes ou ineptes, luxueux ou en format de poche. Il y a dans l'acte d'écrire un reflet secret, un espoir dévoilé, un don confiant de soi qui force le respect. J'ai donc lu – sinon pourquoi les sauver ? – ces "cahiers d'analyse" abandonnés. [...]" » (Pc3 309-311)

5 Jean-Claude Schapira, « À distance », Lire Perros, sous la direction de Jean-Claude Corger et Jean-Pierre Martin, Lyon, Presses Universitaires Lyon, 1995, p. 55.

semblent en effet aussi importants que l'écriture et l'auteur. Pourtant, l'analogie entre l'activité du lecteur et celle de l'auteur se voit différenciée dans la toute première de ses « Notes pour une préface » :

Certains maniaques, dans la marge du livre fiévreusement découpé, ne peuvent s'empêcher de déposer, comme instinctivement, le résultat à peine intelligible de leur réflexion. Font un livre, hybride, avec l'œuvre lue.

Il arrive que leurs remarques soient plus intéressantes que le discours qui les a provoquées.

Faiseur de notes invétéré, sur quelle marge puis-je les prendre, sinon sur celle de l'immense livre ouvert qu'est la vie ? Et qu'est cette vie, sinon le texte de l'Autre, follement sollicité. [...] (Pc1 7)

Si lire et noter ses pensées dans la marge d'un livre lu s'accompagnent – « Font un livre, hybride, avec l'œuvre lue », le livre étant donc le résultat d'une *co-production* –, l'activité de l'écrivain proprement dite est traitée à part, voire de manière posthume, puisque l'auteur enchaîne :

Je n'ai pas envie "d'écrire un livre", j'aurai le temps lorsque je serai mort, à ce qu'il paraît tout occupé par ma dévorante lecture.⁶

Le noteur est celui qui « remarque » et « rassemble ». Son travail sert à aiguïser la pensée (critique) de l'autre – qui est censé en prendre note, (re)marquer à son tour, saisir les idées amorcées et les développer.⁷

La tension permanente vers l'oralité qui parcourt les notes de Perros soutient l'émergence d'un sujet poétique qui revendique pleinement son droit de dire « Je » ; il est donc significatif que maintes notes s'ouvrent sur ce pronom.⁸ Dans

6 La pensée de Perros rejoint celle de Stendhal, auteur vénéré qui refusait lui aussi de « faire de la littérature ».

7 Yves Le Baut le souligne : « Le je-ici-maintenant du locuteur ne parvient jamais à s'effacer. Parabole comme poétique par son sens de la fugacité et de l'évidence d'une vérité hors programme – et comme poétique par son sens de l'altérité, cette fonction conative toujours audible derrière l'écrit. Là où Mallarmé recommandait la disparition élocutoire du poète [...], Georges Perros fait partout entendre les inflexions de sa voix propre car, paradoxalement, il note que "la plus grande influence qui se puisse concevoir, celle du Christ, est orale" (Pc2 54). » (Yvon Le Baut, « La pensée religieuse de Georges Perros », *Lire Perros, op. cit.*, p. 90s.)

8 La conception de Perros s'oppose à ce sujet sensiblement à celle de son contemporain E. M. Cioran, selon qui les fragments de la « réflexion intime » ne seraient pas là pour agir, comme on lit dans une note consacrée à l'adresse et à l'œuvre : « Tout ce qui s'adresse aux autres, tout ce qui est conçu pour eux, porte le stigmate de l'époque, de la mode, et du style. Ce qui date le moins, c'est la réflexion intime, justement parce qu'elle n'est pas faite pour agir, pour convaincre ou pour émouvoir. Les poèmes meurent ; les fragments, n'ayant pas vécu, ne peuvent davantage mourir. D'une œuvre m'intéresse plus que les préliminaires, les échecs, les restes. On lit d'un écrivain ses lettres, ses confidences, ses souvenirs et les souvenirs sur lui ; toutes choses qui illustrent la caducité de l'œuvre, si splendide soit-elle, et la vitalité, la perma-

ses « Notes pour une préface » qui ouvrent le premier volume des *Papiers collés*, l'auteur revendique le droit à une littérature partielle, celle de la note et celle de l'aphorisme. Au début de cette introduction – « espèce de préface [qui] n'a peut-être été écrite que pour l'annuler d'avance » (*PcI* 20) – figurent huit notes de longueur inégale, suivies de six notes intitulées « Notes sur la note » et de quinze « Notes sur l'aphorisme ». Perros y distingue l'écriture contingente de la note, « d'essence féminine », de ce « caillou » qu'est l'aphorisme, et qui « donne la mort, une belle mort, à toute idée, toute personnalité ». La note serait écrite « en marge », elle voudrait se confier à l'instant ; l'aphorisme, en revanche, malgré sa proximité de la note, en serait le contraire.⁹ Perros semble établir une différence entre deux formes brèves, souvent difficiles à distinguer. À méditer l'humour du noteur, on peut douter, lors de la lecture de cet exercice de délimitation, de son caractère naïf – qui n'est certainement pas sans charge ironique. Le lecteur des *Papiers collés* est ainsi d'emblée confronté à la question de la note : son horizon d'attente est dirigé vers un discours sur la note qui se présente, parallèlement, sous forme de notes. Ce que l'on va lire à ce sujet devrait par conséquent être aussi toujours valable pour les notes que l'on est en train de lire. À Perros de poursuivre :

La plupart de ces notes, je le sais, sont inachevées. Et ne veulent pas, ne tiennent pas à se montrer ainsi déshabillées. (PcI 8)

Cet inachèvement de la note est dû au fait que rien n'indique où elle va finir : d'un seul mot à une page entière, sa longueur, sa « finitude » est incertaine, elle reste ouverte. Sa forme est fugitive, insaisissable, toujours en mouvement. D'où inachèvement, désœuvrement.¹⁰ Tout comme le vers ou le poème, la note est embrasure : elle « ouvre » l'horizon de l'autre et nécessite elle-même cet espace d'excavation pour pouvoir se développer. Enfin, la note serait « liquide », par opposition à l'aphorisme « solide », « monolithique ».¹¹

nence de l'accident, de l'anecdote, du frisson à l'état improvisé et non élaboré (ce qu'est nécessairement une œuvre). » (E. M. Cioran, *Cahiers*, Gallimard, 1997, p. 946.) Pour un parallèle entre Perros et Cioran voir mes articles « La pratique du fragment et de la note chez Cioran et Perros, ou le refus de la 'pensée systématique' » (dans *Strukturen : Konstruktionen – Dekonstruktionen – Rekonstruktionen*, Francesca Broggi-Wüthrich et al. (éds.), Aachen, Shaker Verlag, 2006, p. 239-256) et « Les Papiers collés de Perros et les Cahiers de Cioran : fragments, aphorismes et notes » (dans *Approches critiques VI, Actes du colloque « E. M. Cioran », Sibiu, mai 2004, textes réunis par Eugène Van Itterbeek, Sibiu/Leuven, Editura Universitatii « Lucien Blaga »/Les Sept Dormants, 2005, p. 55-77).*

9 Voir à ce propos le compte rendu de Maurice Blanchot, « La note, l'aphorisme », *NRF* 93 (1960), p. 479-483.

10 Selon Pierre Garrigues, on a chez Perros « l'impression d'inachevé, d'incertain, d'insatisfaction qui correspond à une honnêteté scrupuleuse : on vit comme on prend des notes, dans la marge d'un livre sans limites, qui n'existe qu'en fonction de l'amour qu'on porte à ce qui se dérobe, et parfois parle dans le langage du noteur, quand vraiment il n'a rien à dire. [...] rythme d'une écriture, elle aussi infinie, dévorante, mais donnant la sensation qu'en signifiant elle anéantit, qu'en aimant elle inacheve. » (Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 187.)

11 On peut jouer sur les différentes acceptions du terme « vers » : « Écrire, sans avoir d'*a priori*, c'est aller vers, se porter à la rencontre, faire le geste d'ouverture, ou d'abandon, c'est une gestuelle très semblable à la marche. [...] Comme le pas dans la marche, le vers, la versification porte vers l'avant, fait appel du mouvement même, anticipe et poursuit, enchaîne les mots et les moments. » (Serge Gaubert, « Une poétique de la marche », *Lire Perros, op. cit.*, p. 22.)

Bien que toute œuvre d'art – même lorsqu'elle a sa forme achevée et apparemment « close », voire d'une perfection minutieusement élaborée – soit « ouverte » (U. Eco) dans la mesure où elle ne peut être épuisée par une interprétation, il est patent que des œuvres comme les *Papiers collés* sont « ouvertes » dans un sens plus concret.¹² Ces notes « inachevées, déshabillées » sont offertes à l'interprète comme si l'auteur se désintéressait de leur sort. Cette brèche devient alors, autant pour l'auteur que pour le lecteur, principe de création. Elle engendre la liberté – et la prise de conscience de cette liberté – de l'interprète, qui élaborera à partir des données manifestes sa propre forme, sa propre pensée, celle-ci n'étant pas déterminée par une nécessité dérivant de l'œuvre même. Sous ce jour, la note représente le jeu des possibles. Selon Pierre Garrigues, Perros « a une vision [...] illimitée de la fragmentation qui se joue dans la virtualité illimitée de ce qui ne s'écrit pas ».¹³ Quant à Thierry Gillybœuf, il insiste sur l'idée que la note est consubstantielle à cet auteur : « Les notes se déposent par strates, sédimentent, se chevauchent comme des plaques tectoniques. De l'écriture comme de la géologie. Il n'y a pas d'ordonnement [...] » Une page plus loin, le critique souligne que la note perrossienne « décrit la topographie du non-lieu dont procède son écriture. Elle s'ajoute à la précédente, fait pâte avec elle, la complète. »¹⁴

Au dédoublement de l'auteur – qui se dit lecteur assidu et « faiseur de notes invétéré » – répond un dédoublement du lecteur : comme nous avons affaire à une mise en scène du processus de la lecture, le lecteur réel est, à travers la figure du lecteur implicite, confronté à sa propre action, ou encore à ce qu'il aurait pu (ou dû) faire : l'action du noteur est alors une proposition de lecture. De plus, le lecteur lit les textes d'un autre lecteur – et devient ainsi le lecteur d'un autre lecteur (qui est à son tour un lecteur d'autres lecteurs puisque chaque auteur apparaît comme un lecteur...). Le lecteur occupe ainsi une double place, celle d'un destinataire et celle d'un témoin de celui qu'il était en tant que destinataire. Selon Vincent Kaufmann, ce « principe de double place » se situe précisément au cœur de la problématique de l'adresse.¹⁵ La structure de double énonciation permet du reste de donner au lecteur l'illusion qu'il reçoit des propos vrais et spontanés, et la souplesse – l'ouverture, la brièveté – de la forme facilite de varier les effets de cette illusion. Comme l'écriture est chez Perros rapprochée de la conversation et de la communication, le style est proche de l'oral. Notes, lettres ou poèmes, c'est toujours l'oralité – parfois insolente – qui l'emporte chez cet auteur.

L'idéal d'un art de la conversation représente un leitmotiv des *Papiers collés* et de la correspondance de Perros. Voici deux notations où Perros se réfère à l'image de la causerie :

12 Voir à ce sujet Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

13 Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, op. cit., p. 188.

14 Thierry Gillybœuf, *Georges Perros*, Rennes, La Part Commune, 2003, p. 85-86. Gillybœuf cite alors un extrait d'une lettre de Jean Paulhan à Perros : « Donc, ce sont l'arbitraire, la présence, le fragment qui ont toute chance de caractériser, à son apparition, le monde de l'identité et de la détermination. » (Lettre de J. P. à G. P. du 8 avril 1960.)

15 Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot)*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 51s.

[...] C'est plus à un ami que je m'adresse, sachant qu'il n'existe, ne peut exister, qu'à un lecteur amateur d'autobiographies. [...] J'essaie d'établir un rapport de conversation à distance, conversation impossible à l'état brut, qui exige l'intervention d'un heureux hasard ; impossible aussi à partir du livre, puisqu'il y a tentative solitaire, irrécupérable. (Pc2 10)

Je conçois la vie comme une longue conversation qui ne devrait pas finir entre les êtres et les choses. Conversation plus ou moins aiguë, poussée, comme dans la vie, qui est une espèce d'aquarium. Mais parler, fréquenter, c'est passer le nez hors de l'aquarium, et même en sortir. Pour suivre l'autre. (Pc2 59)

Ces deux notes posent toute une problématique de l'altérité, formulée en termes d'amitié à distance et désignée comme constitutive de la parole poétique. Appel, échange ou rapport avec le monde, voici bien le propos de lecture visé. Cette ouverture ou disponibilité réciproque peut être comprise comme une conversation. Nous assistons ainsi à une mise en place d'un espace discursif, d'un contrat de lecture que l'on pourrait définir comme amical ; et pourtant, en tant que lecteur réel, on n'est que le témoin de ces dispositifs. L'amitié dont parle l'auteur s'adresse au lecteur virtuel ou implicite, c'est-à-dire à un ami inconnaissable et inexistant, nécessairement absent.

Or s'il y a communication, il faut reconnaître que la transmission du message qui en est l'élément essentiel est ici une transmission différée. L'émetteur étant rarement présent au moment de la transmission, il ne peut pas vérifier la réception du message. Le lecteur réel est laissé plus ou moins à lui-même, et cela lui donne une liberté totale – située au-delà des limites prescrites pour l'établissement d'une communication réussie. Comme le lecteur fait ainsi ce qu'il veut du message, il ne s'agit pas d'une conversation où il lui faudrait à tout prix suivre le déroulement de la parole de l'autre ; ce n'est donc pas un discours où, quoi qu'il arrive, le son continue d'être transmis. Au contraire, le lecteur fait ce qu'il veut avec ce qu'il a à sa disposition : il peut ne pas lire, mal interpréter, comprendre ce qu'il veut, aller à l'encontre des intentions de l'auteur, relire, analyser, commenter, déconstruire, « décoller » ou « recoller » les fragments selon son gré. « À lui de faire tri un jour, si bon lui semble » (Pc1 10). Cette liberté et participation indispensables du lecteur se résument également dans ce passage d'une des « Notes sur la note », où on lit que la note « laisse l'intelligence de l'autre libre de la finir, de la commencer, ou de l'avalier ». (Pc1 12) Celui à qui le poète s'adresse est également responsable du sort de l'œuvre. C'est alors comme si la réception des notes participait de leur production, puisqu'elles continuent à se développer. Contrairement à ce que d'autres auteurs

affirment¹⁶, la note n'emblématise dans cette œuvre pas de monologue silencieux.

Mais revenons à la toute première note des *Papiers collés*, citée plus haut : alors que Perros se réfère d'abord à « certains maniaques » puis à lui-même, « faiseur de notes invétéré », ces inscriptions de lecteurs-noteurs favorisant les marges figurent en tant que doubles de celui qui pénètre le texte. Le lecteur se sent automatiquement visé, il est renvoyé à lui-même, au rapport qu'il entretient avec les livres et les pensées lues, donc à son propre lien avec le langage, la parole, l'écriture et la lecture. Quant à la relation entre l'auteur et le lecteur, Perros fournit une note particulièrement intéressante qui mérite une relecture :

Donc j'écris pour un écrivain qui sera peut-être moi, mais je n'y tiens pas exagérément. Je lui donne des idées, des directives. Je lui soumetts tout ce que je remarque d'intéressant, ramasse tout. À lui de faire tri un jour, si bon lui semble. Moi, si jamais je vais au-delà de cinq pages, sans rupture de rythme, sans distraction tranchant le fil, c'est que je me serai endormi sur le papier. (Pc1 10)

C'est ainsi au lecteur(-écrivain) de poursuivre les idées et de décider dans quelle direction une note – pensée, observation, citation – sera développée, car le noteur ne fait que mettre en branle la pensée d'autrui. Au lecteur de trier, de choisir parmi ce qui a été ramassé et accumulé. C'est alors le lecteur qui est responsable du devenir des notes, et, par conséquent, de l'œuvre. À lui de juger, d'évaluer et de prendre des décisions. Évidemment, Perros s'adresse à un lecteur émancipé, qui sait ce qu'il veut, qui sait différencier et trancher.

Le lecteur des *Papiers collés* aura par la suite affaire à une véritable célébration et mise en œuvre de la note (et de sa liberté, puisque ces deux termes apparaissent comme interchangeables dans l'univers de Perros), mais il se verra d'emblée confronté à l'une des tensions qui traversent ces textes : l'apparente contradiction qui consiste à dévaloriser les notes, comparées à des « déchets », ou affublées de l'adjectif « misérables ». Que penser d'une telle attitude chez un auteur qui cultive assidûment cette forme brève, qui en fait l'éloge, pour aussitôt la maintenir à distance ? De telles notes représentent, selon Jean Roudaut, de véritables « marques d'un examen de conscience ».¹⁷ L'apparente contradiction, la tension interne y sont parfois explicitement mises en lumière, comme dans l'exemple suivant :

16 On pense entre autres à E. M. Cioran, auteur d'aphorismes et de fragments qui font parfois penser aux *Papiers collés* : « Écrire un essai, un roman, une nouvelle, un article, c'est s'adresser aux autres, les écrire pour eux ; tout ce qui est pensée continue suppose des lecteurs ; mais la pensée discontinuée en suppose à peine, elle ne satisfait que celui qui la conçoit, et ne s'adresse qu'indirectement aux autres. Elle ne cherche pas l'écho, aussi est-elle silencieuse, à peine articulée : une fatigue réfléchissant sur elle-même. » (E. M. Cioran, *Cahiers*, op. cit., p. 926.) Comme dans un certain nombre d'autres textes, Cioran oppose la pensée continue à la pensée discontinuée : celui qui s'adresse aux autres a automatiquement une autre attitude que celui qui écrit pour lui-même. Selon Cioran, on *explique* aux autres, alors qu'« à soi-même, on suggère tout au plus » (*Ibid.*, p. 758).

17 Jean Roudaut, *Georges Perros*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1991, p. 24.

Car je sais, je vois qu'on peut être, qu'on peut faire tout autre chose, que je ne tiens pas le moins du monde à ce genre d'expression, réputé – à tort ou à raison – bâtarde ; et que le goût que j'en ai chez les autres s'avère parfaitement nul chez moi. Mais le fait est là, et je m'en rends compte un peu brutalement : depuis que j'écris, et cela remonte – pourquoi remonte ? – assez loin, c'est à de misérables notes que je demande le transfert. Cette perpétuité, cette fidélité cache quelque chose. Une paresse congénitale, une infirmité, un dilettantisme, que sais-je ? Cherchons. (Pc1 11)

Discours de l'auto-disqualification qu'il est difficile de prendre au pied de la lettre... Dans une autre note, Perros parle de son écriture fragmentaire, et (se) demande :

Comment lire ces déchets ? Il y a un temps, un moment, pour lire le journal, pour lire un roman ou un poème. Mais des notes ? Au-delà de la note, il y a, il n'y a que l'aphorisme solitaire invétéré. Mots en froid. (Pc3 67)

La note-déchet, ce rebut que l'on refuse et rejette, a une fonction de renversement. En d'autres termes, on assiste à une valorisation indirecte, *ex negativo*, du jetable et de l'inutilisable.¹⁸

La remarque concernant les « misérables notes » illustre par ailleurs une des difficultés ou résistances du texte qui caractérise de nombreuses notations de Perros : la pensée et les propos digressent sans cesse, le poète semble se plaire à ajouter tel détail ou tel autre, à relativiser ses énoncés au fur et à mesure qu'il avance, à préciser son propos et à (se) poser des questions. Bref, il tient à montrer la complexité du réel (même lorsque celui-ci paraît simple) – ce qui ne va aucunement à l'encontre de la forme apparemment si légère de la note. Au contraire, celle-ci se prête bien à rendre cette voix particulière, ce ton de la conversation qui s'adresse à un autre. Le poète semble écrire en parlant, les idées lui venant au fil du discours – ce qui peut donner l'illusion d'une distance minimale et d'immédiateté, voire de spontanéité. Des mots tels que le « cherchons » lancé à la fin de la note citée contribuent à cette impression de pointes finales : appel au pluriel qui inclut le lecteur et l'invite à participer à la recherche collective. Jean Roudaut résume cette variété de tonalités et de « voix » en affirmant que cette œuvre est marquée par « le goût musical de la phrase (mais d'une musique a-rythmique), l'amour des coulisses plus que de la scène (il ne se souciait que d'écrire en marge des livres qu'il aimait), le secours constant aux essais de voix (il avait besoin de mettre à l'épreuve sa pensée en la faisant parler autrement) ».¹⁹

En l'occurrence, quel est le rapport avec les pensées d'autrui, quelle est

18 Les déchets ouvrent un vaste champ d'étude et de réflexion à la *rudologie*, science nouvelle qui a déjà les honneurs d'une chaire d'enseignement à l'Université du Maine. Une exposition leur avait été consacrée en 1981 au Centre Beaubourg à Paris. Voir également Jean-Claude Beaune (éd.), *Le Déchet, le rebut, le rien*, Seyssal, Champ Vallon, 1999. Quant à l'inutilisable, rappelons que la première des « Notes pour une préface », consacrée à la lecture et à l'écriture de la note, se termine sur le « vœu » suivant : « Aussi définitivement inutilisable. » (Pc1 8)

19 Jean Roudaut, « Georges Perros », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrey, Paris, P.U.F., 2001, p. 592.

la filiation par rapport aux textes que Perros s'est appropriés en les citant ? Ce que l'on remarque ou reconnaît chez l'autre, était souvent déjà là, vaguement, de manière imprécise, avant qu'on l'ait lu ou aperçu ailleurs :

La pensée d'autrui ne nous est surprenante. On l'attendait. Elle est un de nos moments. Cependant on n'aurait pu la formuler. (Pc1 100)

Cette note est précédée d'un texte plus étoffé qui semble l'introduire :

Le problème est le suivant : peut-on conserver, entretenir, exercer le peu ou prou d'esprit qu'on a sans le secours des autres, quels qu'ils soient ? Le simple fait de noter, et si possible perfectionner ce qui nous passe par la tête, est-il nécessaire et suffisant ? Les autres ne sont-ils pas obligatoirement, fatalement, impliqués dans cet acte, et dès lors n'est-il pas malhonnête, voire stupide, de travailler sur une croyance établie sur du faux ?

Je crois que la « pureté » est une idée de jeunesse mentale, impossible à dissoudre, ou même à tuer avant terme naturel. Il nous faut subir ce temps de pureté, même et surtout si notre intelligence en a décrété l'absurdité. On ne la brise que par des actes qui nous font d'autant plus souffrir qu'ils nous sont ridicules, mais inévitables si l'on veut en finir, crever l'abcès. C'est dans la solitude qu'on vient à bout de la mauvaise solitude. (Pc1 100)

On voit que la pensée des autres et celle du noteur ne peuvent être séparées complètement, puisque les autres sont toujours « obligatoirement, fatalement, impliqués dans cet acte » qu'est la pensée humaine. Ce ne sont donc pas seulement la lecture et la citation qui apparaissent comme des actes d'appropriation (réciproques, car ils concernent celui qui cite et le texte qui est cité, ou alors celui qui lit et le texte lu), mais également la pensée tout court. Si l'idée de « pureté » est une « idée de jeunesse mentale », c'est que personne ne peut, aux yeux de Perros, s'en sortir tout seul. Sans emprunts, sans circulation des idées, on risque de tomber dans la « mauvaise solitude ». Mais la solitude, la distance critique et réflexive par rapport aux autres et à soi-même est indispensable pour qu'il y ait véritable échange : pas d'appropriation, pas de transformation productive s'il n'y a prise de conscience et de connaissance de l'altérité des pensées. S'il faut donc reconnaître la différence avant de pouvoir s'approprier quoi que ce soit, on pourra toujours en douter : « j'ai eu beau lire et relire, admirer les plus grands oiseaux de nuit et de jour poétiques, mon mince chant initial ne s'est pas déplacé d'un iota ». (Pc2 41) Dans son article sur « Perros lecteur », Claude Burgelin résume la contradiction qui accompagne Perros écrivain-lecteur :

Parfaite éponge, il sait se laisser au plus intime épouser par le texte de l'autre. En même temps, il ne se trouve et retrouve que dans la fuite de cette présence trop intrusive. Ainsi s'est façonnée cette écriture à la fois réceptive et

*coupante, cristalline et fuyante, fluidité et sécheresse mêlées en un tournoiement incessant entre distance abolie et distance affichée. [...] Dans le miroir diffracté de tant de textes si passionnément requis et contemplés, c'est bien à une constante métamorphose en lui-même que Perros nous convie.*²⁰

Si les nombreuses notes de lecture et citations renvoient à une écoute attentive et réceptive des autres, on retiendra néanmoins que fuite et prise de distance sont d'autres éléments constants de la poétique perrossienne ; appropriation et fuite, présence et absence se conditionnent réciproquement.

Pour finir, lisons la seconde « Note sur les notes » où il est question d'une parole qui s'écoulerait sans que l'on y prenne garde, transparente à elle-même et à celui qui la profère ; une parole solipsiste, en quelque sorte dispensée d'un récepteur :

Reste ceci : la note existe. Elle est très proche de l'objet. Elle dit à peine ce qu'elle veut dire. Elle est naïve, parce que confiante. Elle laisse l'intelligence de l'autre libre de la finir, de la commencer, ou de l'avalier. Elle est paresseuse et ne tient pas absolument à se faire entendre. À être prise aux mots. Mais préfère sonner, résonner. Son auteur et son lecteur doivent en sortir indemnes. Elle a le goût effréné de l'autonomie, de la liberté. Rien de moins familier, malgré les apparences. De moins « humain ». Le commerce l'indiffère. Elle est éminemment coquette, puisqu'elle se montre dans le but d'être seulement remarqués, « notée ». Elle ne dédaigne pas de laisser un souvenir impérissable. Mais plutôt par le parfum que par la parole. (Elle aime assez le paradoxe...) Son corps est à la limite du fantomatique. Elle suggère. N'insiste jamais ; fait souffrir – le souhaiterait – sans laisser jouir. Disons qu'elle est d'essence féminine. (Pc1 12)

Liberté, suggestion et proximité des choses, des « objets », telles sont les trois caractéristiques de la note qui se trouvent soulignées dans ce texte. Si elle a « le goût effréné de l'autonomie, de la liberté », elle laisse aussi « l'intelligence de l'autre, libre de la finir, de la commencer, ou de l'avalier ». La liberté joue ainsi dans les deux sens : d'une part la note a besoin d'une certaine liberté, d'ouverture et d'indétermination, d'autre part, elle est aussi source de liberté pour cet autre que représente le lecteur. Elle ne fait que suggérer, elle « n'insiste jamais », n'explique ou ne commente pas – illustration de la maxime : « Glissez, mortels, n'appuyez pas » ? Bien souvent, elle est allusive, inachevée, et « dit à peine ce qu'elle veut dire ». Néanmoins, elle semble être « très proche de l'objet », c'est-à-dire proche du concret, de la matière, de l'autre.

Jean-Marie Gibbal résume plusieurs points caractérisant cette écriture lorsqu'il se souvient, dans un essai témoignant d'une amitié profonde, de cette parole qui n'appartiendrait qu'à Perros :

20 Claude Burgelin, « Perros lecteur », *Lire Perros, op. cit.*, p. 118s.

Il était porteur de paroles fortes, tous ceux qui l'ont connu en conservent quelques-unes qui les ont marqués. Cela pouvait être la reprise sous une autre forme d'une note déjà existante qu'il incorporait spontanément à son expression du moment ou encore la formulation transitoire d'une note à venir : dans bien des cas ces paroles exprimaient de façon inédite la vérité de l'instant partagé. Elles étaient le fruit de l'attention suraiguë, magique, qu'il portait à son interlocuteur. Elles lançaient des passerelles entre les deux consciences confrontées, quand chaque interlocuteur creuse une pensée confuse, en voie de se formuler. Extrême pointe de l'échange, les phrases lapidaires tombaient avec justesse quand la conversation se suspendait en silence. Georges donnait alors l'impression de penser en même temps que l'autre et plus clairement, si bien qu'il énonçait de façon saisissante la pensée en train de naître, dans une de ces petites phrases si simples, parfait résumé de l'échange engagé ou de la situation évoquée.²¹

Gibbal décrit avec précision et pertinence la caractéristique principale de la note en voie de formation : il s'agit d'une « pensée en train de naître », donc d'un témoignage, du développement en cours. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre la note comme une documentation sur le provisoire, le transitoire, le devenir qui se dirige vers cet *alter ego* qui sera tantôt noteur, tantôt lecteur : *à lui de faire tri un jour, si bon lui semble...*

Ariane LÜTHI

21 Jean-Marie Gibbal, *Georges Perros. La Spirale du secret*, Paris, Plon, 1991, p. 73.

« Votre désert touche au mien » Lorand Gaspar, Georges Perros : correspondance

L'année 2007 voit la réédition, chez La Part Commune, de la *Correspondance* (1966-1978) entre Georges Perros et Lorand Gaspar, ladite correspondance trouvant naturellement sa place, chez le même éditeur, aux côtés des *Lettres à Carl Gustaf Bjurström* (1958-1976), de la *Correspondance* avec Vera Feyder (1966-1977) et avec Jean Grenier (1950-1971). De fait, Georges Perros fut, on le sait, ce grand épistolier qui échangea aussi bien avec Michel Butor¹ qu'avec Brice Parain², Bernard Noël³ ou Jean Paulhan⁴.

On se fourvoierait toutefois à considérer la correspondance avec Lorand Gaspar comme une émanation exclusive de l'œuvre perrosienne : puisque *correspondance* il y a, rien n'interdit de l'inscrire *aussi* au répertoire des œuvres gaspariennes. Si « les parfums, les couleurs et les sons se répondent », ce sont ici les *réponses* de deux êtres que relie une amitié rare qu'il importe d'entendre. C'est une amitié née – entre deux mers – *depuis l'écriture*, et par elle fidèlement entretenue. Les rencontres « réelles » n'ont été que les pierres d'attente qui, de loin en loin, surent prêter corps à une relation qui, tout en les ayant appelées, s'en préserva comme seuls les véritables solitaires savent se prémunir d'une effusion sincère – par pudeur, respect, clairvoyance. En douze ans, les deux hommes ne se rencontrèrent que quelques fois, et toujours brièvement.

Ce sont donc les lettres qui nous parlent au mieux de cet entretien : 130 en constituent l'édition établie par Thierry Gillybœuf. On y regrette, toutefois, l'absence de la plupart des lettres adressées par Lorand Gaspar à Georges Perros à partir de l'année 1972. Seules les réponses de Perros laissent pressentir l'intensité de ce qui lui fut alors adressé.

Mais de cette amitié, on prendra également la mesure en lisant les quelques textes écrits par Gaspar après la mort de son ami, survenue en janvier 1978 : le numéro d'*Alif* de l'hiver 1979-1980, qu'il compose en son hommage ; « Un soir, quelque part sur le rivage des Syrtes... » dans le volume *Avec Georges Perros* daté de février 1980⁵ ; sa préface au tome II des *Lettres à Michel Butor* aux éditions Ubacs (1983) ; « En lisant Georges Perros ; quelques remarques sur l'écriture », dans la revue *Théodore Balmoral* de l'hiver 1989 ; son avant-propos à *Une vie ordinaire* en « *Poésie/Gallimard* » (1988) ; l'introduction à leur *Correspondance* enfin.

Perros, quant à lui, fidèle à ses incapacités (« [...] chaque fois que je dis aimer un manuscrit, je suis sûr qu'il ne passera pas », L 91 du 12/1/1973), ne publie rien

1 L'ensemble de la correspondance Perros-Butor (1955-1978) est disponible aux éditions Joseph K (1996).

2 Georges Perros, Brice Parain, *Correspondance* (1960-1971), Paris, Gallimard, 1999.

3 Georges Perros, Bernard Noël, *Correspondances*, Draguignan, Unes, 1998.

4 Une nouvelle édition de la correspondance avec Jean Paulhan (1953-1967), établie par Thierry Gillybœuf, vient de paraître aux éditions Claire Paulhan, 2009.

5 *Avec Georges Perros*, Encre - Éditions recherches - Exit, 1980.

sur l'œuvre de Gaspar. Cependant, l'extraordinaire regard qu'il porte sur une œuvre qui peu à peu s'installe dans ses propres territoires en même temps qu'elle s'impose au sein du paysage poétique contemporain, vaut toutes les recommandations et tous les comptes-rendus dont Gaspar eût pu rêver. Au-delà de l'ami, le grand lecteur que Perros était ne s'y sera pas trompé.

1. L'amitié – « Écrire n'est pas tout à fait vain »

C'est à l'initiative de Lorand Gaspar que s'engage la correspondance entre les deux hommes, que seule la mort de Perros, survenue le 24 janvier 1978, arrêtera : à la lettre liminaire du 3 janvier 1966, écrite depuis Jérusalem, fait écho, quasiment jour pour jour, celle du 2 janvier 1978, ô combien émouvante pour nous qui savons que ce fut la dernière :

Je te tiendrai au courant, mon cher Lorand. Je pense que tout ira bien. Mais je ne m'en sortirai qu'un rien fatigué. À p'tits pas.

Douze années durant, les deux amis ne cesseront de s'écrire : lettres relativement brèves le plus souvent, denses, attentives – jamais creuses, toujours tendues vers le souci de cet autre qui s'impose « ami » dès la première lettre (« Vous avez deviné sans doute que c'est encore un malheureux, pris de poésie, qui vous parle. Un ami aussi, qui vous lit avec joie dans son lointain désert. »), ami qui ne fera, lentement, sûrement, que conforter sa présence paradoxale dans la distance géographique, justifiant ainsi les propos de Perros :

Non seulement je n'ai pas besoin de voir les êtres que j'aime pour les aimer : j'ai besoin de ne pas les voir.⁶

Quelques mois suffiront à rendre, d'un côté comme de l'autre, l'échange indispensable :

Je dois dire que cette amitié née à travers l'espace où chacun entend avec netteté l'autre, me ravit. [L 13 du 18/1/1967, de LG à GP]

Et de Perros à Gaspar :

Nous revoici en posture épistolaire. Faisons en sorte qu'elle perpétue cette amitié extrêmement vive, et rien moins qu'abstraite, qui me lie à vous. J'ai vraiment l'impression de vous connaître. [L 15 du 14/2/1967]

⁶ *Papiers collés I*, Paris, Gallimard, 1960, rééd., coll., « L'Imaginaire/ Gallimard », 1986-1997, p. 93 ; propos cités par Lorand Gaspar dans « La Vie ordinaire de Georges Perros », introduction à la *Correspondance* (1966-1978), Rennes : La Part Commune, 2007, p. 17.

Cette correspondance doit se lire comme l'histoire d'une amitié – à entendre sous ce terme le sentiment d'exception qu'il sait être parfois et qui, à lire attentivement les chapitres de la relation, serait à inscrire quelque part entre la fraternité et l'amour. Fraternité qu'évoque la lettre liminaire :

[...] il y a cette forte impression d'un réseau d'hommes tout autour de la planète, qui tels des cosmonautes, parlent vaillamment dans le désert.

Fraternité à laquelle répond aussitôt la deuxième lettre de correspondance :

Votre désert touche au mien, ce qui prouve qu'écrire, fût-ce en sourdine, n'est pas tout à fait vain. [L 2 du 14/1/1966]

Et Lorand Gaspar de renchérir dès sa seconde lettre, déplorant le « désert des Revues dites littéraires » :

Aussi a-t-on envie de pousser des cris lorsqu'on tombe sur des mots qui sont écrits par des humains pour des humains. [L 3 du 23/1/1966]

En Georges Perros, Lorand Gaspar a rencontré un frère. Ce qui ne va pas sans réciprocité – d'autant qu'il y a, chez Perros, reconnue comme telle, l'essentielle perte du frère jumeau à la naissance, qu'il aura fallu, en quelque façon, compenser.

Si Gaspar pressent, dans ces mots de Perros qui ne lui sont pas encore adressés (c'est en le lisant dans la *N.R.F.* qu'il prend l'initiative de lui écrire), qu'il y a là matière à communion poétique (« je percevais au loin le bruissement de la mer »⁷), leur première rencontre, un peu plus d'un an après leur premier échange épistolaire, confirmera l'intuition :

Je garde un souvenir indicible, tout en écailles aux lumières secrètes, tendres, des quarts de teintes, des silences clairs où l'inutilité de la parole vous porte – Mais minute pas trop de volatilité, le coq est là, les gosses aussi. Et les huitres. [L 26 du 11/11/1967]

Aussi « indicible » qu'en paraisse le souvenir, Gaspar n'aura de cesse de revenir à cette « première fois » dans les textes qu'ultérieurement il consacra à l'ami :

Je n'oublierai jamais cette première rencontre après une nuit passée sur l'asphalte dans une 2 CV, moi un peu flottant, comme soûlé par l'air vigoureux de l'Atlantique, lui tout carré dans la porte ouverte, pantalon de velours brun, chandail marin, pipe à la main, pipe à la bouche. Des yeux plus bruns que le velours de son pantalon, chaleureux et tendres au premier abord, avec une lueur

7 Lorand Gaspar, « Un soir, quelque part sur le rivage des Syrtes... » in *Avec Georges Perros, op. cit.*, p. 21.

*très noire, tranchante et corrosive tout au fond. Dans ce grenier bourré de livres, en compagnie d'un coq qui voulait bien honorer certains manuscrits – il y en avait dans tous les coins – de sa signature, nous avons échangé nos tabacs, nos paysages, écouté France Musique, le vent, rien.*⁸

Alors, voilà, je suis venu. », résume-t-il dans sa préface aux Lettres à Michel Butor⁹. Et de comparer leur rencontre à rien de moins qu'un « tremblement de terre.

Cette présence soudaine, énorme, laisse peu de place aux mots. Il n'est pas assez de la fumée de deux pipes pour calfater les brèches. Être là, comme ça, à portée de pupilles et d'oreilles au bout d'années, d'espace ponctué de lettres, de livres sans visage, sans cette buée sur la vitre du regard. Tremblement de terre que nul sismographe n'aura signalé.

Rien qui diffère de la « première fois » de l'amour ; rencontre inaugurale en amont littéralement *pré-textée*, elle sut accorder deux corps (l'un « flottant », l'autre massivement présent) aux pressentiments de leurs écritures respectives. Amitié, amour ; Gaspar en relève du reste chez Perros – dont les notes ne cessent d'y revenir – la parenté :

[...] au fond n'est-ce pas la même attention humaine, la même qualité de compréhension mutuelle qui sont en jeu ?¹⁰

Quand des mots ponctuent entre eux l'espace de l'absence, la mise en présence des corps dispense paradoxalement de toute parole : ce sont désormais des regards qui s'échangent, des corps qui s'appriivoisent en habitant, si peu que ce soit, le même espace, les mêmes *bords* – les écoutant aussi bien.

Le tutoiement s'impose alors de lui-même, en même temps que cette familiarité respectueuse qui caractérise l'ensemble de la correspondance : on sera passé du « Cher Georges Perros » inaugural à « Georges cher » dès la lettre conséquente à leur première rencontre, à « Mon Cher de cher » [L 39 du 26/9/1968], « Mon cher vieux » [L 42 du 30/11/1968], « Mon cher Silencieux » encore [L 59 du 6/12/1970] ; et réciproquement, de « Cher Monsieur » au récurrent « Mon cher Lorand », ou encore « Cher Lorand d'Arabie » [L 43 du 12/12/1968].

Mais ce ne sont pas que les adresses qui évoluent, ainsi re-marquant une amitié qui ne cesse de se reconnaître, ce sont aussi les lettres qui, s'achevant, se laissent aller à une tendresse d'autant plus touchante qu'elle s'avoue telle. La correspondance des deux dernières années est en cela remarquable : car c'est aussi au médecin, en l'ami, que

8 Lorand Gaspar, « Introduction » à *Une vie ordinaire*, Paris, Gallimard, (coll. « Poésie »), 1988, p. 8.

9 Lorand Gaspar, « À la rencontre de Georges Perros », in Georges Perros, *Lettres à Michel Butor* (1968-1978), tome 2, Rennes - Ubacs, 1983, p. 7.

10 Lorand Gaspard, « La Vie ordinaire de Georges Perros », *op. cit.*, p. 14.

s'adresse Perros, à celui qui intimement sait ce qu'est un corps malade. Alors, dans le non-dit, l'abandon confiant, sans retour, de qui sait que la mort rôde (« ... la mort en moi, très clandestine. Papiers en règle. »¹¹) à qui, quotidiennement, la connaît : « Mais si tu permets, grande tendresse à ta pensée. » [L 114 datée de septembre 1976] ; « Il y aurait surtout à remercier l'ange (!) qui nous rapprocha... » [L 118 du 27/12/1976] ; « J'ai l'impression d'être déjà très loin d'où je suis. Inexplicable, mais évident. Et de t'avoir à portée de cœur, de parole. » [L 120 du 25/1/1977] ; « Si je foutais le camp ce serait pour Sidi Bou Saïd. Difficile ! Comme j'aimerais t'y surprendre ! » [L 125 du 8/8/1977] ; « Moi je suis immuable. Ce qui fait que j'éprouve toujours la même affection, et le mot est faible, pour toi, pour Jacqueline, là-bas, en bas, où les pluies sont tièdes. Ce qui fait que je vous embrasse, à l'épistole du cœur. » [L 126 du 28/9/1977]

Si la première rencontre à Douarnenez marque Gaspar à jamais, il en va pareillement de la venue de Perros en Tunisie ; ce dernier ne cessera d'en convoquer le souvenir :

Eh bien je ne suis pas tout à fait revenu de Sidi Bou Saïd. J'ai dans le crâne, dans le corps comme des trainées de ruelles, de ciel, d'odeurs, d'affection retenue. [...]. Reste que je me « sentais » bien avec toi, et que c'est misère d'être aussi loin l'un de l'autre. [L 73 du 30/6/1971]

À quoi répond aussitôt Gaspar :

Il reste ici de toi une sorte de présence incertaine, hésitante, un peu penchée et qui brusquement se met à chanter des couleurs qu'on n'attendait pas de cette pénombre. [L 75 du 6/7/1971]

Perros déclinant pourtant les invitations réitérées de son ami à revenir le voir, le souvenir, ému, persiste :

J'ai gardé un souvenir « monacal » de Sidi Bou Saïd. Studieuse lumière, friabilité de la matière, ombres complices. [L 116 du 24/11/1976]

À cette tendresse grandissante s'ajoute, dès les premiers mots de l'échange, la « complicité essentielle »¹² de deux êtres que rapproche le refus des compromissions, des mensonges – et singulièrement ceux d'une « vie parisienne », mondaine, littéraire, qu'ils ont, certes différemment, délibérément laissée derrière eux. C'est Gaspar qui évoque le « désert des Revues dites littéraires » [L 3 du 23/1/1966], pour, un an plus tard, mi-amusé mi-perplexe, narrer à son ami la réception organisée en son honneur au Procope pour la remise du prix Apollinaire :

11 Lettre 122 datée du printemps 1977.

12 *Ibid.*, p. 13.

Vivement le désert. Cela dit j'avoue très humblement que les dix jours à Paris m'ont autant passionné que mes premières visites au Prater et au zoo de Vienne. [L 16 du 22/2/1967]

Le constat demeure le même cinq ans plus tard:

Tu ne peux savoir – si, tu peux – ce qu'a représenté ta venue à Paris. Tu as dû deviner combien je raffole de ces agglutinations sociales et de toute manifestation qui me permet de me prendre au sérieux ! Je suis resté à peine 48 heures après ton départ. [L 85 du 8/5/1972]

Perros est fait du même bois :

Oui, oui, tu ne m'étonnes pas. Il faut renoncer à comprendre les critères de publication de ces messieurs. [...] Mais tu as raison de t'en foutre un peu. Qu'ils mijotent ensemble. Au reste, ils n'en ont plus pour très longtemps. Nous, oui. À vivre selon nos règles, qui ne sont pas les leurs. [L 91 du 12/1/1973]

Le possessif dit suffisamment la complicité *en poésie* de deux solitaires qui ont depuis toujours compris qu'il ne fallait pas confondre littérature et vie littéraire.

Alors que Perros, se faisant le porte-parole de ses amis Pierre Leyris, Bernard Noël, Queval et Paul Roux, invite Gaspar à présenter à la toute jeune revue *La Traverse* un de ses poèmes, ce dernier se voit refusé ; et Perros de constater une nouvelle fois (ajoutant qu'un poème de Butor « a eu le même sort ») : « Je ne suis décidément pas fait pour la gloire de mes amis. » [L 50 du 13/10/1969] La réponse de Gaspar expose clairement le point de vue de qui refuse, même au nom de l'amitié, toute compromission (« ces messieurs », lui confiait Perros, « préféreraient quelque chose dans le genre *Quatrième état de la matière* ») :

Bon, qu'ils aillent se faire frir les copains et avec toute mon estime. Pour l'instant je continuerai d'écrire ce que j'ai envie d'écrire et non pas ce qu'on attend de moi. [L 51 du 30/10/1969]

Un tel propos, Perros aurait tout aussi bien pu le tenir : si, pour les deux amis semblablement, l'éloignement géographique favorise l'absence de compromission (en même temps qu'il en résulte), il ne fait que matérialiser l'engagement sans faille de chacun d'eux auprès de sa propre parole. Rien ni personne ne saurait les détourner de la sente que leurs écritures respectives se proposent de frayer : en ce sens, la force de leur amitié se mesure au respect que chacun éprouve, dans la différence rigoureuse de leurs approches, pour le travail de l'autre. Jamais il ne sera question de critiquer sa parole ; l'un comme l'autre sait en effet qu'elle est *juste* profondément – *honnête* même, en ce qu'elle cherche à dire au plus près l'expérience de chacun.

Dans la comparaison qu'il se risque à établir entre *Une vie ordinaire* et sa propre démarche poétique, Gaspar ne dit rien d'autre que son admiration sans cesse renouvelée pour ce poète qu'est l'ami (il ne craint pas, par ailleurs, de hisser les *Papiers collés* à la hauteur de « chef-d'œuvre », L 64 du 10/2/1971) :

J'aime cette allégresse avec ses acidités, sa croissance souvent à l'envers, j'admire cette profondeur qui court les rues, qui n'a l'air de rien. À côté de ça je me sens prétentieux jusqu'à la bouffonnerie, pendant que toi en faisant le pitre tu touches sans cesse au cœur du drame qui a l'air d'être inexistant, mais justement, ce l'air d'être devient sacrement poignant. [L 29 du 13/12/1967 ; je souligne]

C'est assurément ici que l'on aurait à entendre la connivence profonde de deux poétiques que distinguent trompeusement leurs formes : désinvolture (Perros) et prétention (Gaspar) toutes deux apparentes ; poésie qui n'a l'air de rien (l'« ordinaire » de Perros, ce « rien » qu'il ne cesse de revendiquer¹³), poésie qui a l'air du tout (l'« absolu » de Gaspar). Car c'est pareillement « au cœur du drame » que plongent leurs œuvres respectives, dans l'humble tentative de dire l'humain au plus près, grandeurs et failles confondues.

Perros, dans la distance même qui le sépare d'une écriture gasparienne qui « prend » en même temps qu'elle « développe » (« C'est ce que je ne sais pas faire. Tout ce que j'écris est à 'développer'. », confie-t-il à la lecture de « Times Square », poème de *Gisements* ; L 31 du 10/1/1968), accueille « les yeux fermés » le manuscrit d'*Approche de la parole*, pourtant si éloigné de ses propres formes ; c'est qu'au fond la parole de Gaspar vibre à l'unisson de la sienne (ne lui écrit-il pas, au sujet de ce même manuscrit : « C'est là de l'eau à mon moulin, et bien des formulations que j'éprouvais du mal à sortir. »¹⁴ ?), de la même façon que Jérusalem, Tunis ou Douarnenez incarnent la plasticité d'une même lumière, dans le tremblement ébloui de qui a la « passion des éléments, ciel, mer, horizons » [L 4 de GP à LG du 17/2/1966]. Aussi, s'il se risque à critiquer, n'est-ce pas de son point de vue, mais de celui de l'ami dont il comprend l'écriture au point de la souhaiter encore plus personnelle :

[...] je relis lentement [le manuscrit d'Approche de la parole], sans rien trouver à redire, sinon à Lambrichs, comme je l'ai déjà fait, que je le publierais les yeux fermés. Qu'il y ait des choses à alléger, à personnaliser, c'est sûr. Mais ce serait alors un autre travail. Il me semble simplement que de temps en temps tu te laisses aller à la tendance Char. Aphorismes « éclatés », etc. qui rompent le discours qui est en fait une lutte sans « merci » entre ce que le langage peut avoir d'hérité palpable, d'où sciences mobilisées, et ce qu'on appelle l'innocence, le rien etc. (L 90 du 6/12/1972).

13 *Ibid.*, p. 23.

14 Lettre 87 du 27 juillet 1972.

Mais les « aphorismes », ce sont aussi ceux de « l'exil amical », que Perros lui-même « adresse quasi quotidiennement » à Gaspar, dont il regrette parfois l'éloignement... [L 96 du 21/1/1974] : « Que ne suis-je bédouin, j'aurais ta visite plus souvent. À chacun son désert. » [L 101, fin août 1975]

2. La poésie – « Écrire blanc sur blanc »

La correspondance des deux amis naît doublement en écriture : c'est, on l'a vu, à la lecture de Perros que vient en Gaspar le désir de lui écrire ; et c'est *en écriture* que s'invente progressivement leur amitié : doublement là encore, l'échange épistolaire se nourrissant par ailleurs des textes de l'ami, manuscrits ou publiés en revue – rassemblés en recueil *a fortiori*. Pour Perros, ce seront les livres de la « maturité » : *Une vie ordinaire* (1967) et *Papiers collés II* (1973)¹⁵ ; pour Gaspar le foisonnant *limen* d'une œuvre qui déploie dès lors tous ses territoires : poésie (*Le Quatrième état de la matière, Gisements, Sol absolu, Corps corrosifs, « Journal de Patmos »...*), réflexion critique (dans des genres très différents : *Histoire de la Palestine* et *Approche de la parole*), traduction (de Séféris, depuis le grec ; de Lawrence, depuis l'anglais ; de Rilke, depuis l'allemand ; de Pilinsky, depuis le hongrois).

Gaspar ne cache pas son admiration pour un pair qui, dans le déni qui eût été sien de toute posture auctoriale, possède pourtant à ses yeux quelque chose de la figure du maître :

Georges cher, nous déclamons tous en famille – chiens, chats, chevaux et biquette compris – Une vie ordinaire. [L 29 du 13/12/1967]

Et quelques jours plus tard :

Je suis à la deuxième lecture de la vie de Saint Ordinaire. [...]. Je suis tout à fait pris. Et dans cette grande transgringolade on ne s'aperçoit même pas des énormes coups noirs qu'on se fait asséner de temps à autre. Toute la famille partage mon bonheur. [L 30 du 21/12/1967]

S'il y a loin d'*Une vie ordinaire* à *Sol absolu*, rien toutefois d'extraordinaire à ce que Gaspar apprécie l'« insolence feutrée »¹⁶ de la poésie perrosienne, comme ce « fil qui ne mène nulle part [...] sauf chez [lui] »¹⁷ de ses notes. Car c'est la justesse du ton, dans le congé donné à toute forme de complaisance, en même temps que l'absolue nécessité d'écrire *quand même* la beauté du monde (sa vanité aussi bien), que Gaspar lit chez l'ami Perros.

Si Perros, outre les nombreux articles qu'il confie régulièrement à des revues (et singulièrement à la *N.R.F.* : c'est là matière au triptyque des *Papiers collés*), a déjà

15 À signaler également : *Huit poèmes*, Lausanne, Alfred Eibel, 1974 ; *Notes d'enfances*, Quimper, Calligrammes, 1977 ; *Échancrures*, Quimper, Calligrammes, 1977.

16 Lettre 10 du 10 décembre 1966.

17 Lettre 7 du 20 juillet 1966.

publié ses *Poèmes bleus* (1962) de même que le premier tome des *Papiers collés* (1960), Gaspar quant à lui n'a encore rien publié en France :

Maintenant que je vous ai dit que j'écrivais, il faut vous rassurer tout de suite que je n'ai jamais rien publié encore et que cela m'étonnerait assez fort que cela m'arrive, mais on ne sait jamais. [L 3 du 23/1/1966]

La fin de cette même année démentira heureusement le propos, et c'est avec une joie non dissimulée, de laquelle il semble ne pas être encore revenu, que Gaspar annonce à l'ami l'« incroyable » : « Flammarion publie le recueil que vous connaissez [*Le Quatrième état de la matière*]. » (L10 du 10/12/1966) – ce recueil obtenant du reste aussitôt le Prix Apollinaire. Aussi cette correspondance se donne-t-elle à lire comme la naissance 'officielle' du poète Lorand Gaspar : en Perros, c'est assurément un parrain qu'il choisit ; et avec lui, une poésie qui « se laisse comprendre plastiquement », faite « d'ombre et de lumière »¹⁸.

Dès lors, Gaspar ne cesse d'écrire, de traduire, de publier : la correspondance avec Perros se fait l'écho de cette intense activité. La publication, en 1968, de *Gisements*, illustre au mieux la qualité de l'échange : Gaspar confie à Perros, fin 1967, « quelques poèmes très différents du *Quatrième état*. » Ajoutant dans la confiance : « C'est quand j'ai envie d'exploser. » [L 29 du 13/12/1967] Un an plus tard, ce sera *Gisements*, que Gaspar fait aussitôt envoyer à Douarnenez [L 41 du 4/11/1968]. Mais c'est encore, après publication, un poème inédit ne figurant pas dans ledit recueil que Gaspar recopie expressément « pour Tania et Georges » [L 42 du 30/11/1968] :

Nous sommes gisement. / Gisement de ténèbres, d'éclairs, de mouvement et d'immobilité. / Gisement de voix et de mutisme / au fond du silence tenace. / L'érosion révèle ici un mot, là un geste, une absence. / Dénudés sur les grandes routes du Sud / Nous portons plus loin nos gîtes d'énigmes, nos noyaux d'aurores. / Entre deux margelles de lumière / Ce pléistocène grouillant et obscur. Contradictoire. / L'accord est ici hors clavier. / De l'écartèlement, – bonheur et détresse – / Jaillit parfois cette force signifiante qui avance dans / L'espace habitable.

La correspondance avec Perros accompagne ainsi une écriture gasparienne qui progressivement investit ses propres territoires, nécessaire détour par l'autre qui, dans sa différence même, reçoit au mieux le cheminement en poésie d'un homme qu'habitent d'autres paysages, d'autres rythmes. Perros pressent immédiatement en effet (dès les textes qui figureront dans *Le Quatrième état*) à quoi s'attache le poème gasparien :

J'ai lu vos poèmes, qui sont là, près de moi. Vécu avec eux. Ils sont étrangement plastiques, dans leur nudité de chaux. Leurs « mains » passent de la lumière à l'ombre, dans un bruit de terre au travail. On a envie de les pétrir, de les

18 Georges Perros, *Papiers collés*, I, op. cit., p. 85.

« tourner ». Très haut placés, graves, ils vous restent dans l'œil et l'oreille comme fragments détachés d'un désastre blanc. Bref, ils existent fortement, qu'on ne les ait pas publiés est mystérieux. [L 6 du 12/4/1966]

L'envoi du recueil publié confirmera le pressentiment, à quoi, précisément, se reconnaît l'amitié naissante :

Merci de m'avoir fait envoyer votre recueil, que je connaissais déjà, mais que j'ai relu sous un nouvel angle, en saisissant mieux l'itinéraire souterrain, le cheminement pierreux, et ses échappées vers « la tribu du désert dans l'acier de l'aube qui repart dévaster l'horizon ». / Ils témoignent tous d'une solitude fervemment occupée, reliée à « l'extérieur », et jalouse d'elle-même, aux confins d'une communion souhaitable. Bref, je suis heureux que nos langages respectifs se soient fait signe [...]. [L 12 du 5/1/1967]

La démarche reste la même pour *Gisements* ; attentif à la version manuscrite, Perros l'est tout autant au recueil publié. Ses remarques, jamais gratuites ni complaisantes, touchent au plus près l'écriture incisive de l'ami chirurgien :

Bien sûr, j'ai reçu Gisements. Je l'ai même lu. J'en connaissais une partie, j'ai noté quelques menus changements, c'est rentré dans l'atelier de l'artiste. Le tien dégage une odeur de cuisson sableuse, on en a les lèvres sèches, et les yeux fous de couleurs. C'est du sec tendre, du matin-soirée, on est toujours en plein air et aussi en plein fourmillement interne. Un type intelligent devrait deviner ton art chirurgical. Le corps est ouvert et fume et ça grouille là-dedans. On se sent organiquement concerné, et somme toute étonné de trimbalier tout cet invraisemblable mic-mac sanguinoleux... [L 43 du 12/12/1968]

Étonnement heureux et complicité simultanée (notamment dans cette « solitude fervemment occupée », « aux confins d'une communion souhaitable » qui caractériserait tout autant la posture perrosienne) : la lecture, par Perros, des deux premiers recueils de l'ami poète, investit tout aussitôt les espaces gaspariens, qu'il s'approprie au point de ne pouvoir, physiquement, s'en séparer (quand bien même ils relèvent de la traduction) :

J'ai trouvé très beaux les poèmes Séféris. [...] Ils sont là, sur ma table, je ne sais quel instinct m'empêche de m'en séparer. [L 48 du 25/6/1969]

Plus tard, ce sera *Sol absolu*, pour quoi Perros trouvera, une fois encore, les mots justes ; ses commentaires ont la gravité des poèmes qu'ils apprivoisent :

Tes poèmes ont de la poussière de soleil, de désert, dans la peau. Ils vivent entre le tremblement d'être et la menace de disparaître. [L 77 du 10/8/1971]

Et un an plus tard, à la publication du recueil :

Je te lis, au rythme des chameaux, comme dans un pays d'avant le déluge. Se précise en moi l'image d'un homme en parfaite et déchirante adéquation avec l'espace de toujours, mais quel temps fut jamais le nôtre ? Le vrai désert n'est pas celui qu'on pense. Tu écris, tu parles de ce pays comme certains de la mer. Avec cette connaissance amoureuse qui s'en vient habiter les mots et leur donner cette vibration, cette coloration, cette lumière clignotante que ce qu'on appelle la poésie récupère. Impression que tu n'inventes rien, ni ne rajoutes. C'est une sécheresse à vous ensabler l'âme. Avec un Don Quichotte dans le ventre des montagnes. [L 86 du 19/5/1972]

Dans l'accueil du différent (rythmes et espaces), Perros comprend peu à peu l'ami en même temps que le poète (« Se précise en moi l'image... »), la communauté du 'nous' (« quel temps fut jamais le nôtre ? ») revendiquant finalement la possibilité du partage dans la paradoxale disparité des expériences (« Le vrai désert n'est pas celui qu'on croit. »).

On remarquera surtout à quel point Perros, dès ses premières lectures, envisage le poème gasparien comme un tout organique, vivant, à « pétrir », coloré, vibrant, lumineux. La terre et le soleil respirent en lui, qui n'est pas détaché de la vie mais, bien au contraire et à hauteur de son propre volume, qui en fait partie, tel un organe pour le corps. Du reste, Gaspar ne dit pas autre chose dans *Approche de la parole* :

Le texte poétique est le texte de la vie, travaillé par le rythme des éléments, construit, érodé par tout ce qui est [...].¹⁹

Au-delà des réflexions critiques redevables des textes de l'ami, Perros – dans un geste qui est signature de toute l'œuvre, et qui s'intensifie singulièrement vers la fin de l'échange (la mort rôde déjà...) – s'essaie à définir, en des formules brèves toujours, poésie et travail poétique : « Je voudrais que ce soit la bonté, la poésie. »²⁰ ; « C'est bon, un poème. Ça se mange. »²¹ ; « Un poète n'a pas à se relire. »²² ; « [...] il faut savoir jusqu'où on peut sectionner. Ce que tu sais mieux que personne. »²³ Plus généralement, c'est l'*écriture* qui cherche – souvent avec humour – sa formule : « [...] écrire est une activité posthume, c'est-à-dire inutile à tout le monde. »²⁴ ; « Écrire est optimiste. Même pour dire merde. Même pour hurler à la mort. »²⁵ ; « Écrire n'a

19 « Approche de la parole », in *Sol absolu et autres textes*, Paris, Gallimard, (Coll. « Poésie »), 1982, p. 29.

20 Lettre 104 datée de mai 1976.

21 Lettre 107 datée de mai 1976.

22 Lettre 127 du 17 octobre 1977.

23 Lettre 128 du 27 octobre 1977.

24 Lettre 52 du 27 janvier 1970.

25 Lettre 56 du 17 mars 1970.

lieu que dans le désert. Alors soyons chameaux. »²⁶ Quelque chose de ce goût pour l’aphorisme se transmet sans nul doute de Perros à Gaspar²⁷, dans cette quête qui leur est commune du mot et de la forme justes, la poésie visant à dire *au plus près* l’expérience de vie – banale ou intense, qu’importe. Rien en cela toutefois qui les apparenterait à des faiseurs de maximes : l’extrême condensation se propose de traduire au mieux le sentiment aigu que la vie, cherchant ses formes, les désire limpides – aussi évidentes qu’elle-même.

Lorand Gaspar, de son côté, évoque plus longuement que ne le fait Perros le rapport qui est le sien à l’écriture ; c’est qu’il cherche aussi appui auprès d’un homme dont il sait qu’il partage cette même nécessité vitale qu’est l’écriture. Le propos va de la description des conditions d’écriture (« [...] trouver le temps pour travailler. D’habitude c’est à l’aube, comme les condamnés. J’ai tellement de choses en train, qu’il me faudrait un minimum de dix vies pour faire la moitié de ce que je voudrais faire. »²⁸) au poème en prose : à trois reprises au moins²⁹ dans la correspondance, la lettre devient en effet prétexte à écrire un poème pour l’ami (sans que ledit poème se détache de façon visible, concertée, du corps de la lettre : c’est la lettre elle-même qui devient poème). Deux de ces « poèmes » sont remarquables, notamment en ce que l’un développe un motif que l’on retrouvera dans *Poèmes d’été à Sidi-Bou-Saïd* (les martinets écrivant, peignant leur propre vie³⁰), l’autre dans *Amandiers* (et leur floraison de neige³¹). La correspondance se fait alors – dans l’inconscience même de ses propres développements – la chambre d’écho d’un travail, plus souterrain, de poésie :

Après des semaines de ciel très perturbé, merveilleusement nuageux, sombre, avec des brouillards qui s’accrochaient au promontoire, le soleil vient de s’installer et c’est pour de bon cette fois. Les oiseaux ne savent plus se tenir. Ça piaille, ça roucoule, ça trille, ça volette de tous les côtés. Et le soir, complètement abruti, ma seule lecture c’est les traits noirs en glissades et en rejaillissements des hirondelles au-dessus de la mer. Tout ce que j’aurais aimé dire se trouve écrit et aussitôt effacé là, alors je n’ai plus à m’inquiéter. Cette danse où semble respirer un peu du bonheur du monde, et mes malades où

26 Lettre 95 du 23 novembre 1973.

27 Lire à ce sujet les « Notes sur l’aphorisme » dans les « Notes pour une préface », *Papiers collés, I, op. cit.*, pp. 13-20.

28 Lettre 16 du 22 février 1967.

29 Le premier de ces trois ‘poèmes’, que je ne reproduis pas ici, commence la lettre 39 du 26 septembre 1968 : « Je regarde le ciel pondre son or à travers des fleurs de jasmin... ».

30 « L’air est criblé de cris minces / tout n’est que bonds et plongeurs / glissements et rebonds de / corps lancés à toute allure / tel le pinceau de Wang Mo / le fou de l’encre qui vole / l’irruption des martinets / comme les fils d’un tissage / ivres d’un festin joyeux / absorbés totalement / par l’exercice de vivre – », in *Poèmes d’été à Sidi-Bou-Saïd, Patmos et autres poèmes*, Paris : Gallimard, « Blanche », 2001, page 183. De même, dans le poème qui suit, ces vers liminaires : « Écriture ample, d’un seul trait qui démontre sa source et son élan – martinets – / se dépliant par d’immenses caresses, épousant les pleins, les creux et les failles du corps invisible des vents. », *ibid.*, p. 185.

31 « Que la joie est simple au bout du cheminement obscur ! / Comme ces minces pellicules donnent corps à la lumière ! // Regarde comme il fond ce peu / de blanc tombé au fond de l’œil ! // Les amandiers dans la nuit ! / Ô les dents de clarté ! / Pulsation sourde d’étoiles / dans l’épaisseur de la terre – », in *Amandiers, op. cit.*, p. 30.

se donnent à cœur joie la détresse et la misère de ce monde, avec ça je n'ai pas besoin d'aller bien loin. [L 105 du 10/5/1976]

Les fêtes de fin d'année passent pour moi à peu près inaperçues, mais il y a un sommet, une sorte de pic fébrile dans la respiration de la terre dont l'ampleur, la fréquence, la lumière ou l'ombre signalent au passage les saisons, qui remet à l'heure nulle l'horloge de mon temps : l'éclatement un matin sur les branches nues et noires des amandiers de ces flocons de neige à la pupille rosée. Comme il se fait timide le grand jour, et le soleil même, quand il se montre devant cette lumière hardie, encore toute froissée, extraite étrangement de cette grande et grelottante pauvreté ! Tant de clarté, et fragile comme toute véritable clarté, composée des sèves osseuses de la terre. Rien ne me paraît plus proche du lent travail de poésie dont la rare beauté lucide pose un instant sa fraîcheur sur l'immense désert de lumière. [L 119 du 2/1/1977]

Il est également remarquable que ces deux poèmes en prose interrogent de manière auto-réflexive le travail de poésie : c'est la vie qui écrit (ici les hirondelles, là les amandiers en fleurs), et le poète, avant que de « travailler la pâte »³² des mots, a charge de lire (« ma seule lecture... ») le monde qui l'entoure. D'où l'extrême attention dont fait preuve Gaspar à l'égard de la nature : ciel, soleil, oiseaux, mer, amandiers ici ; pierre, sable ou insecte ailleurs. Le poète est au fond le traducteur du monde, la langue de poésie cherchant à traduire le plus fidèlement possible une écriture première qui, se passant de mots, vibre intensément, en raison même de l'inconscience qu'elle a d'elle-même, et de son inéluctable effacement. D'où ce désir d'épure qui traverse toute la poésie gasparienne, ainsi que le poète l'écrit à Perros dès 1968 :

J'ai revu tout ça [des notes qui n'ont jamais été publiées] pendant la neige, à la bougie, il faudrait y faire beaucoup de blanc. Écrire blanc sur blanc. [L 32 du 27/1/1968]

L'écriture « blanche » telle qu'elle s'énonce ici se donne comme la conséquence d'une corrélation intime du poète avec la nature, avec laquelle son écriture rêve *in fine* de se confondre : neige dehors, blanc sur la page³³. C'est ailleurs la mer qui « mange » l'écriture :

32 Lettre 128 de GP à LG, du 27 octobre 1977.

33 Le motif qui rapproche blancheur de la neige et du mot est récurrent chez Gaspar (réminiscence des neiges de l'enfance ?) : « Je mange du papier et de la neige, blanc sur blanc ça ne dérange ni la digestion ni personne. », lettre 53 du 29 janvier 1970. Ailleurs dans l'œuvre : « la pensée peut-elle / de ces neiges en nous / peser le silence ? // et la nuit écrire / avec des mots blancs ? », in *La Maison près de la mer, I, Patmos et autres poèmes*, op. cit., page 75. De même : « dehors la nuit est blanche, / dans l'âtre, ardents et fragiles / battements de braise de nos vies - // des flocons de neige bougent / dans les blancs de nos livres / peut-être dans les mots / de temps à autre que l'on dit - », in *Nuits*, op. cit., p. 141.

C'est tout à fait pas possible de travailler ici, – de nos fenêtres partout c'est la mer. Pour l'heure des gris et des verts d'huitre, des gris-bleu et des vert de gris et des gris-gris. C'est fou. Comme si tu ne savais pas. [L 55 du 11/3/1970]

Il serait en ce sens intéressant de rapprocher en Gaspar le poète du traducteur (il ne s'agit au fond que de deux déclinaisons possibles d'une seule et même activité), tout travail de poésie s'apparentant peu ou prou à une traduction du monde. De fait, depuis qu'il écrit de la poésie, Gaspar ne cesse d'en traduire ; il communique du reste à Perros toutes ses traductions : celles de Rilke, Lawrence, Séféris ou Pilinsky. Les *Trois poèmes secrets* de Séféris, traduits en 1969, seront publiés l'année suivante au Mercure de France, tandis que les *Élégies* rilkéennes paraîtront au Seuil en 1972. Si ses traductions de Lawrence et Pilinsky ne verront le jour en recueil que dans les années 1980, Perros en aura néanmoins apprécié la version manuscrite. Et cet « entre-langues » qui est une donnée fondamentale de son œuvre, Gaspar en donne dès 1967 la pleine mesure à son ami :

Voici la traduction de Rilke Élégies pour ton usage personnel. Il vaut peut-être mieux qu'elle ne paraisse pas ; j'ai pris un certain nombre de libertés que les spécialistes me pardonneront difficilement. Mais que faire lorsque ce qui se passe à merveille en allemand, traduit en français tue ? Il faut ou bien apprendre l'allemand – ce qui est bien sûr la solution idéale – ou bien se résoudre à traduire avec un bistouri en main et une certaine idée de la langue française. Tu me diras que je suis mal placé pour en juger. Ça doit être le zèle du converti. Merde. [L 27 du 29/11/1967]

Ce que dit ici Gaspar quant à la traduction (« traduire avec un bistouri en main et une certaine idée de la langue française ») s'appliquerait tout aussi bien à sa production poétique personnelle. Il s'agit pareillement, de fait, de « traduire » (le monde, dans le rapport que l'on entretient avec ses éléments), « bistouri » en main (Perros ne reconnaît-il pas à Gaspar cette qualité qui est celle du chirurgien consistant à savoir « jusqu'où on peut sectionner » ?), dans une relation proprement *étrange* à la langue, le français n'étant pas, pour Gaspar, langue *maternelle*.

C'est aussi, par-delà écriture et traduction, la lecture qui rapproche les deux hommes. Perros fut, on le sait, lecteur pour le TNP puis Gallimard, et c'est écrasé toujours par le poids des manuscrits à lire (Gaspar s'en amuse à l'*incipit* d'une lettre où il le décrit « perdu par les manuscrits qui ne sont même pas de la Mer Morte ! »³⁴) qu'il se présente tout au long de la correspondance. Ce travail ne l'empêche pourtant pas de lire « pour lui », et c'est fréquemment qu'il dresse en la commentant brièvement à Gaspar la liste de ses lectures du moment : Stendhal ou Paulhan dans le cadre d'émissions ou de textes qui lui ont été commandés, Duchamp ou Picasso pour l'amour qui est le sien des écrits de peintres, Valéry pour ses *Cahiers*, Sophocle et Héraclite à la fin de la correspondance (c'est, très clairement à mesure que la mort approche, un retour aux origines de la littérature et de la pensée qu'opère Perros). Sans compter les allusions

34 Lettre 33 du 5 février 1968.

multiples à tel ou tel écrivain qui émaillent la correspondance (Gaspar ne se prive du reste pas de lui demander des précisions sur Robert André ou Jean Ristat entre autres), allusions à l'aune desquelles on peut mesurer l'ampleur comme la variété des lectures perrosiennes. Gaspar quant à lui reconnaît ne lire que « très peu » :

*J'avoue que personnellement, les ouvrages scientifiques mis à part, je lis très peu et ce peu est réservé à la poésie ou au genre 'notes' où justement vous excellez.
[L 9 du 25/11/1966]*

Il va de soi que son travail de chirurgien ne lui laisse que peu de temps pour la lecture (l'aube étant principalement réservée à l'écriture, comme il l'explique à Perros, et comme il l'écrira à la fin de « On m'a dit que je suis né... » qui figure en ouverture de l'édition de *Sol absolu* en « *Poésie*/Gallimard »³⁵). On prendra garde toutefois à minimiser ses dires, le « très peu » de Gaspar étant beaucoup...

Il serait à ce sujet intéressant de comparer les commentaires de Gaspar et Perros concernant leurs lectures respectives de l'œuvre de Blanchot. Leurs réactions les rapprochent en effet, pointant une dimension essentielle commune à leurs écritures : celle de qui connaît, dans sa chair (Perros) ou par l'entremise de celle des autres (Gaspar), et non en pensée ou en écriture, ce qu'est un corps souffrant. On lira les propos de Perros [L 56 du 17/3/1970] suivis de ceux de Gaspar [L 74 du 4/7/1971 et L 80 du 18/9/1971] :

Je lis Blanchot. Ça me rajeunit. En voilà un qui ne craint pas d'enfiler des perles, mais, paradoxalement, il me repose. Édredon de l'intelligence à n'en plus finir. Mais qui a commencé ? Socrate aussi, c'est reposant. Bref, besoin de repos, oui. D'arrêter un peu la musique. Ô ma tête. En fait, j'ai mal partout. Peut-être que c'est ça, la santé ?

J'ai relu du Blanchot (L'Entretien infini), Bataille (L'Expérience intérieure) ; tous gars supérieurement intelligents, vachement sérieux, faisant des acrobaties pour s'angoisser, pour souffrir, pour être en danger etc. La mort, la mort, la mort, merde, mais que serait la mort sans la vie ? J'aimerais bien les flanquer dans une salle d'Hôpital, en pleine horreur vraie où pas besoin de faire des efforts pour souffrir.

Ai lu beaucoup de Blanchot (L'Entretien infini) et il m'a persuadé qu'il était le lettré le plus intelligent, le penseur le plus implacable de notre temps. Mon cerveau jouit, mais derrière rien ne tremble.

Aussi ce qui rapproche les deux hommes relève-t-il d'un rapport charnel avec le monde ; et c'est ainsi « de tout [leur] corps », pour reprendre l'expression de Valéry dans ses *Cabiers*, qu'ils écrivent. Ce n'est pas le « cerveau » qui écrit dans l'œuvre perrosienne comme dans l'œuvre gasparienne : c'est le corps. *Lui* sait de quoi il parle.

35 « Le peu que j'aie réussi à lire et écrire, je le dois à ces matins de Jérusalem, à ces aubes de Judée qui commencent à poindre dès quatre heures en été. », *Sol absolu*, op. cit., p. 20.

3. La mer, le désert – « Écrire n'a lieu d'être que dans le désert »

C'est enfin un certain espace qui rapproche les deux amis, un espace qui leur est à la fois commun et singulier. Il s'agit par ailleurs d'un espace double : la mer, le désert. Mer bien réelle (Océan Atlantique ici, Mer Rouge puis Méditerranée là) que l'un contemple tandis que l'autre en explore les fonds, ce « grouillement délirant des bancs de coraux »³⁶ qui lui rappelle toujours qu'« [il n'est] pas fait pour travailler »³⁷ : désert à la fois réel (pour Gaspar), imaginaire (pour Perros), et symbolique (pour l'un comme pour l'autre).

Les trois premières lettres de l'échange érigent définitivement ce qui pourrait n'être qu'un décor en surface d'écriture. De fait le désert est ce lieu simultanément réel et symbolique qui, tout en inscrivant la parole gasparienne dans un certain paysage, l'ancrant ainsi – pour Perros – dans un « lointain » simultanément réel *et* rêvé, engage un imaginaire qui ira cheminant tout au long de la correspondance, jusqu'à en faire la surface même d'inscription du symbolique : « Écrire n'a lieu que dans le désert. », affirme Perros dans sa lettre du 23 novembre 1973.

Dès sa première lettre, Gaspar joue de l'ambivalence du mot : s'il évoque ces « cosmonautes [qui] parlent vaillamment dans le désert », c'est pour aussitôt réactiver la réalité pour lui d'un tel espace : « Un ami [...] qui vous lit avec joie dans son lointain désert. » À quoi Perros répond : « Votre désert touche au mien », ainsi faisant du désert l'espace même de l'écriture : « ... ce qui prouve qu'écrire, fût-ce en sourdine, n'est pas tout à fait vain. » Et Gaspar de rebondir dans sa deuxième lettre, jouant expressément de la polyvalence : « [...] le désert de pierres qui nous entoure n'est rien par rapport au désert des Revues dites littéraires [...]. » Désert réel de Judée ; désert symbolique, positif, que peuple l'écriture ; désert symbolique, négatif, de la vie littéraire ; désert imaginaire, enfin, pour Perros : « Votre lettre m'a bien intrigué. D'abord par son point de départ, figuré sur l'enveloppe en timbres qui font rêver. » L'ensemble de la correspondance sera porté par ce miroitement *entre eux* du désert.

Le jeu est en effet permanent entre dénotation et connotation. C'est tout d'abord un désert bien réel qui active en permanence le goût de la solitude, du repli sur soi ; il s'oppose ce faisant à l'inférieur « grouillement » d'un monde trop peuplé, factice, pressé : « Vivement le désert. », écrit Gaspar à Perros dès son retour à Jérusalem après son séjour à Paris pour la remise du Prix Apollinaire [L 16 du 22/2/1967]. Même constat après sa première visite à Douarnenez :

Francine rêve déjà de Bretagne (pour s'y installer), moi je me passe plus difficilement de soleil. Et de désert. [L 26 du 12/11/1967]

Perros, lui, s'il ne l'appelle pas de ses vœux, préfère toutefois le désert à un Sud qui n'est pas le sien :

36 Lettre 21 du 15 mai 1967.

37 Lettre 18 du 7 avril 1967.

Ces jours marseillais m'ont sapé, je me suis trouvé une fois de plus en butte, aux prises, avec ce climat, cet accent, ce monde qui n'est vraiment pas le mien. À qui la faute ? Le désert, oui. Mais pas ce grouillement, cette fausse gaieté. Je n'aime que les taciturnes, dans le « midi ». [L 107, datée de mai 1976]

Or ce goût partagé des deux hommes pour la solitude, le silence, cette forme de dépouillement habité que représente le désert, se reprend à l'écriture même, en tant qu'elle est parole de silence et de solitude – parole désertique et désertée : « Sûr que le chien se marre doucement à m'entendre tricoter le pullover mité des mots dans le désert. », écrit Perros dans sa lettre du 13 octobre 1969. Et c'est sur l'aphorisme précédemment cité que se clôt ce paragraphe de la lettre 95³⁸, qui voit Perros, depuis le constat de la phrase précédente, « le ciel est vide », rappeler la vocation *désertique* de toute écriture :

Toujours fourré dans les sempiternelles productions d'auteurs inédits, et qui le resteront. Après tout, à voir ce que deviennent ces messieurs installés en littérature, leurs vingt volumes à la boutonnière, ces inédits-là ne connaissent pas leur bonheur. Écrire n'a lieu d'être que dans le désert. Alors soyons chameaux.

Cette vocation, les poèmes de Lorand Gaspar l'accomplissent pleinement aux yeux de l'ami Perros, eux qui concilient désert réel et symbolique :

Tes poèmes ont de la poussière de soleil, de désert, dans la peau. [L 77 du 10/8/1971]

On aura toutefois remarqué, au fil de la correspondance, à quel point la notion même de « désert » est susceptible de retournement. Si le désert évoque habituellement silence et solitude, Gaspar note le 17 juillet 1967 [L 24] : « Et le désert ! C'est plein de chars ou de gars qui cherchent le pétrole à moins qu'ils ne veuillent y faire pousser des haricots. » Au niveau symbolique également, la notion échappe : « Le vrai désert n'est pas celui qu'on pense. » [L 86 de GP à LG du 19/5/1972] Ou encore, dans une des dernières lettres, antérieurement citée, Perros fait explicitement cohabiter ce qui, du désert, relève d'une solitude symbolique, désirée, et ce qui, en cette solitude, s'oppose au désert symbolique, mental, d'un monde qui s'agite vainement : « Il y aurait surtout à remercier l'ange (!) qui nous rapprocha, dans ce désert peuplé, oh combien. » [L 118 du 27/12/1976] La notion, de fait, possède cette étonnante plasticité (redevable du jeu constamment opérant entre dénotation et connotation) que revendique tout autant une *écriture-sable* échappant à toute dé-finition. Si écrire « n'a lieu d'être que dans le désert », la surface même de l'inscription échappe, qui est sable, ciel, vent – mouvement.

38 Lettre datée du 23 novembre 1973.

Ce mouvement de la surface, la mer aussi l'accueille, et c'est pour ainsi dire naturellement qu'il relie, symboliquement, les deux hommes : « de ma mer à ta mer », écrit Gaspar depuis sa fenêtre de Sidi-Bou-Saïd, en signature de sa première lettre de Tunisie [L 55 du 11/3/1970]. Alors qu'elle s'ouvrait sur le constat d'une mer envahissante de beauté – « Comme si tu ne savais pas. » Or c'est précisément cette beauté que Perros est venu chercher à Douarnenez, ainsi qu'il l'écrit dès sa deuxième lettre : « C'est donc l'amour qui m'a amené ici, passion des éléments, ciel, mer, horizons. » Beauté, comme pour le désert, ouverture et respiration : « Il est bien difficile d'expliquer ses amours. Disons que sans la mer, je me sens 'enfermé.' »

Mer-personne (« Comment se porte la mer ? », L 30 de LG à GP du 21/12/1967), mer-mort encore (« ... la mort, qui doit être pour toi comme la mer pour les pêcheurs », L 97 de GP à LG du 16/5/1974), elle est avant tout mouvement de surface qui tend à se confondre avec le ciel, *sur* et *depuis* lequel écrire. Mais si, par trop de beauté, elle paralyse parfois l'écriture (« C'est tout à fait pas possible de travailler ici »), elle se donne néanmoins à lire comme une page (« ma seule lecture, c'est les traits noirs en glissade... », L 105) que le poète se contente de déchiffrer. C'est pourtant à ce moment-là que la page devient tableau, et le poète, peintre. Il n'y a plus qu'à confondre son regard, « tel le pinceau de Wang Mo »³⁹, avec l'objet de la contemplation.

*

La correspondance s'efforça de définir l'espace d'une amitié en poésie. Il faudrait toutefois ne pas les envisager séparément, ainsi qu'en attestent les deux dernières phrases de la lettre liminaire adressée par Lorand Gaspar à Georges Perros : « Vous avez deviné sans doute que c'est encore un malheureux, pris de *poésie*, qui vous parle. Un *ami* aussi, qui vous lit avec joie dans son lointain *désert*. » [je souligne] Nulle successivité, nulle prééminence de l'une sur l'autre de ces correspondances, bien plutôt les échos indissociables d'un chant amorbé s'enlevant dans le désert.

Amitié, poésie, désert : ce triptyque, peint à quatre mains, aura, douze années durant, œuvré à circonscrire ce qui dans l'*entre* de deux hommes, deux espaces, deux mers, s'invente sous le nom d'*écriture*. Non-lieu s'épuisant dans la tentative de « sauver cette sacrée lumière de sa vocation d'éternité » [L 39 de LG à GP du 26/9/1968], cette « lumière résineuse, poussière de soleil [pour laquelle] on risquerait presque d'être heureux » [L 50 de GP à LG du 13/10/1969]. « [S]acrée lumière » : lumière sacrée aussi bien, puisque, si « le ciel est vide », comme l'écrivait aussi Mallarmé, il demeure d'une folle beauté, et qu'elle suffit à justifier le vivre. Entre Lorand Gaspar et Georges Perros, il n'aura jamais été question que de cela.

Marie JOQUEVIEL-BOURJEA

39 Cf. note 29.

L'enfer, c'est les autres. Altérité sartrienne et altérité platonicienne

« La nature de l'autre fait de chacun autre que l'être
et, par là même, non-être. [...] *Autant sont les autres, autant de fois l'être n'est pas.* »
PLATON, Sophiste ¹

« L'enfer, c'est les Autres »². La formule sartrienne a fait fortune. Mais on aurait tort de chercher son sens dans la pièce où elle se trouve, presque accidentellement, prononcée. C'est bien plutôt dans *La Nausée* que l'on voit transparaître les contours de l'enfer incarné par autrui. Cependant, les choses sont loin d'être évidentes. Les nombreux commentaires dont la pièce *Huis clos* a bénéficié ont tenté, certes, de mettre en lumière le rapport entre la conscience individuelle et autrui et les situations conflictuelles qui finissent parfois par conduire à la rupture :

*Tout le monde peut devenir le bourreau ou la victime d'autrui, tant il est impossible d'échapper à l'altérité.*³

Mais Sartre a vécu cette menace comme un défi permanent lancé à la capacité de chacun d'établir un lien tant soit peu salutaire à autrui. C'est ce qui saute aux yeux dans *L'être et le néant*. Et pourtant, au fur et à mesure que Sartre conduit son analyse des rapports ambigus du sujet à autrui, on s'aperçoit qu'on se trouve devant l'impossibilité objective de rencontrer autrui dans un rapport paisible ou rassurant.

Nous nous proposons de chercher une clé de l'existentialisme de Sartre dans la dialectique de Platon. Le parallèle n'est qu'en apparence saugrenu. La néantisation sartrienne tire ses racines phénoménologiques du non-être platonicien. Il reste à savoir si l'altérité existentielle ne serait pas, elle aussi, une autre forme de l'altérité dialectique telle qu'on la trouve exposée chez Platon, notamment dans le *Sophiste*.

1. L'enfer des Salauds

*La Nausée*⁴ éclaire mieux que tout autre texte de Sartre le statut de l'altérité dans une perspective existentialiste. Le roman commence par le découragement du

1 Platon, *Le Sophiste*, 256 e 1, 257 a 4-5 (trad. Auguste Diès), in Platon, *Œuvres complètes*, tome VIII, 3^e partie, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1950.

2 C'est vers la fin de la pièce de Sartre, *Huis clos*, que l'on retrouve cette formule jetée par Garcin. Sartre a tenté ultérieurement de démentir le sens, par ailleurs obvie, de la formule, mais sans grand succès. C'était en 1965, dans un entretien radiophonique : « Il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres. Ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous » (Sartre, in *Un théâtre de situations*, textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, collection Idées, 1973, p. 238).

3 François Noudelmann commente *Huis clos* et *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, collection Foliothèque n° 30, 1993, p. 82.

4 Nous utiliserons l'édition de poche de chez Gallimard : Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, Folio n° 805, 1989.

personnage Roquentin et son propre constat d'échec existentiel⁵, l'un et l'autre joints toutefois au pressentiment d'un bouleversement imminent⁶. Le tout s'achèvera dans la révélation du sens de l'existence⁷ qui saisira le protagoniste du roman d'une manière pathétique. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est que le roman part d'une solitude radicale du personnage central⁸ qui va le conduire peu à peu vers une vision de l'altérité tout à fait emblématique pour l'existentialisme sartrien.

Le rapport le plus frappant de Roquentin à autrui se traduit d'abord par l'opposition, et ensuite le défi, à l'égard des Salauds. Qui sont les Salauds ? Apparemment, des gens comme nous, comme tout le monde, qu'on aurait de la peine à distinguer des autres. Ce sont d'abord les chefs d'armée, les chefs d'industrie, les chefs de famille, les chefs de clinique, députés, magistrats, négociants qui étalent partout la morgue des possédants et des bien-pensants, des personnages qui ont remplacé des personnes, des fonctions et des uniformes qui ont pris la place des hommes. En bref, ce sont tous les conformistes et les principaux responsables de la « farce sociale », comme la désigne Roquentin⁹. Ce sont des anonymes apparemment inoffensifs, mais qui dissimulent derrière leurs masques de notables, leurs gestes guindés et leurs visages ternes, une bien plus terrible réalité :

*Ces anonymes sont dangereux. La férocité qui sommeille au cœur de leurs certitudes se réveille et se révèle lors de l'ultime scène à la bibliothèque, comme si la ville entière levait enfin le masque pour partir à la chasse de l'Autodidacte, bouc émissaire d'une tragédie dérisoire dont la finalité dernière est bien de montrer que les Salauds sont partout.*¹⁰

Tel est le premier acte du drame vécu par le personnage du roman : il se sent confronté à une tragédie dérisoire dans laquelle les Salauds sont omniprésents. La réaction de Roquentin est dès lors de croire appartenir à une autre espèce que la leur, tel est l'écart qui le sépare d'autrui, qui prend ici l'aspect des Salauds. Cette distanciation lui permet de regarder, du haut de la colline, l'étrange catégorie des hommes qui encombrant la ville, des « honnêtes gens » qui ne se posent pas de questions, qui

5 « Ma passion était morte. Elle m'avait submergé et roulé pendant des années; à présent je me sentais vide » (*La Nausée*, p. 19) ; « Dans les rues, aussi, il y a une quantité de bruits louches qui traînent. » (*Ibidem*, p. 18) ; « Me réveillerai-je dans quelques mois, dans quelques années, éreinté, déçu, au milieu de nouvelles ruines ? Je voudrais voir clair en moi avant qu'il ne soit trop tard » (*Ibidem*, p. 20).

6 « Tous les signes qui s'amassent sont précurseurs d'un nouveau bouleversement de ma vie » (*La Nausée*, p. 19) ; « Une foule de petites métamorphoses s'accumulent en moi sans que j'y prenne garde et puis, un beau jour, il se produit une véritable révolution » (*Ibidem*, p. 18). Nous retrouvons le même sentiment dans l'autre roman de Sartre : « Boris se sentit lourd et tragique : quelque chose allait se produire, quelque chose d'inévitable, de terrible et de fade » (Sartre, *Les Chemins de la liberté*, Paris, Gallimard, nrf, 1945, p. 40).

7 Cf. *La Nausée*, p. 221.

8 « Moi je vis seul, entièrement seul. Je ne parle à personne, jamais » (*Ibidem*, p. 21) ; « Je voudrais parler à quelqu'un de ce qui m'arrive avant qu'il ne soit trop tard, avant que je ne fasse peur aux petits garçons » (*Ibidem*, 24).

9 *Ibidem*, p. 160.

10 Jacques Deguy commente *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, collection Foliothèque n° 28, 1993, pp. 118-119.

jouissent bêtement de l'étroit confort de leurs petites certitudes, voués à la répétition mécanique des gestes quotidiens et condamnés volontaires à une aliénation dont ils sont à peine conscients :

Comme je me sens loin d'eux, du haut de cette colline. Il me semble que j'appartiens à une autre espèce. [...] Ils n'ont jamais vu que l'eau apprivoisée qui coule des robinets, que la lumière qui jaillit des ampoules quand on appuie sur l'interrupteur, que les arbres métis, bâtards, qu'on soutient avec des fourches. Ils ont la preuve, cent fois par jour, que tout se fait par mécanisme, que le monde obéit à des lois fixes et immuables. [...] Les imbéciles. Ça me répugne, de penser que je vais revoir leurs faces épaisses et rassurées. Ils légifèrent, ils écrivent des romans populistes, ils se marient, ils ont l'extrême sottise de faire des enfants.¹¹

Le mot est lâché : « Les imbéciles ». Mais pourquoi cette répulsion à l'égard de tous ces gens qui, au fond, ne sont coupables que de l'étroitesse de leur conscience ? N'oublions pas que le roman de Sartre se voulait également une dénonciation morale de la société à la veille de l'entrée de la France dans la Seconde Guerre mondiale. Tous les stéréotypes qu'il récuse, les faux-semblants dont se drapent les Salauds cachent une lâcheté et un mensonge dont les conséquences seront bientôt lugubres. Ces pantins vivants qui participent au carnaval social conduisent peu à peu à l'acceptation de l'oppression sociale et au mépris à l'égard de ceux qui ne se soumettent pas aveuglément à l'autorité politique. Le roman, paru en 1938, anticipe sur la France de Vichy, celle de la censure et de la délation généralisée, celle de l'opportunisme couard et de la collaboration avec les bourreaux nazis. Le conformisme servile de ces « braves gens » qui mettent l'obéissance à l'ordre établi au-dessus de la conscience, explique également la répulsion de Roquentin à leur égard. N'est-ce pas précisément avec l'appui de ces Salauds aux visages épais et rassurés que la France sera précipitée dans les bras du Maréchal Pétain en 1940 ? Les accents violents deviennent dans cette perspective justifiés. Ils ne sont que la saine réaction de la conscience individuelle à l'atrocité collective pressentie.

La lutte de l'homme seul face à ses ennemis prend d'abord la forme de la conscience d'une altérité insurmontable. La pensée libre du solitaire est en parfait désaccord avec l'idéologie imposée aux masses et acceptée comme allant de soi. En plus, les Salauds sont dépourvus de la capacité d'exister en dehors de la protection rassurante de cette masse à la fois victime et bourreau d'elle-même : « Pour exister, il faut qu'ils se mettent à plusieurs »¹². Les Salauds imposent leur point de vue par la force du nombre et n'en ont cure de la force du droit. Roquentin voit accabler de leur mépris celui qui les défie : ils n'attendent que l'occasion de déverser leur venin sur tous ceux qui, même de loin, doutent du bien-fondé de la société qu'ils contribuent à légitimer. Ils écrasent avec la

11 Sartre, *La Nausée*, p. 223.

12 *Ibidem*, p. 21.

première occasion celui qui trouve à en redire. Ils sont l'enfer que le solitaire doit subir et que Sartre dénonce ailleurs sous les traits des « féroces gens de bien ». C'est la première hypostase de l'altérité sartrienne : celle du défi lancé à l'égard d'autrui dans la mesure où celui-ci est considéré par le prisme du conformisme couard potentiellement fatal pour quiconque ose refuser la soumission aveugle à l'ordre social et politique établi¹³. Autrui est donc d'abord la foule qui écrase l'individu, le général qui nie l'existence du particulier, prêt à tout moment à ravalé le sujet au rang de quantité négligeable au nom de la bonne conscience épaisse des Salauds.

Par contraste, Roquentin est presque un rescapé de ce naufrage général des consciences, même s'il déclare la partie perdue :

*Le Salaud devient [...] un mort-vivant au « terrible visage de cadavre » contre lequel Roquentin se défend par le regard, qu'il ne baisse pas devant lui. Vivant mort à lui-même, par mauvaise foi, c'est-à-dire par refus de s'avouer sa propre contingence pour tout sacrifier à son personnage social : tel est le sens de la métaphore. Ce n'est pas vivre que vivre en se mentant à soi, et Roquentin, malgré sa Nausée et ses angoisses, resplendit de santé en face d'un tel zombie.*¹⁴

L'exceptionnelle lucidité qu'il a acquise sur l'existence vaut infiniment plus que les gains matériels ou sociaux d'une bourgeoisie fourvoyée dans sa mauvaise conscience. Celle-ci est apparemment condamnée à jamais à patauger dans les fauxsemblants qu'elle a bâtis de toutes pièces afin d'éviter de voir l'évidence. Mais Roquentin a réalisé une chose capitale : qu'à moins de perdre ses illusions, on ne gagne jamais en lucidité. Il le dit lui-même : « Du même coup, j'ai appris qu'on perd toujours. Il n'y a que les Salauds qui croient gagner »¹⁵. C'est un aveu qui en dit long sur les illusions dont se nourrit la bonne société des bonnes gens à la bonne conscience.

2. Entre contingence et néant

Au-delà du contexte politique, le sentiment d'aliénation décrit par Sartre trouve des racines plus profondes dans la condition de l'individu confronté dans son identité à l'appartenance à une collectivité qu'il abhorre. Telle est la seconde hypostase de l'altérité sartrienne : la sensation d'appartenir à une autre espèce dévoile le drame intime de l'individu perdu dans une masse anonyme sans contours précis. Nous avons d'abord le pressentiment d'une catastrophe en attente de se produire. Nous avons maintenant la révélation d'une situation figée pour toujours dans laquelle la tragédie se joue dans cette immobilité même, comme une fatalité subie. La relation à autrui

13 « Je suis seul au milieu de ces voix joyeuses et raisonnables. Tous ces types passent leur temps à s'expliquer, à reconnaître avec bonheur qu'ils sont du même avis. Quelle importance ils attachent, mon Dieu, à penser tous ensemble les mêmes choses. Il suffit de voir la tête qu'ils font quand passe au milieu d'eux un de ces hommes aux yeux de poisson, qui ont l'air de regarder en dedans et avec lesquels on ne peut plus du tout tomber d'accord » (*Ibidem*, p. 23).

14 Jacques Deguy, *op. cit.*, pp. 120-121.

15 Sartre, *La Nausée*, p. 221.

devient plus problématique dès lors qu'on s'aperçoit qu'au malaise politique du personnage vient s'ajouter un malaise existentiel. Roquentin ne cache à aucun moment le sentiment de dégoût provoqué par l'existence des autres, par l'obscénité même de leur simple présence¹⁶ :

*Je parcours la salle du regard, et un violent dégoût m'envahit. Que fais-je ici ? Qu'ai-je été à me mêler de discourir sur l'humanisme ? Pourquoi ces gens sont-ils là ? Pourquoi mangent-ils ? C'est vrai qu'ils ne savent pas, eux, qu'ils existent [...]. Les hommes. Il faut les aimer les hommes. Les hommes sont admirables. J'ai envie de vomir – et tout d'un coup ça y est : la Nausée.*¹⁷

L'effet dramatique de ce passage demeure saisissant. On voit se confronter le devoir chrétien d'amour de l'humanité, de générosité et de bienveillance à l'égard d'autrui avec des sentiments d'une autre nature qui se traduisent même par des réactions physiologiques. Mais le message est bien passé : en utilisant l'antiphrase, Sartre fait comprendre au lecteur ce qu'il n'ose pas faire dire à son personnage : « Les hommes sont admirables. J'ai envie de vomir »¹⁸. Nous retrouvons cette réaction viscérale à l'égard des gens de rencontre dans *Les Chemins de la liberté*¹⁹. Mais, contrairement à la démarche célinienne, ce sentiment se retourne peu à peu chez Sartre contre le sujet lui-même²⁰. Roquentin passe donc de la perception d'autrui au sentiment de soi-même, de la sensation d'encombrement, voire de dégoût, provoquée par la présence d'autrui, à la conscience de sa propre futilité :

*Nous étions un tas d'existants gênés, embarrassés de nous-mêmes, nous n'avions pas la moindre raison d'être là, ni les uns ni les autres, chaque existant, confus, vaguement inquiet, se sentait de trop par rapport aux autres.*²¹

Le rapport est, certes, subtilement inversé dans la formulation de Roquentin, afin de donner une charge de crise existentielle au roman. Il suffirait pourtant de généraliser le sentiment éprouvé par le personnage de Sartre, d'être de trop, pour arriver à un univers peuplé d'ombres dont l'inconsistance frôle le néant. Le plus étrange, c'est que le personnage prend sur soi la contingence et la futilité de cet univers auquel il ne trouve pas de sens, ce qui le conduit à la conscience de son propre néant. L'idée qui

16 « Ce vernis avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre – nues, d'une effrayante et obscène nudité » (*Ibidem*, p. 182), ou encore: « Elles s'étaient, les unes en face des autres, elles se faisaient l'abjecte confiance de leur existence. Je compris qu'il n'y avait pas de milieu entre l'inexistence et cette abondance pâmée. Si l'on existait, il fallait exister jusque-là, jusqu'à la moisissure, à la boursouffure, à l'obscénité » (*Ibidem*).

17 *Ibidem*, pp. 174, 175.

18 *Ibidem*, p. 175.

19 « ... et puis ces gens avaient des têtes ignobles » (*Idem, Les Chemins de la liberté*, p. 13).

20 C'est ce qui se passe d'ailleurs avec d'autres personnages de Sartre : « Boris ne pensait plus à grand' chose, mais il se sentait sinistre » (*Les Chemins de la liberté*, p. 38), ou encore : « Mathieu s'arrêta brusquement : il se voyait penser, il avait horreur de lui-même » (*Ibidem*, p. 53).

21 *Idem, La Nausée*, p. 183.

lui passe par la tête de se supprimer ne changerait alors rien aux données du problème, puisqu'on ne peut rien soustraire au néant²². Supprimer le néant, c'est obtenir du néant, et c'est donc encore du néant. Il n'y a rien à annuler, parce que tout en est d'ores et déjà. « Il voudrait être mort et il existe », écrit Sartre²³. Mais le fait de côtoyer le néant, ne serait-ce qu'en pensée, conduit à une interrogation plus radicale, concernant l'origine de l'être. On ignore si Sartre avait ici à l'esprit, comme il le fait dans *L'Être et le néant*²⁴, l'interrogation de Leibniz : Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? Certes est que l'existence jette les héros sartriens dans un état de perplexité dans lequel la question ontologique trouve un écho indubitable :

*La solitude était si totale, sous ce beau ciel, doux comme une bonne conscience, au milieu de cette foule affairée, qu'il était stupéfait d'exister.*²⁵

Nous voyons ici que ce n'est pas l'altérité qui semble poser un problème, mais bien l'existence tout court, le fait qu'il y ait de l'être, de manière apparemment injustifiée. Ce n'est donc plus l'autre en tant qu'autre, que l'autre en tant qu'être et tout être en tant qu'être, qui devient une énigme. Ce n'est pas qu'il y ait de l'autre en dehors de moi, mais qu'il y ait de l'être tout simplement, qui rend perplexe ! Mais comme l'on ne peut nier à proprement parler l'être de l'être, on peut à tout le moins révoquer son statut métaphysique, en l'occurrence son caractère nécessaire²⁶. C'est pourquoi *La Nausée* culmine avec cette illumination du personnage qui a la révélation de la contingence universelle de l'existence :

*L'essentiel, c'est la contingence. Je veux dire que, par définition, l'existence n'est pas la nécessité. Exister, c'est être là, simplement; les existants apparaissent, se laissent rencontrer, mais on ne peut jamais les déduire. Il y a des gens, je crois, qui ont compris ça. Seulement ils ont essayé de surmonter cette contingence.*²⁷

Avant la révélation de cette contingence, il y a donc l'existence inexplicable qui est là, sans raison ou du moins selon une raison qui nous échappe. Dans l'individuation du tout apparaît l'altérité, que Sartre considère ne pouvoir être déduite de quoi que ce soit. Si l'on pouvait déduire l'autre du monde, après avoir déduit l'existence du

22 « Mais ma place n'est nulle part; je suis de trop » (*Ibidem*, p. 174). Ou encore : « Et moi – veule, alanguie, obs-cène, digérant, ballottant de mornes pensées – moi aussi j'étais de trop. [...] Je rêvais vaguement de me supprimer, pour anéantir au moins une de ces existences superflues. Mais ma mort même eût été de trop. De trop, mon cadavre, mon sang sur ces cailloux, entre ces plantes, au fond de ce jardin souriant. Et la chair rongée eût été de trop dans la terre qui l'eût reçue et mes os, enfin, nettoyés, écorcés, propres et nets comme des dents eussent encore été de trop : j'étais de trop pour l'éternité » (*Ibidem*, p. 183).

23 *Idem*, *Les Chemins...*, p. 278.

24 *Idem*, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, Tel, 2006, p. 667.

25 *Idem*, *Les Chemins...*, p. 154.

26 « L'être est, sans raison, sans cause et sans nécessité; la définition même de l'être nous livre sa contingence originale » (*Idem*, *L'Être et le néant*, p. 667).

27 *Idem*, *La Nausée*, p. 187.

monde du cogito, à la manière cartésienne, les choses seraient simples. Mais on ne le peut pas, pour la bonne raison que le monde sartrien n'est guère, justement, un monde nécessaire, mais un monde contingent, c'est-à-dire non nécessaire, où il n'y a pas une seule chose qui puisse garantir la valeur d'une autre et dont on puisse déduire l'existence. La troisième hypostase de l'altérité sartrienne nous conduit à concevoir l'autre comme une menace de l'être, étant donné que tout être est autre par rapport à un autre être. Si toute l'existence est contingence, alors n'importe quel être est un non-être, étant indémontrable pour un autre. L'existence même de l'autre, fût-elle hypothétique dans sa contingence, menace l'être de l'ombre du néant.

Sartre ne conduit pas l'analyse de *La Nausée* jusque-là. Il tentera même de sauver, quelques années plus tard, dans *L'Être et le néant*, autant que faire se peut, le statut précaire d'autrui. Mais, même alors, l'être de l'autre demeurera toujours d'une certaine façon injustifiable²⁸, il se réduira plutôt à une relation conjecturale de pure extériorité indifférente²⁹, à une conscience étrangère³⁰, voire même à une pure représentation factice³¹, pas loin de l'irréalité hypothétique des automates³². La seule évidence jusqu'ici, c'est que l'autre ne représente d'aucune façon un garant pour l'être et qu'il peut, en l'occurrence, en être une menace non négligeable.

3. Non-être de l'autre

Platon n'est pas loin, à première vue, d'une telle position, si l'on considère la dialectique de l'Étranger dans le *Sophiste*. Ayant admis que l'être et le même ne font qu'un³³, qu'ils ne signifient rien de différent³⁴, l'Étranger et Théétète en tirent la conclusion naturelle, à savoir que l'autre est donc un non-être³⁵. Puisque l'autre ne se dit que relativement à un autre et jamais relativement au même, il apparaît dès lors que l'autre n'est ce qu'il est que par rapport à ce qu'il n'est pas³⁶. Il serait à cet égard déterminé du tout au tout par du non-être. Paradoxalement, vouloir dire quelque chose à propos de l'autre, c'est d'abord dire qu'il n'est pas, puisqu'il n'est défini, pour ainsi dire, que par l'autre que l'être et le même, c'est-à-dire le non-être :

*L'Étranger. – La nature de l'autre fait de chacun autre que l'être et, par là même, non-être. [...] Autant sont les autres, autant de fois l'être n'est pas.*³⁷

28 *Idem*, *L'Être et le néant*, p. 260.

29 *Ibidem*, p. 261.

30 *Ibidem*, p. 262.

31 *Ibidem*, pp. 263, 667.

32 « Si les animaux sont des machines, pourquoi l'homme que je vois passer dans la rue n'en serait-il pas une ? » (*Ibidem*, p. 262).

33 Platon, *Le Sophiste*, 255 b 8-9 (Platon, *Œuvres complètes*, tome VIII, 3^e partie, *Le Sophiste*, texte traduit par Auguste Diès, Paris, Société d'Édition Belles Lettres, 1950).

34 *Ibidem*, 255 b 10-13.

35 *Ibidem*, 257 b 9-11.

36 *Ibidem*, 255 d 6-7.

37 *Ibidem*, 256 e 1, 257 a 4-5.

Telle semble être l'impasse platonicienne de l'altérité. L'autre n'est ni plus ni moins du non-être, dans la mesure où il est toujours autre que le même, celui-ci étant considéré comme identique à l'être. Ceci n'est, certes, qu'un piège parmi les nombreux autres, montés par le génie dialectique de Platon. Si l'on s'arrêtait aux apparences, nous serions forcés d'admettre le non-être de l'autre, ce qui serait pour le moins absurde. Il serait, à la limite, plus facile de démontrer le néant d'autrui que le non-être de l'autre ! Mais tel n'est pas notre propos. Platon lance le défi précisément pour montrer la difficulté inhérente à une déduction des genres suprêmes de l'être. L'autre n'est qu'une partie de l'analyse par laquelle nous voyons comme les catégories se trouvent dans un rapport de conditionnement réciproque où chacune dépend de l'autre. Ainsi, l'autre, loin d'être finalement du non-être au sens strict, se révèle être le complément dialectique du même, sans quoi celui-ci ne serait plus non plus ce qu'il est.

L'explication en est simple. L'autre conditionne toute relation, quelle qu'elle soit. Il ne peut y avoir quelconque rapport sans faire appel à la catégorie de l'autre :

L'étranger. – Il faut donc compter la nature de l'autre comme cinquième parmi les formes que nous avons prélevées.

Théétète. – Oui.

L'étranger. – Et nous affirmons qu'elle est répandue à travers elles toutes. Chacune d'elles, en effet, est autre que le reste, non en vertu de sa propre nature, mais par le fait qu'elle participe de l'autre.³⁸

Selon la dialectique platonicienne, l'altérité implique une relation du même à l'autre qui rend compte autant du même que de l'autre. Ainsi en est-il, par exemple, du repos et du mouvement. Il n'y aurait pas de mouvement s'il n'y avait un terme par rapport auquel le mouvement puisse s'effectuer. Il n'y a de repos et de mouvement que dans un rapport impliquant nécessairement l'altérité. En d'autres termes, l'autre sert autant à définir l'altérité de l'autre que, par défaut, l'identité à soi du même. Il va sans dire dès lors que l'autre n'appartient pas moins à l'existence que n'appartient le même. Simplement, le statut de l'autre est rendu précaire du fait même qu'il ne se définit que par négation. Dire autre, c'est dire autre qu'un autre être, c'est-à-dire situer l'autre dans un espace de relatif non-être par rapport à soi, au même et à l'autre. De là surgit le risque de confondre l'autre, sous tous ses aspects, avec le non-être³⁹. Ne pouvant jamais, en tant qu'autre, être défini par rapport à soi, il côtoie toujours l'abîme catégoriel du néant.

Comme nous pouvons le voir, l'impossibilité chez Platon de déduire l'existence d'autrui ne naît pas de sa contingence, mais de son rapport à l'être. Comme il s'agit d'une chose condamnée à être toujours autre que soi, le risque est de la prendre pour l'autre au sens absolu de non-être, relativement à l'être. Platon n'est pas allé jusque-là. Sartre, non plus. D'autres, plus audacieux, comme Plotin et Hegel, l'ont fait.

38 *Ibidem*, 255 d 9 – e 6.

39 Comme le fera, par exemple, Hegel dans la *Phénoménologie de l'esprit* et la *Science de la logique*.

4. Adieu, l'enfer !

Pour Sartre, les choses sont plus simples et plus radicales, d'une certaine façon. L'altérité relève chez lui du même problème ontologique que l'identité, du fait de leur contingence commune, parce que l'autre n'est guère plus justifié dans son existence que ne l'est l'identité du moi. En fait, on ne peut pas plus déduire l'autre que l'on ne peut déduire le moi ou, pour parler en termes platoniciens, le même, puisqu'ils partagent, au fond, le même statut de précarité ontologique. On peut dire que Sartre ne relègue pas l'altérité dans le néant pour affirmer l'être du même, comme le fait dans un premier temps Platon, mais qu'il le fait pour condamner l'un et l'autre à la contingence :

*La contingence n'est pas un faux-semblant, une apparence qu'on peut dissiper; c'est [...] la gratuité parfaite. Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même. Quand il arrive qu'on s'en rende compte, ça vous tourne le cœur et tout se met à flotter.*⁴⁰

Paradoxalement, cette parfaite gratuité semble plutôt nous libérer des chaînes de la nécessité. Le fardeau de celle-ci disparu, c'est comme si l'existence elle-même devenait la promesse d'un point de départ nouveau. On se rappelle la première hypostase de l'altérité sartrienne : les Salauds. Or, la gratuité du tout va jusqu'à les anéantir eux-mêmes. On aurait cru que la condition du salut individuel était la résignation au nivellement collectif : « Il faut avoir le courage de faire comme tout le monde, pour n'être comme personne »⁴¹. Mieux aurait-il fallu dire alors qu'il faut faire comme tout le monde pour n'être personne, c'est-à-dire pour n'être rien. C'est même là, probablement, la condition pour n'être rien. C'est la raison pour laquelle, à la fin, le protagoniste de *La Nausée* donnera, non pas le tout pour rien, mais le rien pour le tout. Le mouvement décisif du roman est marqué par le divorce déclaré avec cette farce qu'il voit jouer jour après jour autour de lui, selon la formule lancée, dans un moment de rage, par Roquentin : « Adieu, Salauds ! »⁴².

5. Rupture et conciliation

Il y a toutefois, aussi bien chez Platon que chez Sartre, un élément qui semble pouvoir sauver les apparences de l'altérité. C'est l'amour. Platon dresse dans *Le Banquet* un tableau très émouvant du mythe de l'Androgyne⁴³. Remontant aux origines de la

⁴⁰ Sartre, *La Nausée*, p. 187. Dans la suite, Sartre identifie cette prise de conscience ou la réaction à celle-ci avec la nausée qui donne le titre de son roman : « Quand il arrive qu'on s'en rende compte, ça vous tourne le cœur et tout se met à flotter, comme l'autre soir, au Rendez-vous des Cheminots : voilà *la Nausée* ; voilà ce que les Salauds [...] essaient de se cacher avec leur idée de droit. Mais quel pauvre mensonge : personne n'a de droit ; ils sont entièrement gratuits, comme les autres hommes, ils n'arrivent pas à ne pas se sentir de trop. Et en eux-mêmes, secrètement, ils sont trop, c'est-à-dire amorphes et vagues, tristes » (*Ibidem*).

⁴¹ *Idem*, *Les Chemins...*, p. 113.

⁴² *Idem*, *La Nausée*, p. 138.

⁴³ Platon, *Le Banquet*, 189 d 6 – 193 c 8 (Platon, *Œuvres complètes*, tome IV, 2^e partie, *Le Banquet*, texte établi et traduit par Léon Robin, Paris, Société d'Éditions Les Belles Lettres, 1966).

race humaine, Aristophane raconte qu'il y avait au départ, au lieu des hommes et des femmes tels que nous les connaissons aujourd'hui, des êtres parfaits, hermaphrodites, qui se suffisaient à eux-mêmes, « des êtres d'une force et d'une vigueur prodigieuse »⁴⁴. Étant pourvus d'un immense orgueil, ils commirent la faute de vouloir prendre le ciel d'assaut et détrôner les dieux⁴⁵. Pour les punir de leur arrogance, Zeus les divisa en deux moitiés⁴⁶. Cela les rendit d'une part beaucoup plus faibles. D'autre part, nous trouvons là l'origine de l'amour, dans la mesure où, l'être naturel une fois dédoublé, chaque moitié cherche à rejoindre l'autre moitié, convoitant à en faire à nouveau un même être ensemble⁴⁷ :

*C'est donc sûrement depuis ce temps lointain qu'au cœur des hommes est implanté l'amour des uns pour les autres, lui par qui est rassemblé notre nature première, lui dont l'ambition est, avec deux êtres, d'en faire un seul et d'être ainsi le guérisseur de la nature humaine.*⁴⁸

Comme on peut le constater, l'amour est chez Platon un remède à l'angoisse de l'altérité égarée. Retrouver l'autre moitié revient en fait à se retrouver soi-même, puisque l'autre n'est que le complément perdu de son être. Nous voyons comment la dialectique menaçante du *Sophiste* trouve dans l'érotique du *Banquet* une solution tout à fait inattendue. Comme l'autre n'est que la partie perdue, puis retrouvée, de soi-même, il devient l'autre indispensable à la définition du même. En d'autres termes, il n'y aurait du même sans l'autre, il n'y aurait d'identité sans une altérité complémentaire, il n'y aurait pas d'existence comblée sans amour. Par l'amour, le moi sauve autrui en se sauvant lui-même. Telle est la conciliation proposée par Platon.

Les personnages de Sartre sont, quant à eux, tout prêts à se jeter dans l'amour à bras ouverts, comme dans l'océan de la résurrection existentielle : « Il aurait aimé sentir qu'il tenait à elle plus qu'à tout au monde », dit un personnage des *Chemins de la liberté*⁴⁹. Mais chez Sartre, il s'agit d'un élan risqué, qu'il préfère regarder plutôt à distance dans *La Nausée*, investissant un jeune couple du pari de l'amour :

*Je les sens si loin de moi : la chaleur les alanguit, ils poursuivent en leur cœur un même rêve, si doux, si faible. Ils sont à l'aise, ils regardent avec confiance les murs jaunes, les gens, ils trouvent que le monde est bien comme il est, tout juste comme il est et chacun d'eux, provisoirement, puise le sens de sa vie dans celle de l'autre.*⁵⁰

44 *Ibidem*, 190 b 5-6.

45 *Ibidem*, 190 b 6 – c 2.

46 *Ibidem*, 190 c 3 – e 1.

47 *Ibidem*, 191 a 6 – c 8.

48 *Ibidem*, 191 d 1-4.

49 Sartre, *Les Chemins...*, p. 288.

50 *Idem*, *La Nausée*, p. 155.

Apparemment, l'amour est le seul lien qui puisse sauver de l'enfer, qui puisse rendre à l'autre un visage humain et sa présence acceptable⁵¹. Mais cette douce illusion ne dure pas non plus. Sartre s'empresse tout de suite de constater que cette acceptation conduit inéluctablement à un non-sens partagé. L'amour, loin d'assurer une quelconque valeur à l'autre, menace l'identité même du sujet aimant de sa propre néantisation. En voulant sauver autrui du néant, on s'y engouffre soi-même avec :

*Bientôt, à eux deux, ils ne feront plus qu'une seule vie, une vie lente et tiède qui n'aura plus du tout de sens – mais ils ne s'en apercevront pas.*⁵²

Ce qu'Antoine Roquentin déplore, c'est le mensonge dans lequel ils vivent⁵³, dont ils se laissent bercer et qui finira un jour par s'étioler. La main tendue à l'autre pour le sortir de l'absurdité de son existence n'est qu'un leurre de plus censé nier pour un temps l'évidence. C'est ce qui se révèle être le plus terrible dans l'amour, cet aveuglement réciproque pour la bonne cause. Or, cette bonne cause n'est autre que le mensonge dont les jeunes amoureux ont besoin pour se fuir eux-mêmes et l'absurdité qu'ils sentent douloureusement peser sur leur existence individuelle. En offrant une chance à autrui, ils espèrent l'un et l'autre échapper au néant qui les hante :

*Après tout, il faut bien tuer le temps. Ils sont jeunes et bien bâtis, ils en ont encore pour une trentaine d'années. Alors ils ne se pressent pas, ils s'attardent et ils n'ont pas tort. Quand ils auront couché ensemble, il faudra qu'ils trouvent autre chose pour voiler l'énorme absurdité de leur existence. Tout de même... est-il absolument nécessaire de se mentir ?*⁵⁴

La tentative de se sauver par l'intermédiaire d'autrui moyennant l'amour échoue, elle aussi, lamentablement. D'abord, parce que chaque relation amoureuse cache, presque toujours, un inavouable mensonge, qu'il est presque impossible de transgresser ; ensuite, parce que tout semble se réduire, en dernière instance, comme le dit un autre personnage, à l'assouvissement de l'instinct sexuel⁵⁵. Nous sommes loin ici de la conciliation romantique de l'amour platonicien. Ce qui caractérise les romans sartriens, c'est plutôt l'aspect heurté et parfois même incohérent, comme le dit Roquentin à propos de sa vie⁵⁶. L'explication de cet aspect n'est pas sans lien avec le rapport sartrien à autrui, dans la mesure où ce rapport est déterminé par l'attitude de

51 « Ça irait déjà tellement mieux si nous pouvions retrouver un peu de confiance l'un dans l'autre » (*Idem, Les Chemins...*, p. 285).

52 *Idem, La Nausée*, p. 155.

53 « Il se fout aussi de sa bonne femme. Il reste avec elle parce qu'il faut bien coucher avec quelqu'un » (*Idem, Les Chemins...*, p. 36).

54 *Idem, La Nausée*, p. 160.

55 « ...une femme, ça serait la même chose avec toutes, c'est du physiologique. Il répéta avec dégoût : du physiologique ! » (*Idem, Les Chemins...*, p. 41).

56 *Idem, La Nausée*, p. 18.

chaque personnage à l'égard de soi-même et du monde. Nous trouvons la clé de cette attitude dans l'aveu de la fin des *Chemins de la liberté* : « Dans toute cette histoire, je n'ai été que refus et négation »⁵⁷. Tout est dit. Du moment où la négation hante l'individu, la relation à autrui est compromise. Le pire, dans la plupart des situations sartriennes, c'est que cette négation risque d'anéantir, non seulement l'altérité, mais tout autant l'identité du moi. L'enfer peut bel et bien être, en fait, soi-même.

6. L'autre, le même

Comme on l'a vu, la crise existentielle par laquelle semble passer Roquentin nous éclaire davantage sur la précarité de l'identité que sur les déboires de l'altérité. Quand il éprouve l'illumination, qui lui coupe le souffle, comme il le dit, c'est bien plus son propre néant qui l'épouvante et non pas la masse épaisse des imbéciles. C'est là la source de l'ambivalence sartrienne à l'égard de l'altérité. Le grand problème, ce n'est pas tant l'enfer que les autres pourraient devenir pour nous, que l'enfer que nous pouvons être pour nous-mêmes. L'autre reviendrait ici au même. Il est, certes, facile de jeter toujours le blâme sur les autres pour ce que nous sommes ou nous ne sommes pas, pour ce qu'il nous arrive ou ne nous arrive pas. Il est bien plus ardu de trouver en nous ce qui nous rend étrangers à nous-mêmes, d'identifier l'aliénation à soi qui est finalement l'enfer le pire que nous puissions vivre.

Il n'est pas étonnant dès lors de trouver chez Sartre, comme solution au drame auquel sont en proie ses personnages, l'instinct de se fondre justement dans l'altérité objective pour échapper à leur aliénation subjective. Il retrouve alors cette impression de confort que donne à certains le choix de l'anonymat collectif : « Il jouissait de l'épaississement heureux que donne le sentiment d'être un homme parmi d'autres »⁵⁸. Et voilà comme, faute de mieux, les autres sont devenus moi, comme l'autre est devenu le même et comme le désarroi de l'aliénation est devenu la béatitude de l'altérité investie. Nous sommes loin ici de la conciliation platonicienne de l'altérité par l'intermédiaire de l'amour, mais pas aussi loin d'une certaine forme de sagesse qui, plutôt que de tendre à changer l'autre selon les caprices du moi, laisse l'autre être ce qu'il est et trouve même réconfort dans l'idée que l'autre ne soit jamais le même. C'est ce qui transparait de la réflexion de Roquentin qui médite à un moment donné sur son appartenance au monde qui l'entoure :

Je pensais l'appartenance, je me disais que la mer appartenait à la classe des objets verts ou que le vert faisait partie des qualités de la mer. Même quand je regardais les choses, j'étais à cent lieues de songer qu'elles existaient : elles m'apparaissaient comme un décor. Je les prenais dans mes mains, elles me servaient d'outils, je prévoyais leurs résistances. Mais tout ça se passait à la surface. Si l'on m'avait demandé ce que c'était que l'existence, j'aurais répondu

57 *Idem, Les Chemins...*, p. 304.

58 *Ibidem*, p. 170.

*de bonne foi que ça n'était rien, tout juste une forme vide qui venait s'ajouter aux choses du dehors, sans rien changer à leur nature.*⁵⁹

Le décor reste toujours le même, d'une certaine façon. C'est le monde tel qu'il est en lui-même. L'existence vient remplir de son « rien » cet être qui ne saurait pourtant être sans lui. L'existence n'est donc que l'altérité du non-être qui détermine paradoxalement l'identité de l'être. Elle n'est peut-être rien, mais un rien sans lequel il n'y aurait plus d'être, un autre sans lequel il n'y aurait plus le même, une forme vide sans laquelle il n'y aurait plus de forme pleine. L'enfer serait dès lors qu'il n'y ait plus de formes vides, donc, selon Sartre, plus d'existences. L'enfer serait qu'il n'y ait plus d'altérité. En d'autres termes, et pour renverser la formule sartrienne, l'enfer serait l'absence de l'autre.

Daniel MAZILU

⁵⁹ *Idem, La Nausée*, p. 181.

Le théâtre ou le lieu de la rencontre avec l'Autre

La France des années 40 aux années 60 traverse une période de crise : à l'Occupation succèdent l'Épuration, la décolonisation - et les luttes qu'elle entraîna -, la Guerre Froide : autant de troubles qui l'affectent et la poussent à de multiples questionnements. L'un d'entre eux porte naturellement sur l'idée de l'Autre, à laquelle nous sommes sans cesse confrontés. L'autre, dans son acception courante, est celui que nous estimons différent, distinct de nous, voire opposé à nous : pour les Français de cette époque, l'Autre, c'est, par exemple, l'Allemagne ou l'Algérie ; au sein même de la France, le résistant est l'autre pour le collaborationniste, pourtant du même pays que lui. Ainsi, chacun est amené à choisir son camp et à définir celui qui est l'autre pour lui, et qui représente une menace pour lui ou pour le groupe - politique, social, religieux - auquel il appartient. La question de l'altérité est donc notablement présente en ces temps de conflits et conduit à une série d'interrogations : qui est l'autre ? Que veut-il ? Est-il un ami ou un ennemi ? Quel type de rapport pouvons-nous entretenir avec lui ? Autant de questions implicitement posées par le genre littéraire vers lequel nous proposons d'orienter notre réflexion : le théâtre.

Espace public, il est un lieu de rassemblement privilégié de la rencontre avec l'autre, un autre multiple qui peut être collectif ou singulier : les spectateurs, les acteurs, le dramaturge, le metteur en scène. Contrairement au livre, écrit seul, lu seul, il met physiquement en contact des hommes à l'occasion d'une représentation, impliquant un échange, un rapport particulier. Le choix du théâtre par un auteur témoigne de son désir de rencontre, de son envie de briser la solitude de l'écriture, de son besoin de provoquer une réaction immédiate de l'autre face à ce qu'il met en scène. De même, celui qui va assister à un spectacle manifeste sa volonté de connaître l'œuvre d'un autre qui l'intéresse. Des deux espaces traditionnellement opposés, la scène et la salle, semble donc émaner un désir réciproque de découverte, de communication. De part et d'autre, un sentiment de curiosité surgit : comment l'autre va-t-il réagir ? Nulle antipathie, *a priori*.

Pourtant, les liens qui s'instaurent entre un dramaturge et son public sont parfois bien plus délicats. Les auteurs que nous souhaitons étudier sont, pour la plupart, des hommes à la réputation scandaleuse, qui entretiennent des rapports difficiles avec la société ; Jean Cocteau, Jean Genet, Jean-Paul Sartre, Boris Vian, Marcel Aymé, Eugène Ionesco, parce qu'ils abordent des sujets qui mettent en cause les institutions et la société, s'attirent les foudres d'un public principalement bourgeois qu'ils semblent mépriser, ou du moins qu'ils se plaisent à malmenier. Il s'ensuit une relation conflictuelle, de méfiance réciproque – distincte de la simple curiosité évoquée précédemment - dont il s'agira d'interroger la nature complexe. L'étude de la notion de l'Autre au théâtre se limitera donc ici au lien entre deux figures - rappelons que le

latin *alter* désigne « l'autre, parmi deux » - : l'auteur, qu'on identifie à son œuvre sur scène, et le public.¹

Dès lors, envisager le théâtre comme le lieu privilégié de la rencontre avec l'Autre invite à affiner la définition de la rencontre : si elle désigne le fait de se trouver en contact avec quelqu'un, elle contient aussi, étymologiquement, l'idée d'opposition, de combat. Ainsi, en nous appuyant sur cette notion, nous commencerons par mettre en évidence le conflit au cœur des rapports entre le dramaturge et son public, avant de montrer que malgré cette hostilité visible, le théâtre impose une reconnaissance de l'Autre, de son regard et de son pouvoir. L'équilibre instable généré par ce croisement entre rejet et appel de l'Autre nous amènera enfin à interroger la capacité du théâtre à proposer une forme de communication avec l'Autre originale et adaptée à son époque.

Les dramaturges que nous nous proposons d'étudier et leur public ont continuellement entretenu des rapports conflictuels, se manifestant par des scandales réguliers au cours des représentations et par des écrits hostiles des uns et des autres². Par principe, l'auteur représente l'Autre pour le spectateur, qui incarne lui-même l'Autre – celui qui ne nous comprend pas et qui ne peut nous comprendre - pour l'auteur. La salle et la scène du théâtre, l'une plongée dans l'obscurité, l'autre dans la lumière, soulignent cette séparation entre les deux mondes, celui de la réception et celui de la création. À cette opposition physique s'ajoute un conflit qui repose sur la conception que chacun se fait de l'autre ; pour une partie du public, l'auteur est scandaleux, marginal, et met à mal l'ordre établi en s'en prenant, à travers son œuvre, aux institutions. Bien avant d'être célèbres pour leurs pièces, Jean Cocteau et Jean Genet étaient des personnages publics connus pour leurs mœurs - l'homosexualité, la drogue, le vol, la prostitution - contraires à la morale préconisée ; Jean-Paul Sartre, dans une relation libre avec Simone de Beauvoir, choquait un public soucieux du respect des valeurs traditionnelles. Ainsi, avant même d'être jugés sur leurs œuvres, ces auteurs étaient réputés scandaleux, différents, autres, par leurs contemporains. Cette image négative et répandue créait des attentes du public par rapport à l'auteur : le spectateur qui venait assister à leurs pièces pouvait espérer des œuvres choquantes par leur opposition à la religion, au pouvoir, à la morale. Ainsi, le journal *Paris-Presse*, avant la représentation des *Paravents*, prévenait ainsi ses lecteurs : « attendez-vous à tout, spectateurs de l'Odéon »³, entérinant l'assimilation de Genet à un dramaturge incontrôlable et à part. La critique littéraire, qui constitue une partie du public théâtral, jouait un rôle incontestable dans l'élaboration de cette image des auteurs, image parfois caricaturale qui se révèle pourtant puissante. Dans son *Saint Genet*, Sartre évoque longuement, notamment dans un chapitre intitulé « Je est un autre », la personnalité

1 Nous laissons volontairement de côté les autres intervenants du théâtre tels que les acteurs ou les metteurs en scène, afin de nous concentrer sur le couple dramaturge/public, qui nous paraît questionner de manière originale la notion d'altérité.

2 La critique était souvent assassine à leur égard, et ils se défendaient avec la même vivacité, notamment par le biais des lettres ouvertes ; c'est par exemple le cas de Cocteau après les attaques de Mauriac sur sa pièce *Bacchus*.

3 La Bataille des Paravents Théâtre de l'Odéon 1966, Paris, IMEC, 1991, p.28.

de Genet ; selon lui, Genet serait devenu ce que les autres ont voulu qu'il devienne ; il aurait subi dès sa naissance cette influence néfaste des autres, et s'y serait conformé. Ainsi, si nous suivons l'hypothèse séduisante de Sartre, Genet serait un dramaturge opposé à la société parce que le public aurait désiré voir en lui l'autre que lui-même, l'artiste scandaleux et marginal. Le spectateur perçoit donc le dramaturge comme une personne radicalement différente de lui.

Inversement, les auteurs portent aussi un regard sur leur public, regard que nous saisissons en partie en lisant leurs écrits autobiographiques ou leurs essais. Ils ont conscience de l'hostilité d'une partie des spectateurs, et manifestent parfois durement leur propre ressentiment contre eux. Sans nous attarder sur la réplique désormais célèbre de Garcin dans *Huis clos* : « L'enfer, c'est les Autres »⁴, citons ce constat amer qu'a fait Sartre au cours de plusieurs entretiens : « la célébrité pour moi ce fut la haine ». Cocteau, lui, se pose en victime de l'acharnement des autres, pour qui il pense être « devenu [...] l'antitabou, la tête de Turc numéro 1 »⁵, tandis que Genet cultive la répulsion qu'il provoque en l'accentuant ; dans *L'Ennemi déclaré*, il prétend vouloir trouver « l'ennemi total [...] irréconciliable avec [lui] »⁶. Le cadre est posé : l'Autre est l'ennemi ; pour le dramaturge, « Chaque visage est un Sinaï »⁷ : il incarne des interdits, il lui est hostile. Sartre détestait son public, essentiellement bourgeois, et rêvait d'un autre public, plus populaire⁸ ; les auteurs reprochent aux spectateurs leur trop grande animosité à leur rencontre, ou au contraire leur tiédeur, leur médiocrité, leur passivité. Cherchant à définir une conduite qui lui paraît juste, Cocteau, dans le *Journal d'un inconnu*, décrète qu'« On est juge ou accusé. Le juge est assis. L'accusé debout », et conclut sur cette injonction : « Vivre debout »⁹. Nous ne pouvons nous empêcher de faire un rapprochement entre cette image et la posture réelle des spectateurs, assis sur leur fauteuil, d'autant plus que cette métaphore négative est fréquente chez ces dramaturges. Dans la nouvelle *L'enfance d'un chef*, Sartre crée le personnage de Bergère qui donne des leçons de vie au jeune Lucien ; méprisant ceux qu'il appelle « les assis », Bergère donne ce conseil à son protégé : « surtout ne pas vous asseoir »¹⁰. Les assis, au théâtre, sont les spectateurs, que l'auteur n'hésite pas à dénigrer¹¹, dans ses propos, nous l'avons vu, mais aussi à travers ses pièces, en présence de ceux qui sont visés.

4 J.-P. Sartre, *Jean-Paul Sartre Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2005, p.92.

5 J. Cocteau, A. Fraigneau, *Entretiens*, Monaco, Éd. du Rocher, 1988, p.146.

6 J. Genet, Jean Genet *L'Ennemi déclaré* textes et entretiens, Paris, Gallimard, 1991, p.9.

7 P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p.389.

8 « Nous n'avons pas le public exact que nous voudrions », *Entretiens avec Jean-Paul Sartre août-septembre 1974*, Paris, Gallimard, 1981, p.441.

9 J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p.210.

10 J.-P. Sartre, « L'enfance d'un chef » in *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939, p. 190. Genet exploite également cette image en déclarant aimer ceux qui sont « debout dans la révolte » in *Le Miracle de la rose*, Paris, L'Arbalète, 1946, p.318.

11 Dans *Le Funambule*, Genet rappelaient ceci à Abdallah : « le public est la bête que finalement tu viens poignarder », p.833.

Les dramaturges malmènent notamment le public en créant des personnages qui s'adressent directement à eux d'une manière agressive ; dans *Parade*, Cocteau imagine trois managers agacés par l'inertie du public, vers lequel ils se tournent en criant : « Réveillez-vous ! »¹². Kean, personnage éponyme de la pièce de Sartre, acteur à succès, se fait siffler par son public lorsqu'il rompt l'illusion théâtrale pour s'exprimer sincèrement sur scène ; face à la salle, le personnage prononce cette réplique provocante : « Je déteste le public ! »¹³. Les dramaturges vont jusqu'à imaginer des personnages de spectateurs dans leurs pièces, manifestant leur conscience aiguë de cette présence du public, et leur capacité à penser la réception de leurs œuvres. La critique dramatique et les journalistes, partie intellectuelle et influente du public, sont notamment l'objet de représentations impitoyables ; dans *Nekrassov*, Sartre peint une presse sans scrupule qui manipule ses lecteurs avec de fausses informations ; Marcel Aymé dresse le portrait savoureux d'un journaliste, Noël Bélugat, venu interviewer Olivier, à qui il explique avec désinvolture que « [S]a profession ne [lui] permet pas de dire la vérité »¹⁴ ; mais c'est probablement Ionesco qui a exploité le plus explicitement la représentation de la critique en se mettant lui-même en scène dans *L'Impromptu de l'Alma*, face à trois docteurs, Bartholoméus I, II et III, venus chez lui pour lui apprendre à écrire une pièce. Ces trois personnages, figures opprimantes de l'Autre aliénant, sont ridiculisés et mis à la porte par la femme de ménage du dramaturge, perdu et incapable de réagir. Nous avons pu, et Ionesco l'a confirmé, reconnaître Roland Barthes, Bernard Dort et Jean-Jacques Gautier à travers les trois docteurs.

À ces représentations directes d'une catégorie du public s'ajoutent des personnages dont l'identification avec le public est suggérée ; dans *Haute surveillance*, Genet met en scène un personnage de surveillant qui observe secrètement les prisonniers ; assistant au meurtre du jeune Maurice, il ouvre la porte de la cellule et conclut la pièce ainsi : « On a tout entendu, tout vu. [...] de l'œilleton du judas ce fut une belle séquence tragique, merci »¹⁵. La mise en scène d'un dispositif de surveillance par Genet constitue, selon Georges Banu, une manière de mimer le comportement de la salle, depuis laquelle les spectateurs, plongés dans le noir, ignorés, épient et contrôlent ce qui se passe sur scène¹⁶. Cette interprétation alimente la conception d'un théâtre divisé entre l'espace de création et l'espace de réception, le second étant hostile au premier. Plus imagé encore, le tribunal des crabes imaginé par le personnage de Frantz dans *Les Séquestrés d'Altona* évoque un public malveillant prêt à le juger sur ses actes passés ; l'assimilation entre ce tribunal qui le terrifie et le public du théâtre devient même explicite lorsque Frantz confie à sa sœur la vérité qu'il a découverte : « nous vivons en résidence surveillée face au public »¹⁷. Sartre a par ailleurs avoué à

12 J. Cocteau, « Parade » in *Jean Cocteau Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2003, p. 971.

13 J.-P. Sartre, « Kean » in *Jean-Paul Sartre Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2005, p.596.

14 M. Aymé, « Les Quatre vérités » in *Théâtre complet 1948-1967*, Paris, Gallimard, 2002, p.435.

15 J. Genet, « Haute surveillance » in *Jean Genet Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2002, pp.31-32.

16 G. Banu, *La Scène surveillée Essai*, Arles, Actes Sud, 2006.

17 J.-P. Sartre, « Les Séquestrés d'Altona » in *Jean-Paul Sartre Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2005, p.908.

plusieurs reprises son dégoût pour les crustacés, êtres d'un autre monde selon lui, et sa hantise du jugement de l'Autre, dont les crabes sont un symbole possible.

Ce rapide parcours de quelques-unes des pièces de Sartre, Cocteau, Genet et Aymé nous a donc permis d'évaluer les rapports de méfiance, voire de haine, que ces dramaturges entretiennent avec leur public, lui-même hostile et malveillant. Pourtant, malgré ce conflit qui semble les opposer, ces auteurs font le choix du théâtre plutôt que du roman ou de la poésie, genres qu'ils ont pratiqués avant d'écrire pour la scène. Ce passage parfois tardif au théâtre révèle un mouvement vers l'Autre, que nous souhaitons rencontrer.

En devenant dramaturge, un auteur fait le choix de s'ouvrir à l'Autre, dans la mesure où sa pièce est destinée à être rendue publique, à être vue, entendue, jugée par la salle. Le théâtre suppose une reconnaissance de l'Autre, de son droit à s'exprimer, de son pouvoir, et la conscience d'un besoin de l'Autre, sans qui nous n'existerions pas. Le dramaturge n'écrit pas pour lui seul, mais doit avoir le souci de ce que l'Autre pense, envisager sa réaction, qu'il s'agisse du metteur en scène, de l'acteur ou du spectateur. Ce dernier consent lui aussi à reconnaître l'Autre : en venant assister à une pièce, en payant son billet, le public témoigne de son acceptation d'une forme d'autorité d'un auteur qui mérite qu'on s'intéresse à son œuvre. Ainsi, le « moi d'avant la rencontre avec l'autre », un « moi fermé, verrouillé »¹⁸, s'ouvre à l'Autre au théâtre. Aymé, (dont les proches évoquaient l'extrême discrétion, le quasi mutisme en société) et Genet (qui a longtemps prétendu n'écrire que pour lui, et pas pour les autres) ont accepté, en écrivant pour la scène, la présence de l'Autre et la nécessité de le prendre en compte. Cette évolution est également sensible chez Sartre, qui explique à Simone de Beauvoir qu'il a renoncé au mythe de l'homme seul auquel il a cru pendant des années¹⁹. Le personnage de Goetz, tout au long de la pièce *Le Diable et Le Bon Dieu*, évolue d'un rejet de l'Autre : « Refuse ce monde qui ne veut pas de toi ! »²⁰, à une dépendance à l'Autre : « j'ai besoin qu'on me juge »²¹, et ressemble en cela à son créateur. Ainsi, le théâtre semble imposer la reconnaissance de l'Autre.

La reconnaissance est d'abord le fait d'admettre l'autorité, le pouvoir de l'Autre sur nous. Le dramaturge connaît l'importance du rôle du public dans la fortune d'une pièce : c'est le public qui fait la gloire ou l'échec d'un spectacle, c'est principalement sa venue et son jugement qui en déterminent l'avenir. Sartre a particulièrement réfléchi à ces rapports hiérarchiques, et affirmait que « le théâtre est tellement la chose publique, la chose du public, qu'une pièce échappe à l'auteur dès que le public est dans la salle »²², ou encore que « le public écrit la pièce autant que l'auteur ». Le dramaturge est donc contraint à une forme d'humilité face au pouvoir du spectateur, érigé en « juge moral »²³. Sartre étend son analyse à l'ensemble des rapports humains et résume en une

18 P. Ricoeur, *op. cit.*, p.389.

19 S. de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre août-septembre 1974*, Paris, Gallimard, 1981, p.184.

20 J.-P. Sartre, « Le Diable et Le Bon Dieu » in *Jean-Paul Sartre Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2005, p.403.

21 *Ibid.*, p.490.

22 J.-P. Sartre, « L'auteur, l'œuvre et le public » in *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992, p.101.

23 *Ibid.*, p.31. L'aveu de ce pouvoir du public sur la fortune d'une pièce est parfois plus difficile pour certains dra-

phrase célèbre cette interdépendance entre les hommes : « tout nous vient d'autrui »²⁴. Cette formule implique que la reconnaissance soit réciproque : si le dramaturge admet le pouvoir du public, en retour, le public reconnaît *a priori* à l'auteur une légitimité à s'exprimer, et s'engage tacitement à entendre et tenter de comprendre l'œuvre à laquelle il est venu assister. Un accord relativement codé existe donc au théâtre, et révèle, par définition, une certaine conformité des pensées, des sentiments, des volontés entre les membres d'une même communauté.

En admettant l'appartenance à une même communauté, nous mesurons à quel point la notion de l'Autre est fragile ; si la reconnaissance de l'Autre est le fait d'admettre notre dépendance et son autorité sur nous, elle est aussi l'action de poser quelqu'un ou quelque chose comme déjà connu de nous ; se reconnaître en quelqu'un, c'est retrouver sa propre image en l'Autre. Celui que nous considérons comme un étranger, un ennemi, nous ressemble plus que nous ne l'imaginions. Le théâtre et les conventions qui s'y attachent nous le prouvent dès que nous décidons de mettre en scène ou de voir une pièce : le dramaturge comme le public acceptent un certain nombre de règles, l'un « doit tenir compte d'un style d'époque auquel son public est habitué »²⁵, l'Autre est soumis au silence, sauf lorsqu'il rit ou applaudit. Lorsque, indigné par une représentation, un spectateur contrevient à ces codes, c'est moins parce qu'il a assisté à « des faits qui [sont] de nature à [l']étonner » que parce qu'il a reconnu « un état de choses, un état d'esprit [...] ordinaires », « un problème banal de l'existence »²⁶ qui lui sont familiers, et pourtant insupportables. Cette hypothèse de Marcel Aymé confirme la relativité de la notion d'Autre : *La Tête des autres*, mettant en scène des magistrats corrompus, a scandalisé parce qu'elle dénonçait une réalité. De même, *La Machine à écrire* a choqué parce que Cocteau évoquait l'envoi de lettres anonymes à la gendarmerie et une police répressive ; or, la pièce fut jouée en 1941, sous l'Occupation, à une époque où le gouvernement encourageait le peuple à dénoncer les Juifs. Ce qui se passe sur scène reproduit ce qui se passe hors scène : le choix de l'auteur de le représenter, le choix du public d'y réagir, prouvent une même sensibilité à l'actualité en France. Malgré l'hostilité réciproque qu'ils se témoignent, le dramaturge et son spectateur sont tous deux français, contemporains, pour certains - comme Sartre par exemple - bourgeois, et traversent les mêmes crises, subissent l'horreur de l'Histoire, l'instabilité d'un pays en permanents bouleversements. L'expérience du théâtre mène à ce constat : « L'autre n'est pas un étranger mais peut devenir mon semblable, à savoir quelqu'un qui comme moi dit je »²⁷, qui pense, souffre, veut, jouit. Jean Genet, qui a longtemps voulu écrire contre les autres, emprunte pourtant à cette société haïe l'un de ses fondements, sa langue, le français.

matures, comme Montherlant, qui admettait qu'« Il faut respecter son public, même si on sait qu'il n'est pas toujours respectable » in *La Tragédie sans masque. Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, 1972, p.218.

24 J.-P. Sartre, *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p.14.

25 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p.31.

26 M. Aymé, *Silhouette du scandale*, Paris, Grasset, 1973, p.15.

27 P. Ricœur, *op. cit.*, p.387.

Alors même qu'il proclamait que « le Verbe c'est l'Autre »²⁸, il adoptait la langue de l'Autre, et, même en souhaitant se l'approprier et la malmenier, partageait avec tous les Français son usage. Son public est un public français, blanc, comme lui : il le rappelle dans le propos qui précède *Les Nègres* : « Cette pièce, je le répète, écrite par un Blanc, est destinée à un public de Blancs »²⁹. Genet, qui a tenté de rejeter la société, sait pertinemment qu'il émane d'elle, qu'il lui ressemble au moins partiellement, et se reconnaît en elle. Plus largement, l'Autre nous ressemble par sa condition même d'être humain, indépendamment des questions de nationalité ; dans *L'Equarrissage pour tous*, Boris Vian imagine des militaires allemands et américains qui oublient la guerre, jouent aux cartes ensemble et finissent par échanger leurs chants et leurs uniformes. La langue et le vêtement, deux éléments qui permettent de se distinguer des autres pays, sont pervertis pour permettre une relativisation de la notion d'altérité : des deux camps ennemis se dégage une même envie d'être heureux, de s'amuser. L'auteur du « Déserteur » ne révèle pas seulement son antimilitarisme, mais invite le public à saisir que l'idée d'altérité est une construction, qu'elle peut être mise à mal ; lui-même, auteur à scandales, trompettiste de jazz - musique condamnée en France au moment où il joue au « Tabou » - n'est pas purement opposé à ses spectateurs. Ainsi, le public qui ne voit en l'auteur qu'un étranger, un ennemi, et le dramaturge qui se figure le public comme un Autre hostile et différent, se complaisent dans des images trop réductrices ; c'est peut-être que le dramaturge éprouve une certaine satisfaction à se sentir différent, et que le public se rassure en élisant un bouc émissaire.

Le conflit qui résulte de ces images que les uns se font des autres s'avère stimulant et productif, à la fois pour les dramaturges et pour le public, dans la mesure où ce type de rapports leur permet d'aspirer à une forme de communication originale.

Le théâtre tel que le pratiquent les dramaturges que nous étudions invite à une nouvelle forme de communication, adaptée à son époque, dans la mesure où ce théâtre a compris le caractère utopique d'une communion idéale entre l'auteur et son public. Les bouleversements qui agitent la France ne permettent plus vraiment de croire à la possibilité de rapports apaisés et stables ; d'une part, ces dramaturges sont partagés entre leur marginalité relative et leur assimilation progressive à la société³⁰ ; d'autre part, leur pays même est instable, les Français étant à la fois les occupés, dans les années 40, et les occupants - en Algérie par exemple. Plus rien n'est simple, le rapport à l'Autre est ambigu - au théâtre comme dans la vie - oscillant entre hiérarchie, sentiment de répulsion, violence³¹, et humilité, reconnaissance de l'Autre, attirance. Dès lors, comment communiquer, à une époque où le conflit est quasiment devenu la norme ?

28 J.-P. Sartre, *op. cit.*, p.48.

29 J. Genet, « Les Nègres » in Jean Genet Théâtre complet, Paris, Gallimard, 2002, p.475.

30 Cocteau sera reçu à l'Académie française en 1954, Genet et Aymé obtiendront divers prix littéraires, preuves de leur acceptation par la société.

31 Nombreuses sont les représentations à l'époque qui finissaient en bagarres à l'entrée ou à la sortie d'une pièce, voire dans la salle, où les objets volaient, où la police devait intervenir. Nous avons notamment à l'esprit les représentations des *Paravents*.

Ce théâtre décide de faire le deuil d'une communion naïve et idéale avec l'Autre ; ce choix n'empêche pas les dramaturges de déplorer cette impossibilité : certains ont désiré cette communion, avant d'y renoncer. Genet, dans une lettre à Roger Blin sur *Les Paravents*, disait vouloir « le plein feu » sur la scène comme dans la salle pour « que l'une et l'autre soit prises par le même embrasement »³² : séduit par la religion dans sa dimension cérémoniale, rituelle, de communion entre les chrétiens, il a réfléchi à une manière de retrouver le lien assuré par la religion³³ au théâtre. Mais il constate presque simultanément l'échec de cette tentative : « Je ne connais pas de pièces qui lient, fût-ce pour une heure, les spectateurs »³⁴. Même regret pour Sartre, qui crut faire cette expérience, jamais renouvelée par la suite, d'une communion idéale entre un public et un dramaturge, lorsqu'il mit en scène sa première pièce, *Bariona*, dans un camp, et qu'il la fit jouer par des prisonniers³⁵. La tentation de cette forme de communication a donc hanté les dramaturges sans qu'ils parviennent pleinement à la réaliser.

Elle présentait en outre des désavantages, et principalement celui d'annihiler leur différence avec la société, avec leur public. Or, pour rester un être à part, pour conserver son soi propre, on ne peut nier l'altérité. C'est pourquoi ces auteurs ne recherchent ni une fusion avec le public, ni une intimité paisible ; « Que m'apporte le fait que l'autre fusionne avec moi ? [...] Qu'il reste en dehors de moi ! », auraient-ils pu dire à l'instar de Bakhtine³⁶. L'Autre doit rester autre pour que l'échange soit constructif. Ainsi, dans la nouvelle *L'enfance d'un chef*, Lucien évoque « l'écœurante intimité »³⁷ qui découle de sa liaison avec Maud ; il réalise que « ce qu'il avait désiré de Maud [...] c'était [...] tout ce qui faisait d'elle une personne étrangère, vraiment une autre » ; ces propos concordent avec ceux de Sartre lui-même sur l'intimité, qui lui répugne. Sur un mode plus léger, Ionesco refuse lui aussi l'idée de la fusion entre le moi et l'Autre : dans *L'Impromptu de l'Alma*, Bartholomée I tente d'interpréter la nouvelle pièce de Ionesco, qui propose une scène où un berger et un caméléon s'embrassent : alors que le docteur explique que « Cette scène illustre « la réconciliation du moi et de l'autre » »³⁸, Ionesco s'empresse de le détromper, ridiculisant ainsi sa proposition, et donc l'idée d'un apaisement possible dans les rapports avec l'Autre. C'est que pour ces dramaturges, une communication idéale, reposant sur l'accord, l'harmonie, ne convient ni à leur personnalité, ni à leur époque.

Ils privilégient alors une autre forme de communication, à travers le théâtre : une rencontre, au sens fort du terme, comprenant l'idée du combat, du conflit. La rencontre seule permet de créer un lien entre l'auteur et le public, et de répondre aux attentes de part et d'autre. Le *consensus* n'est pas visé : en cela, ce théâtre est démocratique

32 J. Genet, « Lettres à Roger Blin » in *Jean Genet Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2002, p.876.

33 Rappelons que *religere* en latin signifie « relier ».

34 Jean Genet, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert » in *Jean Genet Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2002, p. 818.

35 Genet raconte cet épisode que Sartre lui a confié dans sa « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », p.818.

36 T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p.166.

37 J.-P. Sartre, « L'enfance d'un chef » in *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939, p.234.

38 E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma* in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1995, p.66.

au sens où Ricœur définissait la démocratie, « régime qui accepte ses contradictions au point d'institutionnaliser le conflit »³⁹. Chercher à obtenir le *consensus* reviendrait à adopter les méthodes des gouvernements répressifs, comme celui de Vichy, qui font en sorte d'imposer un système de pensée unique. Dès lors, comment susciter ces rapports conflictuels avec le public ?

Cocteau, plutôt que le sentiment d'évasion cherché par une catégorie du public lorsqu'il va au théâtre, choisit l'invasion comme mode d'action : « Il faudrait dire devant une belle chose : « invasion », parce qu'une belle chose ne nous fait pas évader de nous-mêmes, elle doit nous envahir »⁴⁰. Le théâtre, c'est donc, pour lui, accepter d'être assailli, attaqué par l'Autre, et attaquer en retour. Selon Sartre, Genet et son œuvre seraient un virus qui cherche à se propager : le dramaturge veut contaminer le monde⁴¹ ; cette métaphore rend compte de la conception violente des rapports avec l'Autre que Genet se faisait. Créer des pièces propres à susciter le scandale était alors un moyen efficace d'engendrer ces rapports ; en ridiculisant les hommes d'église, comme dans *Clérambard*, ou les militaires, comme dans *L'Équarrissage pour tous*, Aymé et Vian savaient qu'ils provoqueraient des réactions vives. Cocteau, quant à lui, inventait des personnages de spectateurs scandaleux, bruyants, comme pour inciter le public réel à imiter ce public fantasmé. Dans *L'Impromptu d'Alice*, une dame, pour manifester son mécontentement, interrompt des acteurs en représentation, qui tentent en vain, avec le régisseur, de la faire taire⁴². Même incident dans *L'Impromptu du Palais-Royal*, également créé par Cocteau, qui imagine une spectatrice qui coupe la parole aux acteurs pour « sauter l'obstacle conventionnel et injuste qui oblige le public à se taire »⁴³. Ainsi, Cocteau s'invente un public à la hauteur de ses espérances, un public qui ne craint pas le conflit. Pour ces auteurs, le théâtre ne constitue pas un lieu serein, d'harmonie parfaite avec l'Autre, mais un lieu de combat, semblable à celui de *L'Équarrissage pour tous*, dont la fin est une bagarre générale entre les personnages, à laquelle succède une explosion. À l'inverse de ce dénouement néanmoins, la rencontre entre l'auteur et le public ne doit pas déboucher sur une destruction : quelque chose doit naître de ce conflit.

Les conséquences de ces rapports particuliers entre le dramaturge et les spectateurs sont imprévisibles, car si le dramaturge peut espérer un succès, tenter d'anticiper la réception de sa pièce, c'est finalement le public qui va décider du tour que prendra le spectacle. Au théâtre, la communication avec l'Autre est risquée : le public peut ne pas venir, quitter la salle, ou encore saper une représentation en huant la pièce, qui peut aussi être censurée, interdite. C'est par exemple le cas des *Parents terribles*, qui furent retirés de l'affiche après un vote des conseillers municipaux. Cette soumission risquée à l'imprévu et à l'immédiat - le public est présent et réagit aussitôt

39 P. Ricœur, *op. cit.*, p.303.

40 J. Cocteau, A. Fraigneau, *Entretiens*, Monaco, Éd. du Rocher, 1988, p.56.

41 J.-P. Sartre, *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

42 J. Cocteau, « L'Impromptu d'Alice » in *Jean Cocteau Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2003, p.669.

43 J. Cocteau, « L'Impromptu du Palais-Royal » in *Jean Cocteau Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2003, p.1268.

– ne déplaît pas aux dramaturges : il suffit de rappeler la fascination commune de Cocteau et de Genet pour les acrobates, les funambules⁴⁴, figures transparentes de l'écrivain. Attrayant en lui-même, le risque mérite aussi d'être apprécié pour ce qu'il peut faire naître : une réponse, un équilibre acquis grâce à l'Autre.

En effet, si nous considérons qu'une œuvre émane d'un questionnement, et qu'elle cherche à fournir ou obtenir des réponses, le fait de choisir le théâtre peut signifier une sorte d'appel à l'Autre, que nous invitons à écouter et à répondre. De même le public, en assistant à une pièce, fruit de la pensée d'un Autre, peut trouver un écho à ses propres interrogations. Chacun est en droit de penser que « l'autre [1]e constitue responsable, c'est-à-dire capable de répondre »⁴⁵. Chacun s'en remet à l'Autre, qui lui accorde la possibilité de s'exprimer. Une forme d'équilibre dans la relation à l'Autre s'en dégage, car chacun exerce une influence sur l'Autre. Au désir de Sartre d'« avoir de « l'influence » sur les autres⁴⁶ correspond l'influence du public sur une œuvre, un dramaturge. La dissymétrie impliquée par toute situation d'interaction, constatée par Ricœur au moment où il évoque la forme de « pouvoir-sur »⁴⁷ qu'est l'influence, se réduit au théâtre grâce à l'équilibre qui s'y produit ; l'équilibre est certes instable, fragile, mais existe grâce à la possibilité pour le public, comme pour le dramaturge, d'influencer l'Autre, avec l'idée de mouvement que comporte cette action⁴⁸. Ainsi, ce théâtre scandaleux définit une forme de communication particulière, qui repose sur le conflit et sur une certaine violence faite à l'Autre, qui semble la plus appropriée à ces dramaturges en quête d'une rencontre avec leur public. Une courte pièce de Marcel Aymé résume heureusement ces rapports complexes avec l'Autre lors d'un spectacle : deux spectateurs sont au cinéma, et s'y disputent violemment ; quelques années plus tard, ils s'y retrouvent et évoquent ensemble leur nostalgie de cette époque où « il y avait dans les salles de cinéma une atmosphère », où « Tout le monde regardait le même film, frémissait aux mêmes péripéties, riait aux mêmes endroits »⁴⁹, mais surtout où l'on se disputait, s'insultait : le dénouement met en scène les deux ennemis se remettant à se quereller, comme avant, avec plaisir.

« Un drôle de mélange, le rapport avec l'autre »⁵⁰, pourrions-nous conclure avec Sartre, en appliquant sa remarque à son théâtre et à celui de Jean Cocteau, Jean Genet, Boris Vian, Marcel Aymé et Eugène Ionesco, tous des dramaturges qui ont inquiété, déstabilisé, scandalisé leur public, au risque (dans le but ?) de l'indisposer contre eux. Ce choix découle d'une conception du théâtre comme lieu privilégié de la rencontre avec l'Autre, une rencontre dont l'intérêt réside moins dans le fait

44 Genet a rédigé un texte pour Abdallah, son jeune amant, intitulé *Le Funambule*, dans lequel il fait l'éloge du risque.

45 P. Ricœur, *op. cit.*, p.387.

46 « On a réussi son coup quand on a décidé les gens à agir » in S. de Beauvoir, *op. cit.*, p.219.

47 P. Ricœur, *op. cit.*, p.256.

48 Le mot « influencer » signifie originellement « s'écouler dans, s'insinuer dans », et comporte donc le sème du mouvement.

49 M. Aymé, « Les Grandes étapes » in *Théâtre complet 1948-1967*, Paris, Gallimard, 2002, p.1038.

50 S. de Beauvoir, *op. cit.*, p.362.

de se trouver en contact avec quelqu'un que dans la possibilité d'établir un rapport conflictuel avec l'Autre, que nous haïssons. Ces auteurs représentent l'Autre pour le spectateur, qui incarne lui-même l'Autre à leurs yeux.

Pourtant, le théâtre impose une reconnaissance de l'Autre, et le choix de la scène suppose un mouvement vers Lui, que nous souhaitons rencontrer. Jouer une pièce, c'est être amené à se poser cette question : « Pour qui écrit-on ? »⁵¹, et à prendre en compte l'Autre. Cela conduit aussi à admettre une communauté, des repères partagés qui démontrent la relativité de la notion de l'Autre comme opposé à soi. C'est pourquoi un dramaturge comme Genet, qui, plus que les autres, revendiquait sa solitude et sa haine des autres, formule pourtant ainsi ces rapports à l'Autre : « Maintenant je ne suis ni pour vous ni contre vous, je suis en même temps que vous », « mon problème [c'est] de faire quelque chose où nous soyons pris ensemble, vous comme moi »⁵². De cette attitude ambiguë, commune au public et au dramaturge, entre rejet et appel de l'Autre, naît une forme de communication originale et adaptée à une époque de crises et d'instabilité : une rencontre équilibrée, quoique fragile et risquée, entre un public qui peut élever ou rabaisser une pièce, et un dramaturge, qui, tel la Reine dans *Le Balcon*, distribue les rôles⁵³, espérant que le public jouera le jeu et donnera la réplique.

Delphine AEBI

BIBLIOGRAPHIE

Pièces du corpus

AYMÉ, Marcel, « Les Grandes étapes » in *Théâtre complet 1948-1967*, Paris, Gallimard, 2002.

AYMÉ, Marcel, *La Tête des autres*, Paris, Grasset, 1952.

AYMÉ, Marcel, *Clérambard*, Paris, Grasset, 1950.

COCTEAU, Jean, *Jean Cocteau Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2003.

GENET, Jean, *Jean Genet Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2002.

SARTRE, Jean-Paul, *Jean-Paul Sartre Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2005.

VIAN, Boris, *Le Goûter des généraux*, Paris, Librairie générale française, 2008.

VIAN, Boris, « L'Équarrissage pour tous » in *Romans, nouvelles œuvres diverses*, Paris, Librairie générale française, 1991.

51 C'est le titre d'un chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?*.

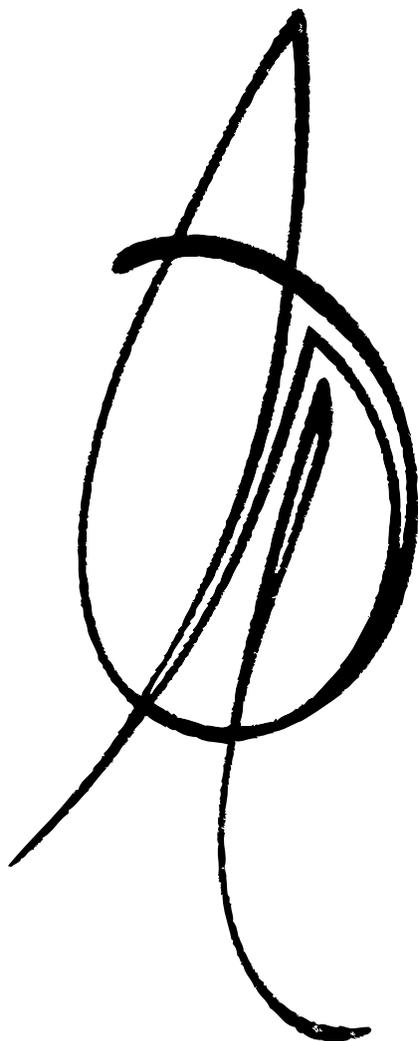
52 J. Genet, *Jean Genet L'Ennemi déclaré textes et entretiens*, Paris, Gallimard, 1991, p.17.

53 Dans *Le Balcon*, La Reine quitte la scène pour aller « endosser [son rôle] » et prend congé du public, à qui elle s'adresse directement, pour, dit-elle « préparer le [leur] » in *Jean Genet Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2002, p.349.

Autres textes

- AYMÉ, Marcel, *Silhouette du scandale*, Paris, Grasset, 1973.
- BANU, Georges, *La Scène surveillée. Essai*, Arles, Actes Sud, 2006.
- La Bataille des Paravents Théâtre de l'Odéon 1966*. Dossier établi et présenté par Lynda Bellity Peskine et Albert Dichy, Paris, IMEC, 1991.
- COCTEAU, Jean, FRAIGNEAU, André, *Entretiens*, Monaco, Editions du Rocher, 1988. COCTEAU, Jean, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953.
- DE BEAUVOIR, Simone, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre août-septembre 1974*, Paris, Gallimard, 1981, pp.161-559.
- GENET, Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'Arbalète, 1946.
- GENET, Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949.
- GENET, Jean, *Jean Genet L'Ennemi déclaré textes et entretiens*, Paris, Gallimard, 1991.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- SARTRE, Jean-Paul, *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.
- SARTRE, Jean-Paul, *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

DÉS/DEUX ORDRES
DU MONDE ET DU
LANGAGE



Nietzsche et le jeu de l'aiôn

*Aiôn (la vie) est un enfant qui fait l'enfant, qui pousse des pions : royauté d'un enfant.
(Héraclite, fragment 52)*

Une légende racontée par Jacques Lacarrière dans ses *Promenades dans la Grèce antique* veut qu'Apollon, accueilli par la Sibylle à Erythrée, lui ait proposé de satisfaire son premier vœu si elle acceptait de s'établir à Cumes. Elle demanda l'immortalité mais omit de demander en même temps une jeunesse éternelle. Elle se dessécha, se rida, jusqu'à ce qu'on fût obligé de l'enfermer dans une cage, continuant à crisser, à striduler ses oracles, cigale au cœur d'une éternité de pierres, de pins et d'oliviers.

C'est en réalité l'instant éphémère qu'il s'agirait d'éterniser par la transfiguration artistique de la parole et de la vie. Ce n'est pas l'acceptation stoïcienne de la répétition, mais l'acquiescement au retour de l'instant et du fragment ; retour éternel du temps, de l'éternité vitale, dans l'ivresse de midi, quand toutes choses dans la lumière droite ne sont plus qu'un seuil, une limite entre l'être et le non-être, le même et l'autre, le temps, l'éternité et le néant.

Nietzsche voyait dans l'intuition héraclitéenne de l'*aiôn* « une idée terrible et ahurissante, comparable au [...] tremblement de terre ». Si la réalité est inconsistante, dans la mesure où le temps et l'espace « peuvent être perçus de façon purement intuitive », le jeu artiste de l'*aiôn* innocent est comparable au séisme métaphorique de la terre dans la langue, du cosmos dans le fragment.

Seuls le jeu de l'artiste et le jeu de l'enfant peuvent ici-bas croître et périr, construire et détruire avec innocence. Et c'est ainsi, comme l'artiste et l'enfant, que se joue le jeu éternellement actif qui construit et détruit avec innocence, et ce jeu, c'est l'Éon qui le joue avec lui-même.... (La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque).

Certes, il s'agit là d'un pari qui n'engage pas la réalité objective du monde, mais la réalité esthétique de l'existence ; « présence de la loi dans le devenir et du jeu dans la nécessité », c'est une *Dikè* immanente qui préside à la gratuité de l'instant. L'*Éon* joue un jeu innocent, livré à la contemplation esthétique de l'artiste.

Il lui suffit qu'il soit le beau jeu innocent de l'Éon. (ibid.)

Innocence est l'enfant, et oubli ; début neuf, jeu roue roulant toute seule, mouvement premier, sainte affirmation. Or le jeu créateur, mes frères, suppose une sainte affirmation: c'est SON vouloir que veut maintenant l'esprit, c'est SON monde qu'acquiert l'absent du monde... (Zarathoustra)

Aiôn d'aiôn, fragment de fragment, infiniment perdus et joués dans l'instant sans instance. Cette expérience, qui transfère le prestige de la vérité (même cachée) dans un monde d'apparences, implique de l'artiste rigoureuse ascèse et joie désespérée. Ce sont deux traits qui caractérisent le fragment nietzschéen, solaire et barbare. Dans son auscultation de la pensée, il remonte jusqu'à la source : le langage. En effet toute la métaphysique - croyance à l'apparence et à la réalité, au sujet et à l'objet, à la vérité et à l'erreur, au primat de l'Un sur le multiple - repose en fait sur une métaphysique de la langue. Il écrit dans *Crépuscules des idoles* :

Ce langage remonte, par son origine, à l'époque de la forme la plus rudimentaire de psychologie : nous entrons dans un grossier fétichisme quand nous prenons conscience des présupposés fondamentaux de la métaphysique du langage, traduisez : de la raison. C'est elle qui voit partout sujet agissant et action ; elle qui croit à la volonté comme cause ; elle qui croit au « moi », au moi comme être, au moi comme substance et projette la croyance au moi-substance sur toutes les choses - elle forge ainsi le concept de « choses » [...] La « raison » dans le langage : oh, quelle vieille bonne femme trompeuse ! Je crains que nous ne puissions nous défaire de Dieu, car nous avons encore foi en la grammaire...

Ce fragment n°5 du chapitre *la raison dans la philosophie* est essentiel à deux titres : d'une part c'est une contestation extrême du langage conceptuel ; la raison tend à figer les êtres et les choses dans des substances - des substantifs - qui réifient la vie même, plurielle et irrationnelle, et à les organiser selon un processus qui est celui de la grammaire. Or, contrairement aux idées reçues, le langage est loin d'être ce qui assure la supériorité de l'espèce humaine : il est un grossier fétichisme, il n'est qu'un stade d'adaptation au monde de l'homme apeuré. D'autre part il est une limite infranchissable : on peut l'attaquer, essayer de le désintégrer, on le fait avec du langage, donc sans pouvoir se défaire de l'Autre.

En réaction, Nietzsche s'attaque à ce qui lui en semble un des fondements philosophiques : le *cogito* cartésien, c'est-à-dire une mystification jouée à la pensée par la grammaire elle-même (sujet, verbe, objet) :

Dans ce célèbre cogito, il y a 1° ça pense, 2° je crois que je suis ce qui pense là 3° mais en admettant même que ce point reste en suspens, code Maire de croyance, le 1° point « ça pense » contient lui aussi une croyance : à savoir que « penser » serait une activité pour laquelle 1e il faudrait imaginer un sujet, au moins un ça : et le ergo sum ne signifie rien de plus. Mais c'est la croyance à la grammaire, on suppose des « choses » et leurs « activités ».

Tout système est fondé sur une croyance à la grammaire, donc à des lois de causalité qui sont une acceptation, non de la vérité, mais de la raison comme vérité. Il écrit encore dans un fragment posthume :

Je me méfie de tous les systématiques et je les évite. La volonté du système est pour un penseur tout au moins, quelque chose qui compromet, une forme d'immoralité... peut-être devinera-t-on d'un regard jeté dessous et derrière ce livre à quel systématique il a lui-même échappé avec peine - à moi-même...

Ce refus est une condition éthique de la pensée, esthétique et éthique n'étant pas dissociables. C'est pourquoi cette rigueur éthique est tragique : cercle vicieux. En effet la critique du langage se fait avec le langage. Bien plus, la destruction du moi comme sujet, et de la notion même de sujet, d'agent, ne peut être pensée. Certes, dans *Par-delà le bien et le mal*, Nietzsche l'évoque :

Peut-être arrivera-t-on un jour, même de la part des logiciens, à se passer de ce petit « ça » (que le brave vieux moi a produit en s'évaporant).

Mais même la construction passive du verbe, *il est pensé* demeure impuissante, inversion de l'actif donc procès d'une cause et d'une action. Et pourtant il faut combattre cette mystification. Comment ? Par la violence et par le masque. En épuisant le discours métaphysique et en essayant de produire un autre dis/cours. Il est dit dans *Le crépuscule des idoles* : « La vérité c'est que nous ne pouvons rien penser de ce qui est. » Il faut donc ruiner tout discours de la vérité. Ruiner la métaphysique, multiplier les points de vue pour affirmer la relativité du monde et le devenir contre les théories de l'Être. Nier toute téléologie, tout but auxquels tendraient non seulement l'homme, mais aussi la pensée et le langage. Proclamer de ce fait l'innocence du devenir, telle qu'elle peut être envisagée à partir du fragment 52 d'Héraclite. Masquer le *moi* écrivant, ce fameux sujet du discours qui n'est qu'une fiction. En ce sens, l'essentiel de cette stratégie est bien dans ce qui n'est pas dit, dans le blanc qui juxtapose des fragments contradictoires ; toute la question est de savoir si tous ces points de vue internes, contradictoires, sont dominés par un point de vue externe, tel le dieu d'Héraclite pour qui *toutes choses sont belles* alors que pour les hommes elles sont belles et laides. Là encore, Nietzsche est pris dans un cercle vicieux : un point de vue externe signifierait une vérité ; or il n'y en a pas. Et pourtant il n'est pas vivable de se maintenir dans une telle aporie : l'absence de vérité est encore une référence à la vérité, et cette absence parle dans le texte impossible, comme l'absence de Dieu parle dans le langage.

Pour Nietzsche, la voie libératrice est celle de la violence, du vouloir comme sources d'un dis/cours autre, d'une écriture artiste. Non pas écriture de la vérité, mais écriture de la différence, de la rupture, de la discontinuité où se joue la vie même de l'artiste : écriture dionysiaque, *membra disjecta* de l'artiste qui n'est plus un *je*, mais un vouloir.

Comment dire une absence de vérité, ou que la vérité est qu'il n'y a pas de vérité ? Et cela non pas à la manière de la théologie négative qui fait de l'absence, du caché, une présence ineffable, mais à la lumière de Midi, quand l'ombre est la plus courte ? La tentation du silence est la première.

On ne reste philosophe qu'autant qu'on... garde le silence.

Faculté de laisser l'œuvre se créer à partir d'elle-même : parole se creusant, s'approfondissant dans le silence même, dans la destruction du sujet individuel et sa résurrection infinie comme vouloir écrire. Il n'y a pas d'origine : silence et parole assument la contradiction à l'œuvre dans toute pensée artiste où la vérité n'est qu'une idée parmi d'autres mais en aucun cas la source et le but d'un discours. Il n'y a même plus de contradiction, mais juxtaposition rythmique. Dans cet espace erratique, privé d'axe et de centre, la disparition du sujet individuel se cherche donc à travers la violence : vouloir écrire, vouloir se taire sont les manifestations proprement corporelles de ce sujet qui, se niant, s'affirme. Mais il s'affirme dans le temps innocent : le présent conjoint de l'éternel et de l'éphémère, ce Midi voulu comme fatalité d'une liberté cruelle et douloureuse, *amor fati*. D'où l'importance de l'oubli dans l'écriture fragmentaire : lui seul peut donner à ce jeu l'innocence du devenir que l'instant du fragment transvalue en retour éternel, en mémoire de Midi. Il faut se débarrasser de tous les fastes du langage pour y trouver une violence quasi primitive. *Le Crépuscule des idoles* est explicite :

Tout ce faste verbal qu'on vénère n'est rien, lui non plus, que défroque mensongère [...] dont se pare l'inconsciente vanité humaine et [...] il faut reconnaître et mettre en lumière l'effroyable texte primitif de l'homo natura.

Écris avec du sang. Écartelé, renaissant, dans l'ivresse divine :

Aesthetica

Les états où nous mettons une transfiguration et une plénitude dans les chocs et élaborons imaginativement jusqu'à ce qu'elles réfléchissent notre propre plénitude et notre propre plaisir de vivre :

l'impulsion sexuelle

l'ivresse

le repas

le printemps

la victoire sur l'ennemi, la moquerie,

le morceau de bravoure : la cruauté ; l'extase du sentiment religieux.

TROIS éléments principalement

l'impulsion sexuelle, l'ivresse, la cruauté ; tous appartiennent à la plus ancienne allégresse de la FÊTE chez les hommes : de même tous prédominent chez « l'artiste » dans son état initial... (Fragment posthume)

Il y a dans l'écriture un mouvement de plénitude qui ne peut durer : c'est l'instant du fragment avant la désintégration et le démembrement. La violence nietzschéenne est protéiforme. Elle s'exprime dans le fragment, l'aphorisme et la pointe : on peut trouver en effet chez Nietzsche un vrai « terrorisme de l'aphorisme » comme le note Bernard Pautrat. Pas de vérité, pas d'erreur, et même si cette pensée est impensable, c'est précisément ce qui torture l'aphorisme. Celui-ci rêve de se situer en dehors de toute dualité vérité / erreur : il se subvertit lui-même, auscultant aussi bien les idoles morales que les idoles d'écriture pour les détruire.

La fragmentation serait le rythme du vouloir, marquée dans les fragments par les images de la foudre, de l'éclat, du serpent. « Mon style est une danse » (*Zarathoustra*). Le fragment est un lieu, un moment du retour éternel du vouloir :

Dans la montagne, le plus court chemin va de sommet à sommet ; mais pour cela il te faut de longues jambes. Les aphorismes doivent être sommets : et ceux à qui l'on parle doivent être grands et de belle venue.

Dois-je ajouter qu'il faut aussi savoir danser avec la plume - qu'il faut apprendre à écrire ? (Crépuscule des idoles)

Savoir écrire, c'est donc refuser le Beau préétabli pour vouloir. Vouloir quoi ?

De fait chaque fragment est un pas nouveau dans le rythme sans but : différent, étrange, voulu par un vouloir différent et le même. Répétition du même ou de l'autre ? Les commentateurs ont beaucoup glosé sur cette question. Peut-être, dans le procès même de l'écriture, cette dichotomie n'a-t-elle guère d'importance : répétition même et autre où se situe le refus désespéré de l'Autre. Le travail de la séparation produit le rythme ludique dans lequel s'abolit la différence entre poésie et philosophie, ce que marque l'émergence de mots-images-mythes.

Le signifiant déborde le signifié ; ou encore, il est le signifié. C'est ce qui explique que Nietzsche ne craint pas de se répéter. Blanchot théorise la répétition comme différence : elle montre que le temps s'est écoulé, faisant appel à la mémoire du même comme mémoire de l'autre. Pour Nietzsche, l'oubli n'est pas l'anéantissement, mais la marque de l'insignifiance du signifié comme vérité figée. Pourtant il écrit aussi :

Toute la dense visée de mon acte poétique c'est de conduire poétiquement à l'unité ce qui n'est que fragment, énigme hasard d'horreur.

Quelle peut donc être cette unité (en aucun cas totalité) ? Sans doute celle du geste créateur, du vouloir trouvant dans la fulgurance un éclat d'éternité, d'amour tragique de ce *fatum*. La répétition de la différence ne peut se faire qu'avec la même joie, dans le même Midi, le même Minuit.

En effet, l'acte poétique, la poétique du fragment, fondés sur le silence et la violence, trouvent parfois cette unité, forme tragique où le concept est remplacé par

des images mythiques : Midi, Minuit, Soleil, Lumière, Arbre etc. Expérimentation rigoureuse sur le vocabulaire, concentrant, à la manière présocratique, dans un vocable toute une pensée. L'expérience prend une forme poétique (rythme, vers, vocabulaire) et fragmentaire.

Ces moments de bonheur, où Dionysos et Apollon coïncident, où la lumière de Midi coïncide avec l'ombre la plus brève, où le Serpent se mord la queue - Chose commune, commencement et fin sur le pourtour du cercle - sont la figuration tragique de la destinée d'Orphée : il faut oublier, car vient toujours le démembrement dionysiaque.

Fragment sans fragment, vérité sans vérité, toute la tragédie s'achèverait par un *immense éclat de rire*.

Pierre GARRIGUES

Nietzsche versus Platon

À la première lecture, il semblerait que Platon n'occupe pas une place centrale dans la philosophie de Nietzsche. Dans la plupart de ses fragments, le nom du philosophe antique est lié à celui de Socrate ; comme voix seconde de celui-ci, il ne serait que l'exemple typique de l'aristocrate athénien perverti par le rationalisme de Socrate. Mais, fidèle à sa méthode, il portera avec Platon un dialogue beaucoup plus profond, un dialogue qui suit les idées du philosophe ancien non seulement à l'intérieur de l'œuvre qu'il a écrite, mais aussi dans la manière dont ses idées ont influencé le raisonnement d'autres philosophes. Ainsi, l'idéalisme platonicien constitue, selon Nietzsche, le fondement du christianisme ; son idée de propriété et d'éducation se trouve à la base du socialisme¹ ; l'établissement des valeurs morales comme valeurs supérieures à la nature humaine a altéré, dans son ensemble, le monde après Platon.

Ainsi, Nietzsche s'interroge sur ce que le monde serait devenu si on n'avait lu ni les œuvres de Platon, ni celles d'Aristote, mais les poèmes des présocratiques, ou les œuvres d'autres penseurs dont nous avons seulement entendu parler, vu que leurs textes se sont perdus avec le temps. Dans une lettre à Carl von Gersdorff écrite en avril 1873, Nietzsche avoue que pour écrire son texte sur la philosophie des présocratiques, il a dû apprendre les mathématiques, la mécanique, la physique.² Cela nous montre que, pour pouvoir interpréter les philosophes présocratiques, la connaissance de leurs textes ne suffit pas, il faut connaître aussi les sciences complémentaires qui ont rendu leur philosophie réalisable.

Avec Platon, on remarque que le style de l'écriture des textes philosophiques change ainsi que les procédés de trouver la vérité. C'est une autre manière de représenter un monde métaphysique à travers laquelle on excuse et on justifie le monde physique :

En fin de compte, ma méfiance envers Platon va jusqu'au fond des choses : je le trouve fourvoyé si loin des instincts fonciers des Hellènes, si confit en moralisme, si chrétien avant la lettre – déjà l'idée du « bien » est son idée suprême – que, pour parler du phénomène Platon dans son ensemble, je préférerais

1 Friedrich Nietzsche, *Omenesc, prea omenesc (Humain, trop humain)*, in *Opere complete 3*, Timișoara, Hestia, 1999, p. 459 : « L'utopique idée fondamentale de Platon (selon laquelle l'égoïsme est supprimé une fois que l'on a supprimé la propriété), qui continue d'être utilisée par le socialiste de nos jours, est basée sur la connaissance insuffisante de l'homme : on ignore l'histoire des sentiments moraux et la clairvoyance de l'approche du sujet de l'origine des qualités positives, utiles à l'âme humaine est absente ».

2 Friedrich Nietzsche, *Aforisme și scrisori (Aphorismes et lettres)*, București, Humanitas, 1992, p. 190 : « J'apporte à Bayreuth un manuscrit de *La Philosophie pendant la période tragique des Grecs*, pour l'y lire. Le texte – dans son intégrité est loin d'être un livre ; je deviens de plus en plus rigoureux avec moi-même et je devrai laisser passer beaucoup de temps, jusqu'à ce que j'arrive à rendre une version (la quatrième sur ce thème). Dans ce but j'ai dû étudier les plus étranges matières, même les mathématiques, sans qu'elles me fassent peur, ensuite la mécanique, la théorie chimique des atomes et ainsi de suite. Et, encore une fois, je me suis rendu compte de ce que sont et ont été les Grecs. Le parcours de Thalès à Socrate est colossal. »

entre tous utiliser des mots durs comme « escroquerie de haut vol » ou, si l'on aime mieux ce mot, d'idéalisme.³

Cependant, la rencontre entre Platon et Nietzsche se passe à plusieurs niveaux. D'une certaine manière, Nietzsche s'identifie avec le philosophe ancien quand il définit sa philosophie comme étant un platonisme inversé, même si cette identification se fait à travers une opposition. De plus, par cette autodéfinition de la philosophie de Nietzsche comme « platonisme » on peut mettre en évidence plus précisément le projet philosophique du penseur allemand. En quel sens sa philosophie attestée comme l'évaluation de toutes les valeurs proposée par sa philosophie est-elle contraire à la pensée platonicienne ? Quelles sont les idées fondamentales de la philosophie de Platon, et par opposition, quelles sont les idées principales de Nietzsche ? Peut-on faire un parallèle entre les deux philosophies, et surtout peut-on comprendre la démarche critique de la philosophie de Nietzsche en comparaison avec celle de Platon ? Enfin, quels sont les points de jonction et de contradiction entre ces deux philosophies ? La philosophie de Nietzsche, que l'on comprendra en tant que platonisme inversé, est une continuelle approche de la pensée du philosophe ancienne qui, influencé par la dialectique de Socrate, a inversé le sens de la pensée hellénique :

Il voulait libérer l'homme du poison socratique, omniprésent dans l'œuvre de Platon, où se multiplient les inversions, toujours essentielles, particulièrement celle qui concerne le rapport du mot à l'idée, et qu'il appliquera à démonter au fil de ses aphorismes. En un sens, la Généalogie de la morale peut être lue comme l'histoire des inversions successives ayant mené à l'éthique platonicienne. L'inversion de ces inversions est la fin ultime que Nietzsche se fixa : l'inversion des non-valeurs, car nous sommes encore platoniciens.⁴

Conscient du rôle décisif que Platon joue dans l'histoire de la philosophie ancienne, Nietzsche s'accordera le même rôle à l'intérieur de la philosophie moderne. Il désire introduire à travers ses écritures une faille qui séparerait la philosophie moderne de la philosophie future. Si Platon organise sa théorie en incluant les idées majeures des philosophes qui l'ont précédé, Héraclite, Pythagore, Parménide et sans oublier Socrate, Nietzsche structure la sienne pareillement, en réécrivant dans ses propres termes la philosophie moderne, en choisissant comme partenaires de dialogue Rousseau, Kant, Hegel, Schopenhauer. Il ne s'agit pas nécessairement d'une parfaite symétrie, mais d'un modèle que Nietzsche a suivi, consciemment ou non. Nietzsche désire et arrive même à imposer un nouveau style en philosophie. Platon renonce au poème philosophique propre aux sages présocratiques et initie un nouveau style, une nouvelle approche de la manière de philosopher sous la forme du dialogue. De la même manière, Nietzsche explore divers styles : le poème philosophique, l'aphorisme et même l'essai. Dans le poème, Nietzsche a

3 Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolilor (Le Crépuscule des idoles)*, in *Știința voinasă, Genealogia moralei, Amurgul idolilor*, București, Humanitas, 1994, p. 543.

4 Alexis Philonenko, *Nietzsche, le rire et le tragique*, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 31.

l'intuition de la forme à travers laquelle la pensée, la vision, le sentiment et le mot peuvent s'exprimer en profondeur sans se nier ou s'annuler l'un l'autre :

La première chose que Platon critique dans L'État est la poésie : ainsi, Nietzsche ne serait pas admis dans sa cité.⁵

Dès ses premiers écrits, Nietzsche critique Platon et il maintiendra cette attitude jusqu'à la fin, en admettant que :

Concernant Platon, je suis foncièrement sceptique, et je me suis toujours trouvé hors d'état de joindre ma voix au concert d'admiration pour l'artiste Platon, qui est de tradition chez les érudits.⁶

On serait tenté de considérer l'élément qui s'oppose à la tragédie, représenté par Socrate, comme le centre de la critique que Nietzsche développe dans *La Naissance de la tragédie*. Et on ne serait pas loin de la vérité. Mais, celui qui a transformé Socrate en « idéal », en symbole qui a transformé à son tour toute la sagesse antique, c'est Platon. À la différence de Socrate, plébéen par essence, Platon appartenait à l'aristocratie, et c'est pour cela qu'il s'avère deux fois plus coupable d'avoir « trahi » les anciennes valeurs de l'antiquité, valeurs que lui, en tant que noble, aurait dû promouvoir. De plus, Platon n'a pas réussi à suivre complètement son maître, étant toujours partagé entre deux mondes : pendant que, à travers la voix de Socrate, il chassait les poètes de la cité, et tandis qu'il affirmait que l'art est l'imitation d'une utopie, il inventa un nouveau type d'écriture où tous les styles connus à cette époque se mêlaient :

Si la tragédie avait englouti tous les types artistiques d'auparavant, il est possible d'admettre la même chose, dans un sens originel, sur le dialogue platonicien, qui, ayant jailli du mélange de tous les styles et formes disponibles, flotte, quelque part entre conte, œuvre lyrique, drame, entre littérature et poésie, sans tenir compte, de l'ancienne et plus sévère forme de la linguistique unitaire.⁷

Sans s'arrêter au simple fait de commenter la « forme » sous laquelle apparaît la philosophie de Platon, Nietzsche a l'intuition que notre philosophe ancienne a un « destin » qui a changé en profondeur la façon de penser l'homme, de s'imaginer soi-même et le monde qui l'entoure, ce qui a rendu possible l'apparition du christianisme. Étant donné le fait que l'interprétation et la critique du platonisme s'étendent sur plusieurs plans, nous essayerons, dans les pages qui suivent, de structurer thématiquement les points de congruence, ainsi que ceux de conflit, entre les deux philosophes.

⁵ *Ibid.*, p. 185.

⁶ Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei (La Naissance de la tragédie)* in *Opere complete 2*, Timișoara, Hestia, 1998, p. 63.

⁷ *Ibid.*

1. L'art, techné ou Kunst

Nietzsche suit la trajectoire de la pensée de Platon à travers toute l'œuvre. Dans *La Naissance de la tragédie*, le philosophe ancien est évoqué en tant que disciple de Socrate, comme « jeune poète tragique », qui, pour s'éloigner « des tentations non philosophiques », a brûlé ses tragédies.⁸ Au sein du même ouvrage, dans le passage où il parlait d'Euripide, poète qui introduit dans la tragédie les éléments de la dialectique socratique, il nomme le philosophe ancien « le divin Platon ». Euripide et Platon, deux poètes tragiques séduits par la construction du rationalisme socratique et le « socratisme esthétique », affirmeront, selon Nietzsche, que « le tout doit être conscient pour être beau », en satirisant et en s'opposant à la tradition poétique pour laquelle la capacité créatrice du poète est d'inspiration divine, et en grande partie, inconsciente. Nous ne savons pas si la référence que Nietzsche fait dans le dialogue « Ion » est un renvoi à la tragédie du même nom, signée par Euripide, mais nous pouvons très bien le suspecter de faire un jeu de style quand il définit l'auteur de tragédie par les termes utilisés dans le dialogue platonicien. Nous arrivons, en partant du titre du dialogue platonicien et de la tragédie d'Euripide, à une interprétation à multiples faces, où les personnages Euripide et Platon affirment, l'un à travers son œuvre et l'autre dans son œuvre, l'idée socratique consistant à rendre l'art utile, à le transformer en science et à le forcer à se soumettre à la raison. « Ion » est un dialogue platonicien de jeunesse, où il traitait le problème de l'ignorance⁹, comme dans *l'Apologie* ou Hippias Mineur. Mais « Ion » est aussi l'un des premiers dialogues où Platon aborde le problème de l'art comme réalité seconde, comme une copie de la copie, donc comme une forme de l'ignorance. Dans ce dialogue le poète sera décrit par Platon – Socrate comme

*[...] un être frivole, génial, sacré qui ne peut pas créer tant qu'il n'est pas inspiré, tant qu'il n'est pas hors de soi-même, et tant que la raison l'habite. Tant qu'un homme raisonne, il n'est pas capable de créer ni de prédire.*¹⁰

En ce sens, par voix du poète c'est le dieu qui parle, ce qui signifie que le poète est son « interprète », et l'acteur, le rhapsode, l'artiste sont des « interprètes des interprètes. »¹¹

Nietzsche décrit Euripide en se servant des mêmes termes que dans « Ion », lorsque le personnage platonicien se présente lui-même :

8 *Ibid.*, p. 62 : « Pour Socrate, l'art tragique n'était même pas capable 'de dire la vérité' : en faisant abstraction du fait qu'elle s'adresse 'aux plus bêtes', donc, pas aux philosophes, voici une double raison pour se tenir loin d'elle. Exactement comme Platon, il la comptait parmi les arts flatteurs n'exposent que le plaisant pas l'utile, et c'est pour cela qu'il demandait à ses disciples abstinence et délimitation des tentations non philosophiques ; le résultat fut que Platon, le jeune poète tragique, a d'abord brûlé ses écritures pour pouvoir devenir le disciple de Socrate. ».

9 Vasile Muscă, *Introducere în filozofia lui Platon (Introduction à la philosophie de Platon)*, Cluj-Napoca, Dacia, 1994, p. 24.

10 Platon, « Ion », in *Dialoguri (Dialogues)*, Iași, Agora, 1993, p. 159.

11 *Ibid.*, p. 160

*Quand je récite une scène triste, mes yeux se remplissent de larmes, et quand je récite une scène terrible, mes cheveux se dressent sur ma tête et mon cœur palpite.*¹²

En conséquence, Euripide s'éloigne de plus en plus de l'essence du tragique, il se libère des éléments dionysiaques et ne peut pas atteindre l'action épique apollinienne. La tragédie d'Euripide devient une imitation réaliste des idées froides et des émotions ardentes, en absence des éléments essentiels, l'apollinien et le dionysiaque. L'acteur Euripide ne sera pas moins indifférent, tel que l'acteur de la tragédie ancienne le fut, mais cette indifférence sera « son activité suprême, seulement apparence et plaisir provoqué par l'apparence » :

*Euripide est l'acteur au cœur battant, aux cheveux dressés sur la tête ; dans la posture de penseur socratique, il conçoit le plan, et en qualité d'acteur passionné, il l'exécute. Mais, il n'est pas un artiste pur, ni en conception, ni en exécution.*¹³

Ce que Nietzsche reproche au « socratisme esthétique », adopté par Platon et par Euripide, c'est l'idée selon laquelle l'art en tant que *techné*¹⁴ serait supérieur à celui soumis à l'inspiration, pour la simple raison qu'elle est « utile » :

*Mais l'excellence, la beauté et la justification de chaque objet, animal ou fait ne tient pas à autre chose si ce n'est à l'usage par rapport au but de sa création ou naissance ?*¹⁵

Comme nous avons démontré ci-dessus, l'apollinien et le dionysiaque ne peuvent pas être séparés dans la tragédie, puisque ces concepts s'interpénètrent, se soutiennent mutuellement : l'extase dionysiaque est enveloppée de la force créatrice de l'apollinien qui la transforme et l'offre au public sous une forme artistique. Si Platon met l'accent sur le besoin de maîtriser « la mesure », « la technique », « l'art » en créant ainsi un instrument utile en vue de transmettre des idées et des données pour le bien de la Cité, Nietzsche considère de sa part qu'un tel accent formel interdirait toute dimension apollinienne dans la mesure où l'apollinien ne peut pas exister sans le dionysiaque. Pour transposer les souffrances d'un dieu dans la tragédie, pour rendre la profondeur et le jeu de la destinée, on ne peut pas utiliser n'importe quelle forme, mais il faut recourir à la forme exigée par l'angoisse de l'extase dionysiaque.

12 *Ibid.*, voir aussi F. Nietzsche, *Nașterea tragediei (La Naissance de la tragédie)*, in *Opere complete 2*, Timișoara, Hestia, 1998, p. 57.

13 *Ibid.*

14 Martin Heidegger, *Nietzsche*, I, Paris, Gallimard, 1972, p. 151. Il fait une distinction entre *techné* et *Kunst* (art), en mettant l'accent sur la différence qui sépare ces termes et en procédant à une interprétation détaillée de la conception sur l'art dans l'œuvre de Platon. « Nous savons depuis longtemps que les Grecs dénommaient à travers ce mot l'art et le métier, et conformément à ce terme, l'artiste et l'artisan étaient appelés *tehnites*. »

15 Platon, « Republica » (« La République »), in *Opere V*, București, Editura Științifică, 1986, p. 420.

Dans « Ion » on remarque la répétition obsessionnelle de l'idée que le poète ne détient aucune connaissance, aucune science utile, que les arts (« *techné* ») décrits dans les vers ne sont pas connus par les rhapsodes et qu'ils seraient mieux expliqués par ceux qui les pratiquent.

Platon « parle la plupart du temps d'une manière ironique de la capacité créatrice du poète »¹⁶, et Nietzsche lui répond de la même manière en utilisant l'ironie pour parler des idées de Platon sur la tragédie et l'art. Comme Socrate, Platon ne comprend pas la tragédie et ne lui accorde aucune importance, mais montre au monde « l'opposé d'un poète irrationnel », en adoptant pour l'art poétique un nouveau principe esthétique, « tout doit être conscient pour être beau », principe inspiré de la maxime socratique : « tout doit être conscient pour être bon ».¹⁷ La tragédie est un miroir beaucoup plus fidèle du monde, Moira ne tenait pas compte des éléments de la morale ou de la raison, « le bon sens » était défié par les lois au-delà de notre compréhension, nul ne pouvait douter du caractère noble du héros tragique, même s'il commettait les pires « péchés », le bon et clairvoyant jugement l'accompagne tout le long de son parcours épique, mais des règles par-dessus son humble existence le jettent dans le plus féroce désespoir, sans aucune autre issue que l'acceptation du spectacle de la vie et du logos divin qui ne se soumet ni aux limites de la pensée humaine ni aux idées morales du bien ou du mal.

Un autre dialogue, toujours cité par Nietzsche, est « La République ». Si dans « Ion » Platon mettait en doute l'importance et la valeur de l'art, dans « La République » la poésie est complètement discréditée et chassée de la cité. Autrement dit, en suivant l'évolution du raisonnement platonicien, la discussion sur l'art s'est limitée à sa valeur intrinsèque. Dans « La République », comme dans « Le Politique »¹⁸, l'art est traité en tant que problème politique et non pas en tant que problème esthétique, étant sérieusement discuté dans le cadre du projet de la Cité idéale où chaque profession, chaque relation, devait être pensée en rapport avec le Compréhensible, l'ordre existant (préexistant) dans le monde « des Idées ».

*J'ai supposé que Platon exposait le problème de l'art du point de vue « politique » et que cette mise en question « politique » (de l'art) devait s'opposer à la discussion « esthétique » et donc « théorique » sur l'art, ou au moins, qu'elle devait être placée sous un angle différent.*¹⁹

Les poètes sont chassés de la cité non pas à cause du fait que leurs œuvres ne produisent rien de tangible, mais parce qu'elles ne sont pas autre chose que l'imitation

16 Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 59.

17 *Ibid.*

18 Dans « Le Politique », Platon sépare les arts (*techné*) et les partage en genres et espèces. Aucune référence sur l'art poétique n'est mentionnée, mais, comme d'habitude, Platon fait appel à un mythe pour argumenter sa thèse concernant l'art politique (le mythe des deux sens de la rotation de l'Univers). Ce dialogue est nécessaire pour avoir une image plus claire sur ce que Platon comprenait par l'art : *techné*, métier, occupation. Ainsi, il ne garde qu'un seul sens de ce mot. Voir Martin Heidegger, *Nietzsche, op. cit.*, p. 72.

19 Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 152.

inadéquate du monde des idées, une imitation qui n'ouvre pas le chemin au savoir²⁰, une imitation qui peut paraître agréable mais qui ne trouvait pas sa place au sein de la communauté imaginée par Platon. Le seul rôle accepté par le philosophe ancien pour le poète est celui de reproduire, dans le langage le plus proche de la réalité, ce qui se passe dans la cité. Platon le transforme donc en un chroniqueur qui doit se soumettre aux rigueurs imposées par la loi, dans un paysagiste froid et impartial.

*[...] On l'enverrait dans une autre cité [le poète tragique] et on travaillerait avec un poète-narrateur plus sévère et moins agréable, pour pouvoir profiter de son travail, un poète qui imiterait les dires d'un brave homme et qui raconterait ce qu'il a à partager en tenant compte des rigueurs que l'on a établies dès le début, quand on a commencé à éduquer les soldats.*²¹

Platon essaie de transformer l'art poétique en un art qui a pour base une technique et une mesure adéquates propres à la connaissance sensée, consciente : « tout doit être conscient pour être beau ». Ce profil poétique est très différent de l'art tragique où l'intuition et l'inconscient jouent un rôle majeur. De plus, pour Platon, tous les arts poétiques qui englobent des éléments de tragédie et de comédie doivent être sanctionnés : ces fragments doivent être censurés, car ce ne sont que des histoires basées « entièrement sur l'imitation. »²² Cette raison serait-elle suffisante pour déterminer Nietzsche à affirmer que Platon n'a pas compris la tragédie ?

Nietzsche est un très bon connaisseur de la philologie et de la philosophie ancienne ; il est conscient du degré des progrès de l'art poétique et des autres sciences dans la Grèce antique et soupçonne dans la tragédie une forme d'expression artistique supérieure aux autres arts poétiques. Ce que Nietzsche blâme dans le platonisme, ce n'est pas le fait d'avoir vidé la cité des poètes, mais le fait de ne pas avoir saisi que la tragédie n'est pas une imitation métaphorisée des événements journaliers, ni une pièce moralisatrice et éloquente telle que les mythes du philosophe ancien : la tragédie surprend un principe que la dialectique ne peut pas rendre. En introduisant la morale dans la tragédie, l'argumentation a condamné à mort cet art. L'idée du bien ne triomphe pas dans la tragédie, mais les dieux, la destinée et la justice divine, la *dike*, qui ne tient pas compte de la morale humaine, trop humaine, mais de ses propres caprices ou des lois célestes, comprises uniquement par elle. En conséquence, Platon, devient « le plus grand ennemi de l'art que l'Europe ait conçu jusqu'au présent. »²³

20 Platon, « Republica » (« La République »), in *Opere* V, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 418 : « On ne devrait pas présumer que tous les poètes, en commençant par Homère, sont des imitateurs des illusions de vertu, et des illusions des autres choses qui forment les poèmes, mais que la vérité ne les touche pas ? »

21 Platon, « Republica » (« La République »), in *op. cit.*, p. 172.

22 ²² *Ibid.*, p. 167.

23 Friedrich Nietzsche, *Genealogia morali* (*La Généalogie de la morale*), in *Știința voioasă. Genealogia Moralei. Amurgul idolilor*, București, Humanitas, 1994, p. 437.

Chez Platon, la *dike*, la justice, sera placée sous le signe de la morale ; la théorie des idées est une théorie marquée par la morale :

Mais, la dike est un concept métaphysique, non pas d'origine morale ; il désigne l'Être par rapport à la fatalité qui influence et qui dispose de chaque individu. Sans doute, c'est grâce à la philosophie platonicienne que la dike va vers le clair-obscur de la morale, ce qui rend encore plus important le fait retenir de la signification métaphysique du terme, en risquant de ne plus distinguer le caractère grec de ce dialogue au sujet de l'État.²⁴

Cette acception est aussi retenue par Nietzsche lorsqu'il accuse Platon de ne pas avoir compris la tragédie ou, quand il suppose qu'il l'a comprise, mais qu'il l'a sacrifiée sur l'autel de sa propre théorie, de sa propre vérité.²⁵

La relation entre la vérité et l'art est amplement analysée « notamment dans deux dialogues platoniciens « Phaidros » et « La République ». Cette relation platonicienne sera présentée chez Nietzsche comme une liaison entre « le monde apparent » et « le vrai monde », entre semblant et vérité. La manière dont Nietzsche développe son argumentation à ce sujet (dans *Crépuscule des idoles* et *Volonté de puissance*), entraîne Martin Heidegger et d'autres exégètes, comme Michel Haar par exemple, à affirmer que le philosophe allemand, contrairement à ses affirmations, reste « entièrement enfermé à l'intérieur de la métaphysique ».

2. Le rapport mot-idée : le platonisme renversé

« La réalité » chez Platon se réduit à ce qui lui est accessible, à ce qui peut être contrôlé et mesuré par le pouvoir de la raison, tandis que la connaissance nécessite de l'habileté et de l'exercice dialectique qui le mènent dans un monde chimérique du concept et de l'idée. « Platon est lâche devant la réalité, donc il fuit dans l'idéal. »²⁶Nietzsche soutient que le philosophe antique n'arrive pas au savoir, mais qu'il prône comme vérité ses propres idées : « Moi, Platon, je suis la vérité. »²⁷

Le problème platonicien de l'acquis, de la justesse est beaucoup plus complexe. Il débute avec ses premiers dialogues et se déploie jusqu'à l'énonciation de la théorie des idées dans la période de maturité de l'auteur, pour atteindre leur apogée dans les dialogues de vieillesse. Ce que Nietzsche critique dans cette théorie, c'est le moyen à travers lequel le concept a été idéalisé : il a remplacé la réalité, et il est devenu la seule réalité.

24 Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 152.

25 Alexis Philonenko, *op. cit.*, p. 177 : « Nietzsche dénonce une monstrueuse supercherie : sur la terre de la raison, pour souligner l'impartialité de la justice, on met parfois à cette dernière un bandeau sur les yeux. La raison aveugle la justice pour la dominer et l'effort suprême consiste à rendre les hommes aveugles par tous les moyens. Ce n'est pas sans réflexion que Platon les plonge dans la Caverne. »

26 Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolilor (Le Crépuscule des idoles)*, in *op. cit.*, p. 543.

27 *Ibid.*, p. 470.

Dans le cas de Platon – un utopiste aux sens surexcités – le charme du concept a été si grand, qu’il a vénéré et adoré le concept comme une forme idéale.²⁸

Si au début on désignait par concept des réalités constatées, des expériences sensibles ou des intuitions basées sur ces expériences, chez Platon, le rapport se renverse : le vrai monde, celui des idées, est précurseur du monde sensible, le dernier étant une copie imparfaite du premier. Dans cette démarche, Nietzsche observe une inversion de la philosophie présocratique, et l’inversion du platonisme serait le moyen par lequel sa propre philosophie se rapprocherait de la compréhension de la sagesse antique, de l’essence du tragique où la frontière entre le bien et le mal se dissout, où l’éthique dépasse les limites de la morale qui garantirait le succès ou l’insuccès du choix :

Nous devons avouer que la pire, la plus tenace et la plus dangereuse de toutes les erreurs a été celle d’un intolérant, à savoir l’invention de Platon de l’esprit pur et du Bien.²⁹

Pour dépasser cette erreur, continue Nietzsche dans *Par-delà le bien et le mal*, on devrait mettre « la vérité la tête à l’envers » et changer toute la perspective des idéalistes chrétiens, et ceci serait possible en utilisant toujours le langage du platonisme. Pour dépasser l’époque mythique, pour la remplacer par celle de la raison et de l’idée absolue, Platon utilisera les éléments de la culture présocratique, en faisant appel au mythe et aux versions homériques. Nietzsche utilisera la même méthode : pour renverser le platonisme, pour détourner ses perspectives, il parlera de « l’esprit et du Bien comme Platon l’a fait ». ³⁰ Il ne s’agit pas de se faire prendre au piège de la métaphysique, mais d’utiliser le même « langage » pour démontrer la faible argumentation du rationalisme platonicien, basée sur la spéculation et la dialectique. Et la « lutte contre Platon » n’est pas menée uniquement sur le terrain de la métaphysique, son sens le plus profond étant de séparer les valeurs du christianisme qui a tyrannisé et dénaturé l’humanité. Le combat contre Platon est, en effet, « la lutte contre la tyrannie cléricalo-chrétienne le long des millénaires, car le christianisme est un platonisme pour le peuple ». ³¹

En utilisant la méthode socratique, Platon essaie de dépasser la contradiction d’Héraclite de la transformation et celle des éléates, en parvenant à affirmer l’existence de deux mondes : le monde réel, des idées immuables, et le monde apparent, copie imparfaite du premier, celui des choses sensibles. Il y parviendra non seulement en réunissant les deux théories contraires, mais en les réinterprétant et en renversant les sens contenus : le monde sensible est soumis à la transformation, dit Platon, en reprenant l’affirmation d’Héraclite ; mais ce monde est celui du deuxième plan, la

28 Friedrich Nietzsche, *Voinea de putere (La Volonté de Puissance)*, București, AION, 1999, p. 281.

29 Friedrich Nietzsche, *Dincolo de Bine și de Rău (Par-delà le bien et le mal)*, București, Humanitas, 1992, p. 6.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

copie du monde parfait, éternel. Or dans le cas de Platon, la transformation n'est pas une illusion, comme la philosophie éléate l'affirmait, le monde lui-même l'est.

En d'autres termes, chez Platon, la différence cosmologique issue d'une part d'un monde unique, intact et d'une autre part d'un monde fini inauthentique, cette différence se transforme en une contradiction entre les idées périssables, stables, insensibles, atemporelles et immatérielles comme des entités universelles d'un côté et d'un autre côté des choses sensibles, humaines, individuelles.³²

Il serait inadéquat de ne retenir de la démarche de Platon que cet aspect de l'inversion de la raison philosophique, qui précède sa propre philosophie. La théorie des idées naît une fois que l'on a établi la thèse qui subordonne le monde sensible au devenir et ainsi il se détourne de la connaissance ; en l'étudiant, on ne peut pas arriver à la vérité. Ce qui reste, ce qui n'est pas soumis à la transformation, ce qui est éternel, au-delà de la dissolution du monde sensible, se sont les idées, les « formes », les qualités. En réalité, Platon a ouvert une nouvelle dimension en vue de la connaissance et a mis les bases de la métaphysique. Si on admet, de concert avec Nietzsche, que l'acte de création est un acte de connaissance, quand la forme remplace le contenu, on peut considérer le philosophe antique comme un artiste :

Tu es un artiste parce que ce que les profanes dénomment forme, tu le ressens comme contenu, comme l'objet lui-même.³³

On rencontre dans les aphorismes de Nietzsche de nombreux fragments où « le divin Platon », « la plus belle plante de l'antiquité »³⁴, est présenté comme ayant une nature philosophique d'exception, un aristocrate corrompu par Socrate, qui, s'il n'avait pas rencontré ce dernier, aurait pu découvrir un type de philosophe plus élevé. Tel était le souhait commun des deux philosophes, Platon et Nietzsche mais l'abandon des idéaux ascétiques, les moyens et les buts qu'ils poursuivaient étaient différents, voire contraires :

Ce n'est pas une question inutile de savoir si Platon, une fois libéré du charme socratique, n'aurait pas trouvé un type plus élevé d'homme philosophique, qui pour nous est perdu à jamais.³⁵

Dans la philosophie platonicienne et la philosophie nietzschéenne, les contradictions apparaissent d'un dialogue à un autre, d'un aphorisme à un autre. La dialectique socratique détermine Platon à regarder sa théorie à partir de différents angles. En apparence, il s'éloigne d'une méthode argumentative, bien qu'il reste attaché à elle, étant obligé de répondre au philosophe antique dans le même langage. Cet aspect n'échappe pas à Nietzsche qui fait appel à l'ironie afin de faussement « parodier »

32 Eugen Fink, *La Philosophie de Nietzsche*, Paris, Minuit, 1965, p. 184.

33 Friedrich Nietzsche, *Voința de putere (La Volonté de puissance)*, p. 818.

34 Friedrich Nietzsche, *Dincolo de Bine și de Rău (Par-delà le bien et le mal)*, p. 6.

35 Friedrich Nietzsche, *Omenesc, prea omenesc (Humain, trop humain)*, p. 147.

la dialectique. Mais l'ironie est aussi une caractéristique de la philosophie socratique. Nietzsche est-il réellement parvenu jusqu'à adopter l'attitude de la philosophie présocratique ou est-il resté, lui aussi, comme Platon, charmé par Socrate ?

La distinction entre « le vrai monde », le monde des idées, et « le monde apparent », le monde du sensible, la hiérarchie mesurée entre le monde physique et métaphysique, était au centre de la philosophie platonicienne et, sur la base de cette théorie, l'idée de la connaissance, de la vérité, a été redéfinie dans des dialogues comme « Le Parménide » et « La République ». En un sens, Platon a réalisé pour l'antiquité un projet similaire au projet nietzschéen : la réévaluation de toutes les valeurs. Serait-ce un reflet du plan nietzschéen ? L'inversion du platonisme pourrait être le remplacement du « vrai monde » par « le monde apparent ». Et, tout en réalisant, pas à pas, cette inversion pour rétablir toutes les « vérités » que Platon a dénaturées dans ses dialogues, Nietzsche ne reste-t-il pas enfermé dans le cercle de la métaphysique ? L'inversion du platonisme est « l'acte de naissance » de la philosophie de Nietzsche. Mais n'est-il pas aussi le cercle où elle s'enferme?³⁶

Le platonisme inversé ne se réduit pas pour Nietzsche à un simple renversement facile à travers lequel les deux mondes se remplaceraient l'un par l'autre. Limité par le langage, Nietzsche n'utilisera pas des artifices linguistiques pour dépasser la dichotomie. Ainsi il aurait risqué de tomber dans le piège du concept et ne plus le maîtriser. Pour lui, la pluralité du monde ne pouvait être réduite qu'à ces deux aspects : réel – imaginaire, vrai – faux. La pluralité du monde ne peut être réduite non plus ni à l'intellect ni à la raison.³⁷ Certifier qu'il existe un vrai monde, signifie opposer la vérité de celui-ci à l'hypocrisie de l'autre, celle du monde apparent. Et inversement, affirmer qu'un monde est apparent suppose l'existence d'un vrai monde. On affirme l'existence, par conséquent la réalité des deux mondes, d'une certaine manière : si on annule « le vrai monde » on annule aussi « le monde apparent » :

*Nous nous sommes débarrassés du vrai monde : quel monde restait-il ?
Le monde apparent, peut-être ?... Pas du tout ! Nous nous sommes débarrassés du
vrai monde et du monde apparent en même temps ! (Midi ; moment de l'ombre
la plus courte ; fin de la plus grande erreur ; zénith de l'humanité ; INCIPIT
ZARATHUSTRA).*³⁸

Ce que Nietzsche a vu dans la destinée de la philosophie platonicienne n'a pas été seulement le changement du paradigme produit au niveau de la réflexion,

36 Michael Haar, *Nietzsche et la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1993, p. 79.

37 Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă (Le Gai Savoir)*, p. 74 : « L'apparence est pour moi l'action et la vie elle-même, qui va si loin en se persiflant, que je sens qu'ici il n'y a que de l'apparence, leue errante et danse des fantômes, rien de plus, que parmi tous ces rêveurs, moi aussi, *le chercheur du savoir*, je danse ma danse, que celui qui cherche la connaissance est un moyen de prolonger la danse terrienne, faisant ainsi partie des maîtres de cérémonie de l'existence, et que la sublime et constante réunion de tous les savoirs est et sera l'ultime solution pour maintenir l'universalité de la rêverie et l'entendement de tous ces rêveurs, en maintenant la persistance du rêve. »

38 Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolilor (Le Crépuscule des idoles)*, in *op. cit.*, p. 471.

mais aussi la manière dont la philosophie influence la vie et l'histoire de l'humanité. S'il n'avait pas été assimilé par le christianisme, le platonisme serait resté un simple épisode philosophique comme beaucoup d'autres, qui aurait modifié les structures et les coordonnées de la pensée en montrant la possibilité d'explorer d'autres dimensions de la connaissance et se serait arrêté au niveau de la théorie. Mais la destinée de l'œuvre platonicienne a été celle que Nietzsche désirait pour sa propre œuvre : elle est devenue un mode et un modèle de vie. Et ce qui a rendu possible ce phénomène a été le christianisme. À travers le christianisme, le platonisme vulgaire s'est transformé de théorie ontologique en théorie théologique :

On a payé très cher le fait que cet Athénien soit allé à l'école chez les Égyptiens (ou chez les Juifs d'Égypte ?) Dans la grande catastrophe qu'à été le christianisme, Platon représente cette équivoque fascinante appelée idéal qui a permis aux natures nobles de l'Antiquité de se méprendre sur elles-mêmes et de s'avancer sur le pont menant à la Croix.³⁹

3. L'État idéal et le problème de l'éducation

« Depuis Platon, la philosophie est sous la domination de la morale. »⁴⁰

Un trait commun aux deux philosophes, Platon et Nietzsche, est l'intérêt qu'ils accordent à l'éducation, à la naissance d'un nouveau type de personne qui regroupera les plus grandes qualités. L'idée est la même, mais leurs intérêts diffèrent. Pour Nietzsche, l'apparition d'un nouveau modèle d'État est nécessaire dans le cas où l'homme, dans une continuelle transformation, aurait besoin de cette organisation sociale et politique qui lui garantirait l'attestation et la liberté de création. L'individu doit être au-dessus de l'État, celui-ci étant son invention, un moyen d'atteindre ses buts et d'être créateur. Comme chaque création humaine, l'État ne peut être ni éternel ni parfait :

Erreur fondamentale : transformer le troupeau en but à la place des individus ! Le troupeau est un moyen, rien de plus !⁴¹

Ceci serait l'erreur de Platon : il avait imaginé la cité idéale qui fonctionnerait conformément aux lois abstraites, contraires au caractère et à la nature humaine, qui ne mettront pas l'individu en évidence, mais l'idée. Les valeurs morales et idéales allaient transformer l'homme dans un être plus proche des dieux, mais plus loin de lui-même. Platon est celui qui invente la police et la censure (les premiers éléments de la cité « réelle » étant l'éducation des gardiens et la censure des mythes anciens). On retrouve ce fait aussi dans les *Lois* pour prévenir toute « révolte », tout éclat d'humanité qui mettrait en danger la Cité divine :

³⁹ *Ibid.*, p. 543.

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *Voința de putere* (La Volonté de puissance), p. 264.

⁴¹ *Ibid.*, p. 487.

L'abus atteint déjà l'apogée chez Platon : l'homme de l'achèvement parfait devait être inventé : bon, droit, sage, dialecticien – en bref l'épouvantail du philosophe de l'Antiquité : une plante à racines aériennes ; une humanité qui manque d'instinct régulateur précis ; une vertu qui se démontre par des arguments. « L'individu » totalement absurde.⁴²

Ce que Nietzsche soupçonnait dans la philosophie platonicienne et ce qui a influencé la pensée d'après Platon, est la croyance du philosophe ancien dans l'existence d'un ordre rationnel, divin, supérieur à notre entendement, ordre vers lequel l'humanité doit aller pour accéder à la connaissance :

Une fois que le philosophe a eu à faire avec ce qui est divin et soumis à l'ordre divin, lui aussi, il sera un être soumis à l'ordre et au divin.⁴³

Cette connaissance ne peut pas être accessible à tous, car il est nécessaire de la pratiquer. C'est pourquoi seuls les philosophes sont capables d'un tel processus cognitif qui, sur la base des raisonnements toujours arbitrés, corrigés, peuvent s'approcher du monde des idées :

[...] efforce-toi, donc, et entraîne-toi à ce que la foule trouve inutile, en l'appelant du bavardage, entraîne-toi tant que tu es jeune ; sinon, la vérité t'échappera entre les mains.

Mais cet entraînement par des exercices, – aurait-il demandé – comment devraient-ils être, Parménide ?

Tu ne dois pas laisser ta pensée errer autour de ce qu'elle voit, tu dois la guider vers ce qui ne peut être vu qu'avec la pensée et qui serait compris comme forme.⁴⁴

Seul un philosophe pourrait imaginer la cité idéale où les gens fonctionnent conformément aux lois de la vertu et de la vérité :

Nous qui disons qu'une cité ne pourrait être heureuse que si elle n'était pas « dessinée » par des peintres qui ont un modèle divin.⁴⁵

Seul un tel personnage devrait conduire la cité et devrait assumer le rôle de guide du citoyen en vue de créer l'homme d'après le visage et la ressemblance avec le

42 Platon, « Republica » (« La République »), in *op. cit.*, p. 297.

43 *Ibid.*, p. 280.

44 Platon, « Parménide », in *Opere VI*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 96.

45 Platon, « Republica » (« La République »), in *op. cit.*, p. 297.

divin. La différence, l'inversion qui apparaît dans le cas de Platon, serait que l'homme allait être éduqué pour servir la Cité idéale, l'État inventé pour se conformer aux idéaux moraux et politiques dans le but de garantir la continuité de cette formation sociale, pensée et construite par les philosophes d'après les critères de la vérité, et non pas pour répondre à ses besoins. Cette cité devient pragmatique, utile, non pas dans un sens productif, comme certains ont mal compris, mais au sens où la vie de l'homme était conforme à la raison. C'est pour cela que chaque citoyen aura sa place bien déterminée dans la cité et se perfectionnera dans la position qu'il occupe sans s'écarter de ses attributions. L'ordre est au-dessus de l'individu, la connaissance métaphysique au-dessus de la connaissance physique.⁴⁶ Platon ne nie pas l'existence de diverses qualités chez une seule personne, mais elle nuira alors à la cité :

*Si un homme arrivait dans notre cité, et s'il était apte, par ses capacités, à changer et à imiter toutes les choses et s'il voulait nous montrer ses créations, nous nous agenouillerions devant lui comme devant un homme divin, merveilleux et agréable, mais nous lui dirons qu'un tel homme n'a pas sa place dans notre cité, et il ne lui est pas permis d'y venir.*⁴⁷

La critique que Nietzsche développe est plus profonde que celle qu'inversent les valorisations proposées par Platon. Le projet de la cité idéale n'a pas signifié pour Platon un renversement de l'ancienne cité antique, mais une réévaluation et une restructuration sur la base de sa théorie philosophique. Nietzsche apportera aussi une nouvelle réinterprétation, à travers laquelle l'anti-platonisme gagne les profondeurs d'une nouvelle dimension métaphysique :

*Tout bien considéré, son anti-platonisme doit être compris plus profondément que lui-même, ou, autrement dit, il ne doit pas être compris comme une critique, qui ferait de Nietzsche le père d'une interprétation moralisatrice de l'être, mais comme la désagrégation de la cosmologie inhérente de la philosophie initiale.*⁴⁸

Ni Platon, ni Nietzsche ne nieront l'existence des deux dimensions de la connaissance scientifique : la théorie et la pratique.⁴⁹ Et si le philosophe antique établissait une hiérarchie, ce serait à travers l'intellect aidé par la dialectique, que nous pourrions trouver la vérité. Nietzsche ne faisait pas appel à une simple inversion dont l'expérience nous approcherait encore plus de la vérité. Nous pouvons parler de la ressemblance avec Héraclite qui, à cause de son « flair dialectique », s'est arrêté de

46 Friedrich Nietzsche, *Voința de putere (La Volonté de puissance)*, p. 462.

47 *Ibid.*, p. 172.

48 Eugen Fink, *op. cit.*, p.132.

49 Platon, « Omul politic » (« L'Homme politique »), in *Opere IV*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 399.

séparer l'un multiple, l'apparence de l'essence, d'affirmer la vérité de l'un au détriment de l'autre et de les hiérarchiser : il a pris en considération les deux. Nietzsche a procédé de la sorte, en gardant les deux dimensions, mais il a aussi soutenu une autre force de l'intellect, dimension grâce à laquelle les passions ne représentent plus ce qui est ignoble chez l'homme, mais ce qui lui permet de manifester sa grande qualité : la création.

*L'art est la forme exaltée de « domination » et de « réglementation ».
En d'autres termes, légiférer signifie, pour Nietzsche, dans sa forme ultime : créer.⁵⁰*

Ainsi, il peut avoir l'intuition de multiples possibilités de connaissance et d'expression du monde. En réalité, les deux philosophes ont imaginé l'homme comme un miroir de l'univers. Mais, si pour Platon le monde des idées a les qualités de l'être parménidien et s'il est déterminé par des règles précises, pour Nietzsche, ces règles sont toujours différentes, et les apparentes régularités trouvées dans la nature sont dues au hasard ou à la nécessité du moment du jeu innocent de l'éon. Sur la base de cette nouvelle interprétation philosophique, Nietzsche pensera la possibilité, et non pas le projet, d'une nouvelle humanité libérée de la tyrannie exercée par la supériorité hiérarchique du monde des idées.

L'idée du philosophe législateur, du philosophe-roi, n'est pas nouvelle pour Platon. Nietzsche est conscient de ce fait et nomme les philosophes anciens *les tyrans de l'esprit*. À quoi doit-on l'apparition de ce type de législateur ? Pour répondre à cette question, Nietzsche fait appel en même temps au pouvoir de réinterprétation de l'histoire et à ses qualités de psychologue, tout en étant suivi par une autre interrogation qui jalonne son œuvre : qu'est-ce qui a rendu possible la foi dans la « vérité » ? Quelles seront les conséquences ? Le pouvoir du mythe illuminait la vie des Grecs ; à travers le mythe, les intuitions les plus inattendues, les peurs et les joies les plus profondes, la dimension supra morale du monde et de la destinée, la *dike* gouvernant après des lois connues par elle-même, Eris la capricieuse, toutes ces choses faisaient partie du quotidien des écoles les plus raffinées de l'intellect, étaient réelles et aucun Grec ne se doutait de la vérité qui lui était ainsi transmise. « Ou les philosophes grecs se privent justement de ce mythe. »⁵¹ Pour eux, ce n'était pas assez étincelant, clair, pur, donc ils ont cherché la lumière en dehors du mythe. Ils l'ont trouvé dans leur propre capacité de penser, de connaître. La croyance dans la « vérité » personnelle leur a offert le plus grand bonheur et une confiance illimitée en soi et dans le pouvoir qu'ils détiennent ; d'où « la rugosité, l'arrogance, la tyrannie, et la méchanceté d'une telle croyance. »⁵² Mais, ils ne se sont pas contentés d'une *vita contemplativa*, ils ont projeté et même bâti des cités. Le philosophe-roi, par le pouvoir investi par « la vérité », était le seul en mesure de bâtir des cités, de légiférer et de diriger :

50 Michel Guérin, *Nietzsche. Socrate héroïque*, Paris, Bernard Grasset, 1975, p. 147.

51 Friedrich Nietzsche, *Omenesc, prea omenesc (Humain, trop humain)*, in *op. cit.*, p. 146.

52 *Ibid.*, p. 147.

*Parménide a donné des lois, Pythagore et Empédocle, aussi, en quelque sorte ; Anaximandre a fondé une ville. Platon était le désir incarné de devenir le législateur suprême et le fondateur philosophe d'un État ; il semblerait qu'il ait terriblement souffert à cause de son désir non réalisé, et avant sa fin, son âme s'est remplie du plus noir venin.*⁵³

Nietzsche a un regard ironique et critique sur la dégradation de ces philosophes-tyrans, mais il partage avec eux l'idée d'une « possibilité suprême de vie philosophique ».

L'idée d'une cité destinée à la vie philosophique a existé, comme nous l'avons déjà vu, avant Platon, mais on la trouve également dans la philosophie préchrétienne, chez Plotin⁵⁴, et dans la philosophie chrétienne, chez Augustin. Nietzsche n'élabore pas de projet de cité idéale, mais de l'homme idéal, du surhomme. Celui qui le formera, qui sculptera dans la matière de l'homme, sera le *philosophe-artiste*. Il y a une étrange similitude entre l'image du *philosophe-peintre*, rencontrée dans « La République » de Platon, et celle du *philosophe-artiste* de la *Volonté de puissance*. Si pour élaborer son projet Platon a critiqué les valeurs du passé, dans le cas de Nietzsche aussi, le philosophe-artiste viendra renverser toute la tradition philosophique, religieuse et morale :

*Notre religion, la morale et la philosophie sont des formes de décadence de l'homme. – Le mouvement contraire : l'art. [...] Le philosophe-artiste. Le concept supérieur à l'art. Est-ce que l'homme peut s'éloigner assez de ses semblants pour sculpter en eux ?*⁵⁵

Elle n'est pas accidentelle l'image du philosophe qui sculpte dans les gens, qui modèle la matière non seulement en imprimant la forme qu'il souhaite – cela ne serait pas possible car la pierre oppose de la résistance – mais celle qui lui est propre et inimitable. Nous rencontrons la même métaphore chez Platon⁵⁶, exprimée presque dans les mêmes termes, avec la différence subtile, mais importante, que pour Nietzsche, dans la sculpture, l'élément dionysiaque se manifeste plus profondément que dans la peinture, qui est sous l'empire d'Apollon. Cette ressemblance entre les deux philosophes fera dire à Michel Guérin :

*Nietzsche est un platonicien. C'est au philosophe que revient la tâche de gouverner au plus haut niveau.*⁵⁷

Néanmoins, la contradiction ne se trouve pas au sein de la philosophie nietzschéenne, mais de la philosophie platonicienne. Il a chassé les poètes de la Cité

53 *Ibid.*

54 Voir Pierre Hadot, *Plotin sau simplitatea privirii (Plotin ou la simplicité du regard)*, Iași, Polirom, 1998, pp. 177-198.

55 Friedrich Nietzsche, *Voința de putere (La Volonté de puissance)*, p. 507.

56 Platon, « Republica » (« La République »), in *op. cit.* pp. 297-298.

57 Michel Guérin, *Nietzsche. Socrate héroïque*, Paris, Bernard Grasset, 1975, p. 147.

pour « garder dedans la configuration de l'Intelligible : la politique de la vérité est une philosophie du ciel »⁵⁸ et, dans un autre chapitre de « La République », il a comparé le philosophe-roi au peintre-artiste dont il venait de critiquer l'art quelques pages auparavant.⁵⁹ Nous retenons la conclusion de Nietzsche : Platon était un artiste, en y ajoutant celle de Michel Guérin :

*Nietzsche était un platonicien. Comme Platon, il a compris que l'art est une question de politique.*⁶⁰

Gilda VĂLCAN

Traduit du roumain par Beatrice HUGUET

58 *Ibid.*, p. 149.

59 Platon, « Republica » (« La République »), in *op. cit.*, p. 413.

60 *Ibid.*, p. 150.

Constantin Noïca : approches d'une pensée humaniste

« *Toute chose tend vers son être.* »
Le devenir envers l'être, p. 237.

Après la lecture de *Le devenir envers l'être* de Constantin Noïca, dans la belle traduction de Nicolas Cavaillès, je vais m'attacher aux pages qui m'ont particulièrement frappé.¹ Je songe aux réflexions sur la philosophie, sur l'homme et la culture, sur la mort, sur le beau, sur la langue. Toutes ces réflexions s'incorporent dans le système rationnel par lequel le philosophe cherche à éclaircir le mystère de l'être et par là à légitimer, en relation avec la pensée contemporaine, mais surtout par un retour à la source de la réflexion ontologique d'origine grecque, un nouveau fondement à la réflexion philosophique. Personnellement il m'est extrêmement difficile de comprendre comment, en philosophie, l'on puisse approfondir, par la voie purement rationnelle, un problème qui échappe à la raison et auquel seule l'expérience a un accès et qui ne parvient même pas à y trouver une réponse. Ce point de vue est en contradiction, je m'en rends bien compte, avec la pensée même de Noïca qui cherche à trouver par la voie philosophique une issue à cette impasse. D'emblée il bouche le trou par où la lumière aurait pu apparaître, c'est-à-dire là où l'expérience poétique, mystique même crée une possibilité de perception d'au-delà, de fondement ontologique de l'existence. C'est comme si Noïca s'imposait une interdiction d'issue à la problématique ontologique du côté d'une approche irrationnelle, par laquelle, évidemment, on quitte le sentier purement philosophique. Cette interdiction s'est imposée à Noïca par le climat de pensée absolument hostile à toute approche religieuse, propre au système communiste, dans lequel il a vécu et dont il a même souffert les conséquences politiques. Peut-on parler, à ce propos, d'un refoulement de toute tendance religieuse, mystique même ?² Ce refus s'explique aussi, dans un cadre plus large, par la pensée moderne qui a abandonné toute recherche ontologique sur une base rationnelle. C'est ainsi que les pages du traité de Noïca qui m'intéressent le plus, ce sont celles où sa pensée échappe à la contrainte rationnelle, créant des percées de lumière, là donc où son système démontre des failles logiques. Sur ce point je rejoins la pensée d'Aristote, tirée de sa *Poétique* et citée par Heidegger dans sa *Lettre sur l'humanisme* : « la création poétique, dit Aristote, est plus vraie que l'exploration méthodique de l'étant ».³ De la même veine est la phrase qui conclut la *Lettre* : « Ainsi le langage sera le langage de l'Être, comme les nuages sont les nuages du ciel ». (p. 167)

Je ne suis nullement tenté d'échafauder une critique de la pensée de Noïca. Ce n'est d'ailleurs pas ma compétence. Ce qui m'intrigue, c'est de pouvoir m'expliquer

1 Constantin Noïca, *Le devenir envers l'être*, traduit du roumain par Nicolas Cavaillès, Hildesheim – Zürich - New-York, Georg Olms Verlag, 2008.

2 Voir à ce sujet également Emil Cioran, in *Cahiers 1957-1972*, Paris, Gallimard, 1997, p. 863 et surtout p. 988.

3 Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*. Texte allemand traduit et présenté par Roger Munier, Paris, Aubier, 1957, p. 163.

comment une pensée, comme celle de Noïca qui semble quand même jaillir d'impulsions vers l'être, vers une quête de sens supérieur, ait pu se développer dans un système totalitaire, dont elle porte, malgré tout les traces. Cette question se pose également dans un cadre de pensée libre, comme celle du monde moderne, à laquelle Noïca marque son opposition, précisément pour la raison qu'elle a abandonné toute interrogation sur le fondement ontologique de l'existence :

Les modernes, qui ont tant de connaissances, ont perdu la voie vers les sens, dans la mesure où ils ne veulent plus se préoccuper d'ontologie. (p. 290)

Où est-ce que les pages qui m'intéressent prennent leur sens ? En elles-mêmes, dirais-je, comme celles sur la mort et sur le côté aléatoire de toutes les choses, dépassant le cadre dans lequel Noïca situe ce questionnement, ou est-ce qu'ils gagnent plutôt leur sens par le cadre ou le contexte philosophique où elles sont posées et reçoivent un nouvel éclairage ? Dans ce cas-là elles fourniraient à la pensée de Noïca une nouvelle validité, voire même une actualité. Un des intérêts majeurs du livre de Noïca consiste dans le fait qu'il prend soin, comme dans un permanent dialogue, de confronter les prises de position avec la pensée grecque ancienne et celle des principaux courants européens de Descartes à Heidegger, où Kant et Hegel prennent la première place. Là également on retrouve la pensée de Heidegger, exprimée dans 'D'un entretien de la parole' : « Chacun, chaque fois, est en dialogue avec ses ancêtres ». ⁴ Dans ce contexte on est frappé par l'absence des grands philosophes chrétiens, particulièrement celle de Thomas d'Aquin. Noïca parle toujours de la pensée médiévale, sans la préciser, sans y mettre des noms. D'autre part la pensée indienne occupe une place importante comme point de référence dans son livre.

1. L'acte philosophique

Je me propose, dans ces pages, de partir des thèmes qui m'ont intéressé durant la lecture du livre et d'examiner comment ils s'articulent dans le discours de Noïca. Par ce biais je tâcherai de me frayer un chemin dans la démarche ontologique du penseur. Je commencerai par ce que Noïca entend par l'acte philosophique : « Par chacun de ses actes, la philosophie redispose le monde en ce qu'il doit être. L'acte logique, l'acte de connaissance, et l'acte éthique, mettent les choses en ordre. » (p. 23) Qu'est-ce que Noïca entend par « l'ordre », par ce en quoi le monde « doit être » ? À la fin du volume II, *Traité d'ontologie*, nous lisons :

Le beau, la vérité et leur culture ne peuvent être bons jusqu'au bout s'ils n'ont pas apporté de l'ordre en nous et une augmentation de l'ordre dans les choses. Tout ce qui ne reflète pas l'être défigure le monde. (p. 263)

⁴ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole* (Classiques de la philosophie), Paris, Gallimard, 1976, p. 116.

Si nous le comprenons bien, cet « ordre » s'accomplit, se déroule à l'intérieur des choses comme un « devenir », inséparable de l'être qui agit comme un « modèle intérieur » :

Le modèle de l'être n'existe pas en dehors des choses. Et, étant dans les choses, il est plus que fonctionnel. S'il n'a pas de réalité indépendante, il représente tout de même, dans les choses, ce qui en elles est plus profondément réel qu'elles-mêmes. (p. 269)

Sur ce point Noïca quitte une tradition de « la pensée spéculative, tant philosophique que théologique » qui décrit « l'être d'intériorité en termes d'extériorité ». Noïca le transfère à l'intérieur, ce qui n'est pas contraire à certains mouvements qui existent dans la tradition chrétienne. Toute la spiritualité chrétienne consiste dans le perfectionnement intérieur, ce qui s'obtient par l'imitation du Christ. Le fait que Dieu est pensé « en termes d'extériorité » n'est pas vécu comme un obstacle à l'expérience mystique qui s'acquiert par la voie intérieure, contemplative, entièrement tournée vers le transcendant. Mais là nous sommes en théologie.

Comment opère, agit le « devenir envers l'être » dans la vision de Noïca ? Ce mouvement résulte d'une action intérieure, d'un accomplissement de soi dont le sens est désigné par le terme « intru », traduit en français par « envers », ce qui démontre qu'il est conçu comme un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, vers ce que Noïca appelle la « seconde instance de l'être », la « première instance » étant celle de « l'être en lui-même ». Tout le problème consiste à savoir comment se fait le passage de la première à la seconde instance. La pensée chrétienne a créé cette voie dans la personne du Christ, à la fois homme et Dieu, incarnant un modèle par lequel Dieu est venu dans le monde. Dans ce sens il faudrait corriger la thèse de Noïca et la renverser en disant que « l'être d'extériorité » est pensé en « termes d'intériorité » : Dieu est entré dans le monde par le fait qu'il a pris chair. Noïca a forgé une triple relation, de type conceptuel, sous la formule du général, de l'individuel et de la détermination, abrégée par la formule GID. Appliqué aux choses, par exemple à *l'arbre*, Noïca commence à dire que du point de vue ontologique la chose n'est pas la chose :

Il y a en elle quelque chose de plus profond qu'elle. Dès qu'elle est constituée comme telle, la chose est plus qu'elle ne montre. (p. 217)

Ce principe d'être par lequel la chose *est*, Noïca la définit comme sa généralité interne. Ainsi il affirme que la « généralité interne représente alors un moment ontologique » (p. 219) et plus loin :

Sans être vus, inertes comme ils paraissent, ces généraux sont de fait un principe de vie du monde.

Arrivé à ce point de son exposé l'auteur de l'*Ontologie* formule sa critique de l'homme moderne (*homo technicus*) :

Comme homo technicus pour les choses, et comme homo politicus pour ses semblables, au moins, l'homme a pris sa responsabilité et sa liberté pour entreprendre de manœuvrer le général. Mais en agissant ainsi, il a trop souvent mis au monde, dans la société, le non-être historique au lieu de l'être, et avec ses produits techniques, où, de même, il incorpore directement l'abstrait, il risque d'apporter du non-être, voire un non-être agressif.» (p. 220)

De ce point de vue-là l'homme moderne risque de « défigurer le monde », de créer des « généraux vides », un « désordre ». Cette critique de ce que Noïca appelle le « désordre », Heidegger, et après lui toute la pensée contemporaine d'inspiration spirituelle (songeons à Jean-François Mattéi dans *La barbarie intérieure*, 1999), l'ont formulée dans leurs réflexions sur « l'homme technique » (*homo technicus*). Heidegger ne parle pas tellement de « désordre » mais de l'effet destructeur, corrosif de toute absence de pensée de l'Être sur le langage et à partir de là sur « l'essence même de l'homme ». Il s'agit de la « décadence du langage » :

La dévastation du langage qui s'étend partout avec rapidité ne tient pas seulement à la responsabilité d'ordre esthétique et moral qu'on assume en chacun des usages qu'on en fait. Elle provient d'une mise en danger de l'essence même de l'homme.⁵

Si nous nous attachons ici aux vues de Noïca sur l'homme, c'est pour souligner le côté humaniste, tel que Heidegger l'entend, de la pensée de Noïca. Nous touchons, sur ce point-là, à la critique fondamentale du matérialisme historique, vécu par le philosophe de Păltiniș, formulée dans le corpus philosophique du *Traité d'ontologie*. On pourrait également parler de la « dissidence » philosophique de Noïca ou plutôt de sa résistance intellectuelle, vécue dans la solitude de son éloignement forcé du monde. Il a vécu le communisme comme un antihumanisme. Il devait répondre à ce système par un contre-système, par une argumentation systématique, basée sur l'histoire de la pensée occidentale, de l'Antiquité à nos jours, contre l'idéologie communiste. C'est une lutte titanique de l'homme seul, de David contre Goliath.

2. Concepts de base du système noïcien

À partir du « général » Noïca passe à une sorte d'échelonnage dans le processus vers l'être : « le général seul ne donne pas l'être ». Un de ces échelons c'est « l'individuel » :

Par la descente du général dans un individuel approprié, l'être s'accomplirait. (p. 222)

⁵ Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, p.39.

Ainsi il distingue une « unité de l'extérieur et une autre de l'intérieur ». Seul l'individuel est investi de cette double unité, marquée par une tension entre les deux. A la différence des objets, seul *l'organisme* connaît cette tension. Par là il faut comprendre que cela vaut également pour l'organisme humain. C'est ici qu'apparaît, du point de vue ontologique, le concept central de tout le système pensé par Noïca, consistant dans une « ouverture » vers l'être, vers le général :

L'homme lui-même tombe dans le lot d'inaccomplissement de l'être, si son individuel n'a pas acquis l'unité intérieure ouverte vers le général. (p. 224)

Noïca voit dans le *nom*, figurant sur les tombeaux, un indice par lequel l'individuel traduit la nécessité d'être « sauvé dans une ultime forme de son ouverture vers l'être, en l'occurrence par le *nom* ». La tension dont nous avons parlé ci-dessus revient dans la formule, en apparence contradictoire, « de la fermeture qui s'ouvre ou, mieux : la pulsation ». (p. 176) Par ce dernier terme Noïca entend « les rythmes cosmiques, les biorhythmes comme les rythmes de l'esprit » appelés « autant de pulsations fondamentales dans le réel ». (p.175)⁶ Être en concordance avec ces « rythmes », est-ce que cela veut dire que l'on est dans l'ordre du monde, ce qui est l'objectif de tout acte philosophique ?

Poursuivons notre enquête. Au moment de l'articulation des concepts du général, de l'individuel et des déterminations Noïca introduit une nouvelle notion, celle de la triplicité, pour laquelle il se réfère même à un concept théologique, à ce qu'il appelle « l'ensemble trinitaire de l'être ». Nous reproduisons ci-après toute la page 228, dans laquelle Noïca expose la « triplicité de l'être » (« L'être n'est pas simple, mais triple », p. 229) :

Mais dans la perspective de l'ontologie esquissée ici, soit que les déterminations soient considérées comme des manifestations de l'individuel ou du général, soit qu'elles apparaissent elles-mêmes, en tant que déterminations solidaires, comme créatrices de pôles opposés, du général et de l'individuel, il nous semble devoir parler d'autre chose que de polarités et monadologique du type de celle de Leibniz, où chaque individu, en tant que monade, est d'emblée un général. Il faut au contraire souligner le fait que les déterminations constituent ensemble avec le général et l'individuel l'ensemble trinitaire de l'être et avec lui, dans sa plénitude ou dans sa précarité, tout le contenu de la réalité.

Si l'être se reflète dans l'homme plus que dans toute autre réalité, alors ces trois moments de l'être doivent apparaître encore plus accentués en

⁶ À propos du mot « pulsation » nous observons qu'il serait intéressant de déconstruire le discours philosophique de Noïca en termes, tournures, expressions de type métaphorique, lyrique même et de concepts appartenant au langage de la logique. On y rencontrerait sans doute une ambivalence, une ambiguïté, sujette à être analysée et interprétée. Cioran a parlé des « contradictions et des déconcertantes subtilités » de l'esprit de Noïca. L'analyse que nous suggérons en fournirait-elle la clef ? (Cioran, « Bref portrait de Dinu Noïca », in E.M.Cioran – Constantin Noïca, *L'ami lointain*. Paris. Bucarest, Criterion, 1991, p. 75).

son détachement en tant qu'individu hors de tout encadrement et de toute appartenance ; les déterminations, de même, sont en l'homme plus variées que dans tout autre existant, en tant que manifestations de son activité libérée de l'inertie de la matière, de la fixation végétale et des restrictions de l'animal ; et le général, dans l'homme, n'est pas seulement imposé, de l'extérieur ou de l'intérieur, mais il est aussi cherché, dans une prolifération qui fait de l'homme une véritable source de généraux et leur organe. Ces trois termes ontologiques peuvent se trouver dans l'homme, comme dans le reste de la réalité, en tension ou en relâchement, mais dans l'homme, une préséance veut que les déterminations de l'individuel tendent à se synchroniser avec celles du général.

L'« unité intérieure », dont parle Noïca, est donc *trinitaire*, comprenant trois éléments ontologiques, qui se distinguent et se confondent à la fois, créant à l'intérieur de l'être d'infinies interactions qui s'articulent dans un système dynamique (un « dynamisme intérieur »), producteur de général, d'individuel et de déterminations. Dans ce sens Noïca recourt au terme d'« intranquillité ontologique » :

Ni l'individuel qui obtient de nouvelles déterminations, ni le général qui se redéfinit dans de nouvelles déterminations, ni les déterminations qui changent leur caractère contingent en un caractère nécessaire, n'ont de stabilité dans le modèle ontologique. (p. 232)

Dans le même contexte Noïca parle de la « triplicité en acte » qui se traduit aussi au plan de la connaissance (*ratio essendi / ratio cognoscendi*).

Effectivement, il faut un acte de connaissance qui nous permettrait de distinguer ce qui est de l'ordre et ce qui est du désordre. Ce que Noïca appelle « l'intranquillité de l'être » exige quand-même une certaine sérénité spirituelle. L'homme ne peut pas s'accomplir dans cette « intranquillité », le « cor irrequietum » de saint Augustin trouve sa paix en Dieu. Mais ce chemin-là semble barré chez Noïca, il cherche l'accomplissement de l'être par la voie de la connaissance. Mais comment chercher dans la diversité, dans le multiple de l'être l'un sans le détériorer, au risque donc de tomber dans le « non-être agressif », destructeur du monde ? Chercher une réponse à cette question, c'est en cela que consiste l'acte philosophique.

Il est intéressant de constater qu'à l'intérieur du modèle de l'être Noïca rejette la dualité qui mène au blocage. Le principe trinitaire doit combler cette lacune. C'est sur ce point que Noïca introduit le concept de « précarité » qui veut dire « inaccomplissement », « faiblesse », « infraction », « inachèvement », « le creux » :

Dans la perspective de l'être, le monde est plus en infraction qu'en ordre. (p. 235)

Mais ce manque ontologique doit être compris comme un appel à l'être, à un accomplissement : « l'on peut parler de carence, non au sens de manque, mais au sens

de stimulus ontologique » (p. 236) et plus loin : « Toute chose tend vers son être » (p. 237) et encore :

Nous pouvons pourtant donner maintenant un nom à cette infraction, d'une part, et voir en elle, d'autre part, un stimulus ontologique, au lieu d'une déchéance ou d'une anomalie. (p. 235)

Partant du point de vue que « ce n'est qu'en partant d'un être *affaibli* que l'on peut voir ce qu'est l'être », Noïca entreprend de répondre à la question : « en *quoi* consiste la faiblesse ontologique du monde ? » (p. 234)

Il s'agit donc de positiver cette faiblesse, de l'ouvrir vers l'être. Comment est-ce que Noïca envisage cette orientation ? Là il recourt à la figure du « couple », toujours à l'intérieur du modèle de l'être, qui est conçu d'après le modèle trinitaire :

Avec un seul terme ontologique dans le réel, l'être ou l'aspiration à l'être n'apparaissent pas. Tout ce qui fait partie de l'être commence avec deux termes, c'est-à-dire par leur couplage. Deux termes couplés et l'ouverture vers le troisième donnent accès à l'être. (p. 235)

Dans cette relation à trois, on peut envisager six directions ou voies, dont seulement trois ont fait leur apparition dans l'histoire : « l'ascension dialectique », commençant par l'individuel qu'on retrouve dans la dialectique platonicienne ; celle qui commence avec le général comme dans la dialectique hégélienne ainsi que celle qui commence avec les déterminations comme dans la nouvelle dialectique. (p. 239) Du point de vue ontologique, conclut Noïca, toutes ces trois « formes organisées d'élévation à l'être sont *toutes* ensemble vraies ». Or le « désordre ontologique » naît de la réduction du modèle trinitaire de l'être à l'exclusivité de l'un de ces termes, créant ainsi la « morbidité ontologique », qui est celle du monde *technique*. Noïca parle de la « démiurgie technique », d'une « dispersion de pseudo-objets, dans un pseudo-monde, à la fois différent et agressif ». (p. 238) Il conclut :

Les précarités de l'être dans le réel ne sont pas morbides, car elles couplent à chaque fois deux termes et peuvent ouvrir vers le troisième. A partir de maintenant, ainsi, l'être se présente comme un alliage. Il annonce son apparition par le nombre deux, avec la tendance à s'équilibrer par un troisième terme. (p. 238)

3. L'homme dans ses rapports avec la culture

Dans les pages sur les morbidités ontologiques ou sur le désordre ontologique Noïca ne s'en prend pas seulement au monde technique mais également, d'une manière à peine voilée, aux régimes totalitaires vivant sous la domination de l'exclusivité du terme du général, imposée de l'extérieur, dont il a vécu lui-même les affreuses conséquences, auxquelles il a failli succomber. De cette première maladie, la plus grave, celle de l'exclusivité du « général », Napoléon est l'exemple le plus probant.

Est-ce que Noïca se sert de lui, en quasi exclusivité, se taisant sur Hitler et Stalin par une sorte d'autocensure qu'il fut obligé de s'imposer, sous la domination de la peur ?

C'est le moment d'aborder, dans les chapitres sur les précarités, les réflexions de Noïca sur l'homme et la culture, annonçant les pages qu'il écrira sur *Şase maladii ale spiritului contemporan*.⁷ Comme dans les pages précédentes nous n'allons pas suivre Noïca dans toutes les articulations de sa pensée. Ce qui nous intéresse, c'est la philosophie de sa philosophie, particulièrement aux endroits où il aborde l'homme dans ses rapports avec la culture, non dans sa faiblesse, mais dans sa manière de donner un sens à la vie ou, dans le langage de Noïca, dans sa « tendance à saturer » du modèle ontologique. (p. 237) Nous partons d'un passage du chapitre où Noïca expose sa théorie sur « l'ouverture vers l'être » (chap. 7, pp. 173-177). Voici le fragment :

Lorsque l'homme primitif s'est fait une habitation, il n'en est plus 'sorti' ; mais, avec son habitation et à travers elle, il s'est ouvert vers le village, vers la ville, et ainsi vers l'être de l'histoire. Les peuples 'ouverts', nomades, n'ont pas d'histoire ni d'états ; ce n'est que lorsqu'ils s'enferment, au sens propre, dans un espace, et qu'ils s'enferment, toujours au sens propre, dans une forme communautaire, en commençant par la famille, qu'ils peuvent avoir accès à l'être historique. (pp. 174-175)

Bien que cette présentation des peuples nomades, dits primitifs, soit en contradiction avec les vues de Claude Lévy-Strauss, exposées dans *La pensée sauvage* et les *Mythologiques* où il parle d'une « véritable pensée structurée, globale, caractérisée par une 'exigence d'ordre' propre à toute systématique, qui est à la base de la pensée que nous appelons primitive »⁸, la vision de Noïca qui est de nature ontologique, n'en devienne pourtant pas caduque, en tant que système, quitte à y inclure la pensée primitive.

Les réflexions de Noïca sur l'homme et la culture se situent dans le cadre de l'être de seconde instance, la culture étant considérée un « général » :

La culture est en effet l'empire des généraux. La vision de Hegel relève de l'esprit de la culture, avec le primat implacable du général, tandis que la vision de Platon relève de l'esprit de la nature, avec l'innocente primauté de l'individuel qui s'élève vers l'Idée. La culture de l'homme est, dans sa profondeur, une culture des délimitations sans ancrage » et plus loin « la culture n'invoque pas du tout l'être ; elle fait primer la conscience, et croit même qu'il ne faut se préoccuper que du général, de l'essence, des valeurs. 'Nous ne connaissons que le général', disait Aristote. (pp. 262-263)

7 Constantin Noica, *Şase maladii ale spiritului contemporan (Les six maladies de l'esprit contemporain)*, (1997), Bucureşti, Humanitas, éd. 2008.

8 Claude Lévy-Strauss, *La pensée sauvage* in *Œuvres* (Pléiade), Paris, Gallimard, 2008, p. 569. Noica s'est exprimé en termes réservés au sujet du structuralisme de Lévy-Strauss. Voir *Jurnal de idei (Journal d'idées)* Bucureşti, Humanitas, 1990, V, 250, p. 284.

Le rôle de la culture, avons-nous lu, c'est d'apporter de l'ordre en nous et dans les choses, d'établir l'équilibre entre le général, l'individuel et les déterminations, créant ainsi toutes les conditions ontologiques de plénitude et d'ouverture vers l'être. En termes abstraits Noïca s'exprime ainsi :

Nous pourrions anticiper en disant que la simple spatio-temporalité passée en champ conduira au modèle ontologique, individuel-général-déterminations : que la satisfaction du modèle renverra au devenir ; que le devenir s'avérera possible seulement par l'élément, qui en dernière instance est ou a ce qu'il faudra nommer devenance ; et qu'à ce niveau seulement on pourra parler de l'être plein. (p. 203)

Parmi les choses l'homme est l'instrument par excellence de l'être :

En l'homme, l'être trouve son instrument adéquat, de telle sorte qu'un penseur comme Heidegger a pu dire que le langage de l'homme est le berger de l'être. (p. 318)

Ce qui fait difficulté chez Noïca, également dans ses réflexions sur la culture, c'est sa façon décharnée, déshumanisée de réfléchir. Cela vaut aussi pour son livre sur *Les six maladies de l'esprit contemporain* où il ne quitte pas la carcasse de son système de concepts. Et pourtant, on ne peut pas dénier la clarté de ses vues en la matière malgré ou peut-être grâce au harnais rationnel qu'il impose au réel. Pourquoi relier par exemple le réel au général, qui en serait en quelque sorte l'abstraction ontologique ? Noïca se pose lui-même la question :

Certes, dans la version de l'ontologie que nous proposons ici, la structure de l'être s'est détachée, non du haut, de l'Esprit ou de l'Être absolu, mais de la modestie du monde corruptible. Mais celui-ci n'offre-t-il pas en lui-même la structure de l'être ? (p. 287)

Nous y rencontrons l'idée de « faiblesse », de « carence », transformée en « stimulus ontologique » qui vit dans les choses et duquel l'homme, cet « instrument de l'être », par l'insertion de la culture, dont le langage fait partie, est appelée, de par sa nature ontologique, à répondre. C'est à lui que se relie le réel, « le monde corruptible » en l'être, non par un mécanisme de type technique, logique, mais par une disposition métaphysique, que Noïca appelle « le devenir envers l'être ». C'est une « carence » qui engendre la plénitude. Voici comment Noïca décrit ce passage, qu'il nomme « un transfert » :

Chaque homme devrait dire, à la fin de sa vie, ce qu'il a voulu, ou quel acte d'être, quel être, ont été recherchés à travers lui. Chaque chose doit, elle aussi, se donner, se donne, en se fermant, sens. (p. 290).

C'est dans la mort, sur le visage de l'homme décédé, que se révèle l'accomplissement de son être, son vrai être, là où il est rentré dans l'être. Cette pensée sur la mort me rappelle un discours funèbre qu'un prêtre orthodoxe a prononcé en face de la dépouille mortelle, reposant dans son cercueil, au milieu des membres de la famille, des amis et des voisins, rassemblés dans la cour intérieure de la ferme. Le défunt s'appelait Dumitru. Le nom est important, parce qu'il ne contient pas seulement le principe de l'immortalité de l'âme mais il renvoie également à l'idée que finalement, au moment de sa mort, le défunt, Dumitru, avait accompli son être, était devenu vraiment lui-même. Le prêtre, qui fut un grand lecteur de Noïca, avait parfaitement transposé l'ontologie de Noïca dans son prêche. Hélas ! personne, ai-je appris plus tard, n'avait compris la « leçon », tellement opposée, en apparence, à l'idée des villageois, qu'à la mort tout prend fin, le « reste » étant voilé de mystère.

Si l'on regarde bien les mots auxquels Noïca recourt pour évoquer ce transfert (p. ex. les mots « vouloir », « se donner », « se fermer », « l'âme »), c'est comme s'il personnifiait les choses et les hommes ainsi que l'acte même de ce transfert. La même manière de s'exprimer revient à la page suivante :

Nous disparaissions, et nous, et les choses. Mais nous pourrions nous réintégrer dans autre chose, ce qui signifie que dès le début nous avons été pris ou définis par autre chose, en quoi nous nous transférons finalement. (...) On peut aussi dire de chaque chose qu'en périssant, elle « donne son âme. (p. 291)

Noïca utilise ce style dans beaucoup de passages de ce chapitre où il introduit le concept de « l'élément », qu'il définit comme « tout milieu extérieur qui peut devenir milieu intérieur » (p. 302) Ce concept recouvre pour ainsi dire tout le monde de la culture :

Ainsi, la culture, qui au début représentait un milieu extérieur parfait, avec son univers de connaissances à apprendre et de documents à consulter, devient finalement un milieu intérieur, dans le cas de ceux qui s'accomplissent en elle et qui s'élèvent à sa puissance. (p. 302)

Nous avons déjà signalé que dans les articulations essentielles de sa pensée Noïca a besoin de concepts pour faire le pont entre l'être et les choses. De même ici, il lui faut le concept comme une articulation *intermédiaire* entre les choses immédiates et l'être : « Il nous faut en effet nommer 'élément' cet ordre de réalité dans lequel sont implantées les choses et qui les fait être » et plus loin : « Des unités plus étendues que les réalités immédiates apparaissent à une perception seconde et à l'œil intérieur, se tenant à la limite, ou plutôt dans l'intervalle entre le monde sensible et le monde intelligible » et enfin « ce monde pourrait être le monde qui donne aux choses l'être et qui s'ouvre vers un autre être que celui des choses. C'est un monde de *moyens*, de *milieux (medii)* : il sert d'intermédiaire entre la condition des choses et une éventuelle condition ontologique, et il donne

à chaque fois un milieu dans lequel les choses peuvent apparaître. » (p. 297) La voie vers l'intérieur passe par la culture, s'ouvre vers l'être.

Noïca qualifie ces éléments, dont fait partie la culture, des « éléments non vus », seulement visibles « à l'œil intérieur », ils appartiennent au monde qui ne se fait connaître que par la réflexion ontologique : « il reste à l'ontologie à tirer la réflexion philosophique hors de la séduction des éléments immédiats et régionaux, pour enquêter sur les éléments ultimes. » (p. 300) Or le monde moderne ne s'intéresse guère à la dimension ontologique des choses : « Mais cette perte de l'ontologie se paie », observe Noïca amèrement. (p. 290) Quels sont les éléments qui tombent sous « l'œil intérieur » ? Ils sont multiples et fort diversifiés, en pleine croissance ou multiplication, s'opposant par là à la « première instance » qui se caractérise par le « devenir » : « Mais ce qu'il faut mettre en lumière, c'est que chaque élément se spécifie en éléments subordonnés et que, à la seconde instance, l'élément, montre que l'être *se multiplie* » et Noïca conclut : « Dans la nature de l'être se trouve la *créativité* ». (p. 305) Parmi ces éléments, qui forment en gros, du point de vue anthropologique, la culture, Noïca nomme entre autres l'amitié, l'amour, la langue, la profession, la connaissance et la culture, la cité, l'esprit objectif (p. 298). Chez l'homme « non seulement les éléments peuvent s'accroître indéfiniment, mais ils prouvent comment, à la différence des réalités individuelles, ils s'interpénètrent, comment ils s'entrecoupent, comment ils se subsument et se hiérarchisent. » (p. 298) Dans un effort de synthèse Noïca ramène tous ces éléments à trois « éléments originaux » : « les champs de la matière », représentant « une réalité sensible » ; « la vie », renvoyant à une réalité « insaisissable comme ensemble et seulement identifiable dans sa version terrestre » ; « la raison » qui « n'a plus de réalité, mais une identité dans la réalisation de soi ». (p. 304)

Nous constatons chez Noïca une tendance de pensée qui oscille presque constamment et simultanément dans la direction de l'un et du multiple, aboutissant finalement à la thèse : « tout redevient un » (p. 320) ou à la formule ou catégorie de *l'un multiple* (p. 325). Quant au concept de la multiplicité Noïca parle d'un « emballage d'éléments » ou encore : « l'être s'avère multiple » (p. 316) Concrètement, dans le domaine humain, l'homme est pris dans un complexe d'éléments : « son élément (car le sens de vie est devenu milieu actif, réalité, matière plus puissante que la vie de l'individu, qu'il modèle) est assemblé non seulement à d'autres éléments inférieurs, psycho-physiques, mais aussi à de nombreux autres éléments spirituels : avec l'esprit objectif d'une communauté, avec le niveau historique d'une époque, avec le génie d'une langue, par lequel le sens de vie se formule et se cherche sa conséquence, avec l'élément d'une personne humaine. *Cet* assemblage d'éléments représente maintenant l'être du réel, de telle sorte que rien ne reste pour s'affirmer ontologiquement dans un seul élément ; toute réalité est prise dans un complexe. » Et puis se manifeste la tendance à l'un, à la réduction de la multiplicité des éléments à un seul que Noïca appelle, se référant à l'époque historique où nous vivons, « l'élément de la rationalité ». (p. 319)

Dans la troisième partie du *Traité*, « L'être en lui-même », qui est purement ontologique, il y a encore quelques passages sur l'homme et sa relation avec le monde, entre autres sur la précarité de la situation de l'homme dans l'économie de la création :

À chaque niveau supérieur, donc avec chaque nouvelle modalité du devenir, les modalités et les niveaux inférieurs se conservent, de telle sorte que, dans le monde plus consistant du devenir, il existe une grande partie du monde qui est comme inconsistante. Par exemple, au niveau humain, où apparaît le devenir envers l'être, non seulement les précarités se conservent – un homme relevant en général d'une ou de plusieurs des six maladies spirituelles – mais même lorsqu'il rentre dans l'ordre, l'homme peut déchoir hors du devenir (en perdant, par exemple, le sens du général), il peut se figurer dans le devenu (en se bloquant dans le général), ou il peut entrer dans le devenir envers le devenir (poussant plus loin son général inaccompli). » (pp. 336-337)

Malgré cette précarité, qui est à considérer, comme l'on sait, comme un « stimulus ontologique », l'homme figure dans l'économie de la création, parmi les trois premières formes du devenir envers l'être, celles

du devenir subjectif envers l'être de l'homme comme personne ;

du devenir objectif des communautés humaines ;

du devenir absolu de l'humain comme tout ;

la quatrième étant le devenir envers l'être de l'humain et de tout le reste. (p. 340)

Est-ce que cela veut dire que « tout tend vers l'homme, chez lequel se manifeste le devenir envers l'être » ? Il y a, selon Noïca, ce qu'il appelle « le dernier type de devenir envers l'être », qu'il a nommé la « devenance » qui n'est plus le propre de l'homme comme tel, « mais de l'élément de la raison, avec le reste des éléments : c'est la rationalité avec tous ses éléments d'ordre spirituel, de concert avec le devenir de l'élément vie, de l'élément nature, énergie, matière » ; « elle est le milieu *interne*, ce qui, tout comme le sang des vivants, les fait être en permanence par-delà eux-mêmes, conformément aux catégories de l'élément, être une totalité ouverte, une limitation qui ne limite pas, être autonomes et également réels, possibles et nécessaires. » (pp. 343-344) Inévitablement, c'est se poser la question de l'Être unique, d'un « être absolu », qui est la version *théologique* de cette rationalité, celle du principe divin « que tout se trouve sous la raison consciente d'un être absolu ». L'autre version est *dialectique* (Platon, Hegel), c'est celle « d'une raison implicite, à laquelle la raison humaine peut s'élever méthodiquement » (Platon) ou celle qui « se déroule méthodiquement et seule » (Hegel). (p. 344) Quant à cette question Noïca persiste à penser l'être en termes d'intériorité et non d'extériorité. Les ontologies passées ont continué à « chercher l'être *directement* comme être, sans intermédiaire ; elles l'ont recherché comme être sublime, qui dégrade tout, au lieu de tout investir ». (p. 348) C'est tout le conflit entre la vision théologique et philosophique par rapport à l'être et par conséquent à l'homme. La vision théologique médiévale et même contemporaine prétend précisément d'élever l'homme, de le sauver des précarités qui le diminuent.

4. Réflexions finales

Quant à l'homme je crois pouvoir conclure que dans son *Traité d'ontologie* Noïca s'affiche comme un philosophe « humaniste », également dans un sens

heideggerien, accordant à l'être humain la liberté de la raison, dont la conscience le situe « à un niveau ontologique plus élevé que le reste des réalités et qu'il les implique toutes ». (p. 343) Cette situation ne lui enlève nullement sa « précarité », sa « faiblesse » que Noïca considère comme un possible accès à l'être. Dans ce sens le philosophe du *Traité d'ontologie* témoigne d'un optimisme ontologique, qui se révèle dans la conclusion même de son livre :

Le soi individuel, par son union, simple mais pleine, à un autre soi individuel, peut mettre en équilibre le soi de l'univers, les cieux, l'être comme être, C'est l'être ici-bas aussi. (p. 349)

Une autre réflexion se rapporte à la situation historique dans le cadre de laquelle Noïca, après sa détention politique, a développé son ontologie. C'est la question que je me suis posée au début de cette étude, celle de savoir comment il est humainement, même rationnellement, psychologiquement possible après l'expérience qui fut la sienne, de penser un système ontologique dans la totale sérénité de l'être ? La réponse se trouve peut-être dans le concept du « devenir envers l'être » qui a mené ce penseur à penser la problématique de l'homme et de la culture, dans une relation dialectique en termes d'intériorité et d'extériorité. C'est dans l'enceinte de la spiritualité, qui n'est pas un monde clos, mais précisément un « milieu », à la fois fermé et ouvert, limité et illimité, d'après le modèle pascalien, des deux « infinis », que l'individu ait pu se sauver, ait réussi à continuer de s'accomplir dans les conditions de fer du système totalitaire où il a vécu. C'est là sans doute le secret qui a échappé à Cioran qui ne parvenait pas à comprendre comment Noïca ait pu traverser l'enfer de la détention sans se laisser détruire intérieurement. Nous savons par le livre de Sorin Lavric, *Noïca și mișcarea legionară* à quel point Noïca fut à un moment donné de sa détention au bord de l'effondrement total physique et moral.⁹ La réponse alors se trouverait dans l'Ontologie elle-même, dans son côté existentiel à peine voilé, caché dans le silence même de la pensée. Ce fut la seule manière de vivre en tant que philosophe et être humain sous le joug du marxisme « en tant que contradictoire » comme il a écrit dans sa réponse à Cioran et ce qu'il appelle ironiquement son « genre de collaboration », qui fut en fait un exil intérieur, qu'il préférerait à celui de Cioran au cœur même de Paris : « Tout compte fait, l'exil est mieux ici ».¹⁰

Eugène VAN ITTERBEEK

9 Sorin Lavric, *Noïca și mișcarea legionară (Noïca et le mouvement légionnaire)*, București, Humanitas, 2007.

10 E.M.Cioran-Constantin Noïca, *op. cit.*, pp.55-56.

Représentation et négativité chez Julio Cortázar

La prose de l'observatoire, l'une des œuvres matures de Julio Cortázar, est une excellente preuve de l'aspiration de l'écrivain à créer, dans la dernière étape de sa production littéraire, des livres dans lesquels les arts visuels et l'écriture s'unissent et entrent en dialogue. Le texte, inclassable dans un genre précis, portant sur des thèmes aussi variés que le temple de Jaipur, l'architecte qui l'avait conçu, le cycle des anguilles et les signes d'une nouvelle étape anthropologique, est accompagné par quelques photos prises par Cortázar lui-même. Nous sommes intéressés à rechercher dans cet espace les relations qui se tissent entre le texte et les photographies, dans un livre qui pose précisément le problème de l'« ouvert » dans sa dimension d'alternative, d'altérité, des *atopos* impossible à capter par la vision. Ces dix-huit photos de *La prose de l'observatoire* ne s'encadreraient pas peut-être avec les meilleurs cadres de l'histoire de l'art, mais, à part la première et la dernière, qui restent assez explicites et conventionnelles, elles n'accompagnent pas le texte à la manière des illustrations ou des brèches dans le texte, mais comme une sorte de négatif du texte même.

Qu'est-ce qu'une photographie ? C'est une image, mais une image produite par l'homme à l'aide d'une caméra ; mieux encore, produite par l'homme et la caméra qui forment un ensemble inséparable ; allant encore plus loin, avec Vilém Flusser, une image produite par le programme qui rend possible le fonctionnement de l'appareil et l'homme qui soit s'abandonne de façon passive au mécanisme du black box (ce qui donne les photos « redondantes »), soit s'oppose au programme dans le but d'explorer ses possibilités inconnues (ce qui donne les photos « informatives »)¹. Les photos de *La prose de l'observatoire* ne semblent rien vouloir expliciter, ni donner des supports matériels pour que les lecteurs puissent s'imaginer l'observatoire de Jai Singh auquel le texte fait référence. En noir et blanc, une succession de franges de lumière et d'ombre, d'échelons et de courbes, de creux ambigus (réels ?, produits par l'ombre ?), prises d'angles si étranges que nous ne pouvons jamais deviner où se trouvent les escaliers, quelle fonction pourraient avoir les rampes, les échelons, les fenêtres et les portes, les photos déréalisent plus qu'elles ne réalisent une représentation mentale que pourrait se faire une personne lisant les pages consacrées à l'observatoire de Jaipur.

Il ne s'agit pas ici de donner aux photos de *La prose de l'observatoire* un mérite qu'elles n'ont peut-être pas, mais nous voulons simplement suggérer qu'elles sont intégrées dans le texte en tant qu'*anti-support de la représentation mentale du spectateur*. Peut-être que Cortázar n'a pas réussi à réaliser des photos « informatives » au sens de Flusser, en revanche, il les a intégrées dans un texte qui recherche simplement les formes possibles de dénaturation du « programme » sur lequel se fonde la construction de l'appareil, c'est-à-dire la logique et les limites radicales entre noir et blanc.

1 Cf. Vilém Flusser [1997].

Nous avons dit que les photos fonctionnent comme négatif du texte puisqu'elles ne participent pas à la condition wittgensteinienne selon laquelle « ce qui ne peut pas être dit peut seulement se montrer », mais précisément elles représentent ici des alternatives à la célèbre proposition conclusive du *Tractatus logico-philosophicus*. Bien sûr, nous pouvons le dire seulement à l'aide d'un langage qui n'a pas été dépossédé de sa capacité initiale à transposer la magie des images naturelles en mots, langage qui n'a pas été réduit à un simple enchaînement de concepts devenus hermétiques, sans aucune relation avec ce qu'ils prétendaient mentionner². Les photos de *La prose de l'observatoire* ne peuvent absolument pas illustrer un texte qui, à son début, paraît aspirer à une modalité non-figurative. Dans les séquences initiales, le temps, l'espace et l'instance narrative sont mis entre parenthèses: les mots jaillissent d'un « agujero en la red del tiempo » (9)³, d'un lieu impossible à situer entre les catégories habituelles de l'espace – « esa manera de estar entre, no por encima o por detrás sino entre » (12)⁴. Les mots se présentent comme poussées par une force auto-génératrice : “una palabra desatinada, desarrimada, que busca por sí misma [...] discurso, decurso” (12)⁵. L'objet même de la recherche entreprise par le mot est indéterminé: “no para saber, no para nada” (13)⁶; elle se met en fonction comme sous l'influence d'une force qui n'a pas besoin d'objectivation: « *cediéndose* anguila o mármol, *dejándose* anillo »⁷ (13, n.s.).

2 Dans la vision de Flusser, la photographie n'est pas simplement un produit du progrès de la technique, mais sa découverte est jugée comme ayant la même importance que la découverte de l'écriture. L'univers photographique est simplement notre univers post-industriel et post-historique : de même que nous entrons dans l'histoire avec la découverte de l'écriture comme critique de l'image (c'est-à-dire conceptualisation contre idolâtrie, conscience historique contre magie), la post-histoire apparaît comme critique du texte. Si le texte se donnait pour but le déchiffrement des images et la restitution de l'intelligence des représentations à travers les concepts, dans peu de temps cette méditation se transformerait de guide en paravent : l'homme devient idolâtre du texte, il croit dans les textes (la *Bible*, *Le Capital*, la *Théorie de la relativité*) puisqu'ils représentent une barrière infranchissable pour sa capacité de représentation. À une époque où les masses, à travers la typographie et l'alphabetisation, sont arrivées à avoir accès aux textes bon marché (des journaux, des livres, des feuillets, etc.), il se crée une sorte de démocratisation de la pensée conceptuelle et des phénomènes se produisent : les images traditionnelles s'enferment dans les musées et les galeries, en perdant leur influence sur la vie quotidienne et en devenant d'une certaine manière hermétiques ; de l'autre côté, des textes hermétiques continuent à être créés, spécialement dans la science pour la compréhension de laquelle la pensée conceptuelle n'est pas suffisante. La photographie se propose de remédier à cette distance entre les spécialistes et les masses : réintroduire les images dans la vie quotidienne, rendre les textes hermétiques représentables, rendre visible de nouveau la magie subliminale qui existe dans les textes bon marché. Comme dans les cas antérieurs cependant, les images techniques arrivent vite à se transformer de médiation en dissimulation : elles n'amènent pas les images traditionnelles à la conscience collective, mais elles les remplacent par des reproductions ; elles ne rendent pas visible le texte hermétique, mais elles traduisent les équations dans des états de choses et mêmes dans des images traditionnelles, ils ne rendent pas visible la magie préhistorique incluse de manière subliminale dans les textes bon marché, mais, elles la remplacent avec une magie de second degré, la magie programmée. Par conséquent, l'image technique n'arrête pas le mal qu'elle voulait guérir. Elle ne réussit pas à amener la culture à un dénominateur commun, mais, au contraire, elle se laisse travestir en culture de masse. Sa caractéristique est la vision non critique, la collaboration inconsciente avec l'appareil, l'acceptation passive de cette magie de second degré qui remplace la pensée conceptuelle.

3 « un creux dans le réseau du temps ». Les numéros renvoient à l'édition de *La prosa del observatorio* citée dans la bibliographie. En note de bas de page on donnera la traduction littérale en français.

4 « cette façon de se trouver entre, pas au-dessus ou derrière, mais entre ».

5 « un mot insensé, écarté qui cherche par lui-même [...] discours, détours ».

6 « pas pour savoir, pas pour rien ».

7 « se cédant anguille ou marbre, se laissant anneau ».

La littérature abstraite reste par contre utopique: les mots entraînent inévitablement des images et des concepts (anguille, étoile, anneau de Moebius); le mot ne peut pas être pur, comme il ne peut être non plus l'objet qu'il mentionne. La littérature moderne est consciente de cette impureté originelle du mot et Cortázar, éduqué à l'école des romantiques, des symbolistes et des réalistes, n'abandonnera jamais sa foi dans l'analogie en tant qu'unique mode pour court-circuiter le cercle objet-représentation (image mentale)-mot. La conscience de la représentation et le désir métaphysique de sortir de ses limites afin d'accéder au moins à la pensée de cette représentation (une représentation qui n'a plus un objet devant soi) est, par excellence, le thème de ses œuvres, et *Rayuela* (*Marelle*) est le livre dans lequel il analyse plus profondément les possibilités réelles de l'homme de dépasser cette frontière. Dans ce livre se pose également le problème de l'inefficacité possible des métaphores, dont la facile transformation en catachrèse les rend si suspicieuses. Dans *La prose de l'observatoire* réapparaît, de manière fugace, cette saisie : « Desde luego, inevitable metáfora, anguila o estrella, desde luego perchas de la imagen, desde luego ficción, ergo tranquilidad en bibliotecas y butacas » (13)⁸. Mais cette fois-ci le discours assume pleinement sa condition métaphorique totale. Il se laisse animer par la métaphore conçue comme douée pleinement de portée ontologique, c'est la raison pour laquelle elle s'affirme comme capable de faire référence à une réalité extralinguistique puisque, pour nous exprimer à la manière de Ricoeur, une nouvelle pertinence sémantique naît sur les ruines de la pertinence sémantique littérale. À l'intelligence habituée à penser en termes binaires, il faut « entrarle a palabras, a saco de vómito de estrellas o de anguilas »⁹ : par violence, par des coups de paroles, en utilisant des analogies démesurées afin de mettre l'intelligence en avant comme récipient du superflu, à la limite de la répugnance (« saco de vómito »¹⁰), un récipient où les objets se jettent comme résidu d'eux-mêmes. Du reste, le sujet s'identifie la plupart des fois à leur essence. La vérité métaphorique est une fonction de sa propre capacité heuristique (comme les modèles dans le plan épistémologique) et, dans la mesure où elle ne se dénature pas dans la catachrèse, elle fait référence aux concepts préexistants dans la mémoire afin de les débusquer ou de les amplifier, grâce à l'exigence implicite de faire penser davantage. La référence extralinguistique de la métaphore se rapporte à l'irreprésentable dans un contexte binaire, elle surgit du penser de la représentation qui n'a pas besoin de s'objectiver.

Dans *La prose de l'observatoire* cette sortie des limites de la représentation conceptuelle se rapporte toujours à l'ouverture – « otra esclusa empieza a abrirse en mármol y en peces » (14)¹¹ – et à la circularité de l'anneau de Moebius, qui n'intègrent pas seulement le sujet contemplateur et l'objet contemplé à un flux ininterrompu.

8 « Bien sûr, inévitable métaphore, anguille ou étoile, cintres de l'image, fiction, donc la tranquillité dans les bibliothèques et les fauteuils ».

9 « entrer dans son intérieur par des mots, par un sac de vomissement d'étoiles ou d'anguilles ».

10 « sac de vomissement ».

11 « une autre écluse commence à s'ouvrir dans le marbre et dans les poissons ».

Car il détruit en outre le principe même de l'identité en le réduisant à une boîte vide transpercée successivement par des symboles: l'astronome est à la fois pêcheur d'anguilles qui sont des étoiles : « Jai Singh con un cristal entre los dedos [...] es este pescador que extrae de la red [...] una anguila que es una estrella que es una anguila, que es una estrella que es una anguila » (14-5)¹². Cortázar emploie les étoiles et les anguilles en tant que concepts heuristiques pour indiquer plus explicitement le passage possible de *voir* (représenter) à *penser* (sin représenter).

Cortázar dédie une troisième partie de son livre au cycle des anguilles, à leur lente métamorphose en larves, leptocéphales droits, anguilles jaunes et anguilles argentées, à la migration en double sens depuis la mer des Sargasses à l'Océan Atlantique, en passant par la Mer Méditerranée aux rivières de l'Europe. Son discours semble s'orienter spécialement vers la mise en relief de l'incapacité de la science fondée sur des codes newtoniens à expliquer le comportement si mystérieux des anguilles, ce qui ne peut se comprendre que dans les termes global/molaire et pas local/moléculaire. La résistance des anguilles devant les filets dans lesquels la science prétend les attraper provient de leur comportement en tant que système : « los cuerpos ligados en serpiente multiforme » (16)¹³ forment une unique entité. Elle est guidée par une « informe cabeza » (24)¹⁴, avec des « incontables ojos » (22)¹⁵, qui se jette contre les catégories de l'observatoire « con billones de ojos dientes lomos colas bocas, inconcebible por demasiada, absurda » (20)¹⁶. La physique moderne a introduit les concepts de hasard, asymétrie, probabilité, réversibilité, indétermination, incertitude pour étudier les processus quantitatifs ; la critique que Cortázar adresse aux hommes de sciences en ironisant sur les spécialistes en anguilles, c'est de continuer à utiliser des concepts surannés, de concevoir le système en tant que somme de ses individus et de comprendre leur temporalité en la divisant en unités, comme « la señorita Callamand que cuenta y cuenta el paso de los leptocéfalos y marca cada unidad con una meritoria lágrima cibernética » (51)¹⁷. La science, bien sûr, est seulement la métonymie d'un état anthropologique qui n'a pas réussi, après autant de décades, à renoncer à *theorien* (observer l'objet avec le but de lier ce qui est vu avec quelque chose qui le dépasse, avec son *arché* ou les *ultimités*) et n'a pas réussi à incorporer à sa propre structure les principes quantitatifs et relativistes. Bref, la science n'aurait pas réalisé le passage de l'épistémologique à l'ontologique. La fausse dualité « objet »/ « sujet » détruit depuis longtemps le principe d'incertitude de Heisenberg qui ratifie l'impossibilité de déterminer le système étant donné que l'investigateur intervient dans le fonctionnement de telle manière que « dans la science l'objet de l'investigation n'est

12 « Jai Shing un cristal entre los dedos [...] est ce pêcheur qui extrait du filet [...] une anguille qui est une étoile qui est une anguille, qui est une étoile qui est une anguille ».

13 « les corps liés en formes de serpent multiforme ».

14 « tête informe ».

15 « yeux innombrables ».

16 « aux milliards d'yeux dents dos queues bouches, inconcevable pour trop, absurde ».

17 « mademoiselle Callamand qui raconte et raconte le passage des leptocéphales et marque chaque identité avec une larme cybernétique méritée ».

pas la Nature elle-même, mais la Nature soumise à l'interrogation des hommes; et pour cela, dans ce domaine aussi, l'homme se voit affronté à lui-même. » [Heisenberg: 22]¹⁸.

Dominic Moran considère comme une défaillance du texte le fait d'introduire de nouveau l'approche anthropologique parce qu'elle oriente de manière univoque le processus autogénératif du texte et retransforme le rhizome textuel des premières pages en une construction arborescente. Le critique anglais condamne ce retour à la vision traditionnelle de l'épistémologie occidentale fondée, comme le suggèrent Deleuze et Guattari [1991], sur le modèle des branches et des ramifications arborescentes. En procédant de cette façon, le discours s'embourbe dans l'idéologie : « as soon as the emphasis is switched to Man, there is a sudden reversion to a far more traditional mode of narration : [...] there is a clear sense of an 'extra-diegetical' narrator attempting to transmit a 'message', to distil the cloudy allusions into a transparent ethic ». [Moran: 215]. Selon notre point de vue, le « message éthique » de *La prose de l'observatoire* est inséparable de l'écriture de Cortázar. En fait, l'écrivain argentin ne fera jamais un mystère de son désir d'intervenir dans l'ordre anthropologique et il n'abandonnera jamais non plus l'utopie d'un état où les catégories analogiques, et non pas logiques, constitueraient les bases de la représentation¹⁹. Cela étant dit, il s'efforça de rester convaincu, contre Lacan, que le grand Autre symbolique pourrait se transformer et que les avancées de la science pourraient féconder réellement la cosmovision humaniste. C'est plutôt dans la lignée de Heisenberg que prend sens cette exclamation : « Aquí se pregunta por el hombre aunque se hable de anguilas y estrellas » (48)²⁰. D'une certaine manière, la critique de la science est purement autocritique, elle emploie les mots en tant que concepts et représentations sans essayer de dépasser de ces limites. Il ne s'agit pas de dédaigner la science, sans doute, parce que la précision est dénuée de toute ironie : « ¿cómo no respetar las valiosas actividades de la señora M.-L. Bauchot, por ejemplo, que brega por la correcta identificación de las larvas de los diferentes peces ápodos? » (49); « no somos los boecios del siglo » (54)²¹. Mais l'attitude de Cortázar est nette: l'homme est le seul à être considéré comme capable de féconder les concepts de la science et de réunir son ardeur pour la précision avec ce qui est intimement humain, son horizon du sentir.

Se sentir soi-même est une conscience originale, liée à soi-même, sans pouvoir survoler son être afin de se contempler de l'extérieur; c'est ce que Merleau-Ponty

18 Nous nous référons à cette célèbre citation de Heisenberg seulement pour restituer brièvement la teneur de ce que *La prose de l'observatoire* dit dans sa magnifique poésie. Nous ne prétendons pas du tout traduire Cortázar en langage scientifique.

19 Cortázar écrit pendant ses années de formation le texte *Pour une poétique*, qui résume parfaitement sa croyance dans le pouvoir que posséderait l'analogie d'enrichir ontologiquement celui qui l'utilise et la perçoit. Son langage est imprégné par des termes de facture métaphysique. Le poète est vu comme un « mage ontologique » qui « cherche à être et à être plus qu'un homme ; à être tous les degrés possibles des essences, des formes ontiques qui habitent l'escargot, le rossignol, Betelgeuse. » [Cortázar, 1994: 284].

20 « Ici on s'interroge sur l'homme, même si on parle d'anguilles et d'étoiles ».

21 « comment ne pas respecter les précieuses activités de la madame M.-L. Bauchot, par exemple, qui se bat pour l'identification correcte des larves des différents poissons apodes? » ; « nous ne sommes pas les Boèce du siècle ».

théorise comme expérience du corps, savoir du monde et du soi-même latent, obscur. Se sentir ne signifie pas s'appréhender comme objet, ce n'est pas s'atteindre, mais, au contraire, fuir de soi-même, s'ignorer, ou comme l'exprime d'une manière si belle Serge Champeau, s'installer « sur le bond de l'être, ni dans le Pour-Soi ni dans l'En-Soi, à la jointure » [Champeau: 314]. La sensation de soi se trouve au-dehors de toute représentation (qui a vu un sentiment ?, qu'est-ce qui fait un sentiment visible ?). Cet espace sans représentation qui se trouve avant et après le *theorien* est *lo abierto* (l'ouvert) : « Solamente que antes y después está lo abierto, lo que el águila estúpidamente alcanza a ver, lo que el negro río de las anguilas dibuja en la masa elemental atlántica, abierto a otro sentido que a su vez nos abre, águilas y anguilas de la gran metáfora quemante » (49)²². Il est fort possible de donner une représentation nietzschéenne, comme le fait Moran, de la conjonction des signes « aigle » (l'oiseau de Zarathoustra) et « anguille » (dont la force d'avance se trouve explicitement mise en relation avec la Volonté nietzschéenne)²³. Mais il n'est pas non plus interdit par les lois structurales du texte de prendre « aigle » comme métaphore des étoiles (étant donnée la constance des relations anguille-étoile dans le texte comme emplacement dans les hauteurs) et de la désigner comme *kosmotheoros*, oeil qui se voit de l'extérieur, de la perspective de Dieu ou des étoiles. Les anguilles, d'autre part, seraient le penser non représentatif qui ne se perçoit pas comme objet, enveloppé en soi-même, comme le penser-sentir. *Voir* l'ouvert et *l'être*, l'incarner, ne sont plus des opposés à l'intérieur de la « métaphore brûlante », de la métaphore juste que Proust déterminait précisément comme anneau, et que Cortázar conçoit comme anneau de Moebius. Ni objectivisme, ni subjectivisme, ni extériorité ni osmose : l'ouvert est métaphore de soi-même, il ne renvoie pas à une autre réalité (extralinguistique) au-dehors de lui-même, il a une signification, mais pas une représentation. Il ne peut pas être représenté et il ne fait que se réfléchir continuellement lui-même, ce qui ne reste pas pour autant dépourvu d'effet : le sens de la métaphore fait penser davantage, donne la possibilité de sortir de la représentation.

Ce qui ne peut pas être dit peut-il seulement se montrer ? Il n'est pas inutile d'observer que le livre se constitue comme une métaphore de l'anneau de Moebius et prend comme support heuristique des anguilles et étoiles, il offre seulement des images de l'observatoire où Jai Singh opérait ce passage d'une position scientifique vers l'osmose. L'architecte de l'observatoire de Jaipur passe d'un inlassable « medir, computar, entender »²⁴ à l'union où il est possible de « ser parte, entrar » (38)²⁵. Le chemin de l'observation à l'osmose est un aller retour, bien sûr. Convaincu avec Prigogine et Stengers que la science moderne peut être vue comme une fertilisation

22 « Avant et après, quand même, il s'agit de *l'ouvert*, ce que l'aigle stupidement arrive à voir, ce que la rivière noire des anguilles dessine dans la masse élémentaire atlantique, ouvert à un autre sens qui à son tour nous ouvre, aigles et anguilles de la grande métaphore brûlante ».

23 Voir la référence directe au caractère dionysiaque du cycle des anguilles. « todo río es río abajo [...]: Nietzsche, Nietzsche » (32) (« toute rivière est une rivière qui descend [...]: Nietzsche, Nietzsche »).

24 « mesurer, compter, comprendre ».

25 « être une partie, entrer ».

de l'Occident à travers l'Orient, Cortázar souligne la ressemblance entre le type de connaissance auquel aspire la physique quantique et celui de la tradition hindoue: « Jai Singh quiere ser eso que pregunta, Jai Singh sabe que la sed que se sacia con el agua volverá a atormentarlo, Jai Singh sabe que solamente siendo el agua dejará de tener sed. » (52)²⁶. Il ne s'agit pas de se confondre avec les étoiles, mais de savoir que l'on participe des étoiles, comme l'homme de science sait qu'il s'agit d'une investigation quantique, la position de l'investigateur n'est pas celle de l'observateur, mais celle de participant. Le résultat escompté de ce nouveau rapport entre l'homme et les étoiles est de pouvoir à la fois les interroger et s'interroger soi-même. Jai Singh fait le saut « del esclavo astrológico »²⁷ (*id est* homme attrapé dans le savoir et la tradition de la race) à « hombre que de pie dialoga con los astros » (76)²⁸ (*id est* participant d'eux). C'est dans ce sens que Jai Singh est vu comme un modèle à suivre.

Dans *Marelle* Morelli conjecturait que « el día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo » [Cortázar, 2000: 727]²⁹; dans *Prose de l'observatoire* on avance d'un pas par rapport à cette hypothèse, avec l'accent mis d'une part sur la circularité moebiusienne de la question et de la réponse ainsi que, d'autre part sur le refus d'une réponse qui « no es más que cegar un agujero, poner la tapa a una olla escandalosa que hierve y hierve para nadie. » (42)³⁰. Tout résultat clair, comme ceux imaginés par les révolutionnaires de la science ou de la politique, reste dépourvu de ce qui précisément donne valeur à sa recherche : l'oscillation entre détermination et indétermination, entre l'objectivation du désir (de connaître la réponse) et le jeu libre du désir (désir du désir même), entre les différents contenus symboliques et *l'ouvert* comme boîte vide qui soutient et qui provoque le processus de symbolisation. Tout comme Marcuse, les freudiens et les marxistes, Cortázar considère que dans toute révolution historique « los ídolos perviven bajo otras identidades » (63)³¹. À rejeter l'astrologie, Jai Singh ne produit pas une révolution du savoir de son temps, mais inaugure « verdadera revolución de dentro afuera y de afuera adentro »³² (67). Cortázar plaide pour ce type de révolution, quantique, pour une révolution qu'évidemment ne serait engendrer une approche universaliste, systématique, cette approche ne parviendrait au mieux qu'à prédire une telle révolution. Seulement ce type de révolution, impossible au niveau des macrostructures, pourrait briser « el espejo de ideas recibidas que proyecta en el futuro los mismos colmillos y las mismas babas » (66-67)³³, c'est-à-dire détruire le mécanisme catoptrique sur lequel se fonde le faux principe d'identité, racine de la compulsion à la répétition. Seule une révolution

26 « Jai Singh veut être celui qui demande, Jai Singh sait que la soif qui s'assouvit avec de l'eau le tourmentera de nouveau, Jai Singh sait que c'est seulement en devenant de l'eau qu'il cessera d'avoir soif ».

27 « de l'esclave astrológique ».

28 « l'homme qui debout parle avec les astres ».

29 « Le jour où on sera poser les questions il y aura du dialogue ».

30 « ce n'est qu'boucher un trou, mettre le couvercle sur une marmotte scandaleuse qui bout et rebout pour personne ».

31 « les idoles survivent sous d'autres identités ».

32 « la véritable révolution de l'intérieur à l'extérieur et de l'extérieur à l'intérieur ».

33 « le miroir d'idées reçues qui projette dans le futur les mêmes défenses et les mêmes colères ».

quantique est en mesure d'apporter une possibilité de « *asomarse a lo abierto* »³⁴, cet espace de l'*irreprésentation* où s'utilisent seulement les concepts de la négativité (non sujet, non objet, non distance).

Mais il faut ajouter qu'en théorie non plus, cette révolution ne saurait être extrapolée du niveau fictif à celui social : l'ouvert de *La prose de l'observatoire* est valide seulement comme produit de la fiction, si la fiction est l'« usage ludique de l'activité représentationnelle » [Schaeffer: 210]. Notre premier espace fictif se rapporte à l'objet transitionnel (Winnicott), qui n'est ni objet interne, sous le contrôle magique, ni comme la mère, en dehors de tout contrôle : c'est une région neutre de l'expérience [Winnicott: 22-3]. L'édifice des représentations se soutient dans ce *topos outopos*, où subjectif et objectif sont des catégories conçues par un observateur juste. Le rôle de la fiction pour la société humaine est beaucoup plus vital que ne le pense une science binaire. La fiction, selon les psychologues, est essentielle pour habituer les enfants à passer d'un contexte réel à un contexte imaginaire, à élaborer des contenus de la représentation sans y introduire l'agressivité.³⁵ La fiction n'engendre ni purgation ni catharsis (Freud), mais s'appuie sur le mécanisme de désidentification partielle, qui permet d'accéder au *topos outopos*, au fond limité des fantasmes, mais avec la conscience de ce que le jeu et la fiction ne sont pas la réalité. *L'ouvert* de Cortázar, même s'il est affirmé dans les dernières pages du texte comme condition nécessaire pour la réalisation de la « véritable révolution » anthropologique, n'est donc pas une condition suffisante pour atteindre ce but, simplement puisqu'il ne saurait s'extraire du contexte dans lequel il a été formulé. L'ouvert est seulement une approximation et la déterminer en termes positifs reviendrait à la ruiner. De même, transformer une métaphore centrale qui vivifie le livre en une métaphore de l'espace de la liberté de la prétendue future humanité dénature sa capacité à transporter au *topos outopos* de la conscience et à empêcher le jeu d'identification-désidentification avec lui. La révolution quantique est impossible comme fait social, en revanche parler d'elle dans un texte qui emploie une métaphore si « brûlante » est d'une certaine manière l'introduire comme objet nouveau de l'horizon symbolique, « objet » qui, jusqu'à ce moment-là, n'avait été la « valeur d'aucune variable ».

Cortázar fait des analogies pour s'interroger sur l'homme « *balbuc[iendo] sin vocabulario tabulable una dirección hacia otro entendimiento* » (48)³⁶. Nous ne pensons pas nous tromper si nous considérons qu'il s'agit d'un entendement qui inclut également le sentiment, pas dans le sens inepte du sentimentalisme doux, rejeté

34 « se pencher vers l'ouvert ».

35 Les expériences psychologiques sur des enfants soumis aux images agressives ont mis en évidence le fait que les enfants dépourvus d'imagination ont des problèmes avec l'immersion fictive, avec le « comme si » ; ils ne savent pas juger et au lieu de donner libre cours au recyclage imaginaire de l'agressivité, ils la réintroduisent sans élaboration dans leur comportement. L'expérience arrive à une conclusion paradoxale : les images agressives rendent les enfants sans imagination plus agressifs et moins agressifs les enfants imaginatifs. La déduction est que le contenu des représentations n'est pas le plus important, mais le passage d'un contexte réel à un contexte imaginaire [Schaeffer: 199].

36 « balbutiant sans vocabulaire tabulaire une direction vers un autre entendement ».

radicalement : « note usted qué frío es mi delirio aunque le parezca anacrónicamente romántico » (72)³⁷. C'est un entendement qui se fonde sur le *sentimental* et qui inclut l'ouvert comme la condition même du fonctionnement de la représentation. Du geste héroïque de Jai Singh qui « decidió encauzar la luz astral, atraparla en retortas y hélices y rampas »³⁸ nous pouvons seulement voir des images créées pas un appareil sur une « película de mala calidad » (6)³⁹. En revanche, par la métaphore qu'est *La prose de l'observatoire* nous pouvons nous connecter avec une autre image : « la imagen del mundo como pudo sentirla Jai Singh, como la sentía el que respira lentamente la noche pelirroja » (74, n. s.)⁴⁰. On peut représenter une présence, mais non pas l'absence. L'absence se sent, elle ne se voit pas, mais elle existe. La relation entre présence et absence est une relation non pas d'opposition, mais dialectique : il existe un troisième terme entre absence et présence, pas explicite mais implicite, qui est le vide, la négativité que l'anthropologie et la psychanalyse postulent pour rendre compte de la constitution de l'espace symbolique de l'homme. Le vide n'est pas le rien, mais il est rien, c'est la boîte vide, le sujet zéro ou l'Autre zéro de Lacan, l'inapproprié, le désir du désir – ou le désir de rien. Mais sur cette incapacité d'atteindre la « chose » se construit un espace symbolique, c'est le négatif de la représentation qui rend possibles toutes les représentations.

La fascination que les photos en noir et blanc produisent, remarque Flusser, provient du fait qu'avec elles cette condition de la photographie d'être principalement une codification de l'univers conceptuel devient plus évidente : noir et blanc n'existent pas dans la nature, ils sont seulement des cas idéaux, une présence totale de toutes les oscillations de la lumière et arrêt définitif de celles-ci. Noir et blanc sont plutôt des concepts de l'optique, ils sont un manichéisme incarné. Nous admirons la beauté des photos en noir et blanc puisque nous nous souvenons de la beauté du monde conceptuel dans lequel des oppositions comme vrai-faux, bien-mal, etc. avaient existé au début comme des « cas idéaux », créés pour des raisons d'économie du langage. Les photos « redondantes », celles du photographe qui laisse tout à la charge de son appareil, renforcent cette vision duale et confirment sa magie tranquillisante puisque le programme de la caméra se fonde, conceptuellement, sur une vision mécanique. Les photos « informatives » explorent le programme de la caméra qui les fait possibles, elles y cherchent des zones qui n'avaient pas été explorées antérieurement : le photographe regarde moins le monde extérieur qu'il ne se déplace à l'intérieur de la caméra noire pour mettre en lumière ses trucages méconnus, pour frustrer le programme et mettre en relief ses limites. Cortázar sait qu'il ne peut pas photographier des anguilles ou des étoiles dans leur éternel flux moebiusien, qu'il ne peut pas graver sur la pellicule le ruban de Moebius qui fait table rase du principe d'identité et des séparations brutales

37 « remarquez que mon délire est si froid, même s'il vous paraît de manière anachronique romantique ».

38 « decida de canaliser la lumière astrale, de l'attraper dans des cornues et des hélices et des rampes ».

39 « un film de mauvaise qualité ».

40 « l'image du monde comme Jai Singh avait pu la sentir, comme la sentait celui qui respirait lentement dans la nuit rousse ».

entre recto et verso, positif et négatif, noir et blanc. Il en parle, il arrive à formuler un langage oblique, latéral, qui les sort brusquement du rien comme des objets de l'irreprésentation, il les sauve de l'oubli sans les posséder cependant. Il arrive à faire allusion à l'ouvert, mais seulement en tant qu'indétermination pure, négativité qui rend possible la positivité du texte métaphorique, si négativité et positivité peuvent avoir des valeurs précises dans l'anneau de Moebius de la métaphore. L'ouvert, comme la « *mancha clara* » (9)⁴¹ qui apparaît sur la première page, est ce qui contraint l'oxymore à se transformer en métaphore, abandon des oppositions et ouverture vers une synthèse toujours ajournée. Mais de cette lutte acharnée avec les catégories conceptuelles, des yeux inexercés s'avèrent incapables d'apercevoir autre chose que des représentations de rampes, échelons, terrasses, cercles, que Cortázar introduit presque ironiquement dans sa *Prose de l'observatoire* pour mesurer la distance entre le visible et le représentable par la métaphore.

Ilinca ILIAN

Traduit de l'espagnol par Corina JURCUL

Bibliographie :

- ALAZRAKI, Jaime, *Hacia Cortázar, aproximaciones a su obra*, barcelona, Anthropos, 1994.
- CORTÁZAR, Julio, *La prosa del observatorio*, Barcelona, Ed. Lumen, 1972.
- CORTÁZAR, Julio, *Cuentos completos*, tomo I, Madrid, Alfaguara, 2002.
- CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica II*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CHAMPEAU, Serge, *Borges et la métaphysique*, Paris, Vrin, 1990.
- FLUSSER, Vilém, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, European Photography, 1997.
- HEISENBERG, Werner. *La imagen de la naturaleza en la física actual*, trad. Gabriel Ferraté, Madrid, Orbis, 1985.
- MORAN, Dominic, *The Question of the Liminarity in the Fictions of Julio Cortázar*, Oxford, Ed. Legenda, 2000.
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- SCHAEFFER, Jean Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.
- WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.

41 « tâche claire ».

La déconstruction – le succès américain du poststructuralisme

1. Dictionnaire: le poststructuralisme

Définition du poststructuralisme. Les années de référence. Origines et représentants. Histoire, principes, dénominations. Périodisations et systématisations dans le monde américain

Les théories poststructuralistes ont été adoptées, sous différentes formes, par les institutions académiques françaises, britanniques et américaines, et elles englobent une série de positions et d'approches répandues dans la théorie de la culture, dans les études littéraires et culturelles, ainsi que dans d'autres champs disciplinaires, de la linguistique et de la critique littéraire à l'anthropologie, la sociologie, la psychanalyse, l'histoire, les études de genre. Dans son ensemble, le mouvement se définit par l'accent mis sur l'hétérogénéité et sur l'instabilité du langage humain, du discours et de la subjectivité, c'est-à-dire par son caractère antihumaniste, résultant d'une série de théories sur la décentralisation du moi, argumentées et suggérées par des oeuvres extrêmement diverses.

La France représente le centre d'irradiation de ces théories. Pendant les années 1960, des encyclopédies et des dictionnaires contemporains considéraient le poststructuralisme comme un « phénomène entièrement français¹ ». On l'a aussi comparé au marxisme. Un commentateur² observe qu'en France, dans les années 1960, les poststructuralistes sont associés à la gauche et intéressés, comme les marxistes, par *l'analyse des formes de domination des sociétés capitalistes*. Pourtant, ce sont plutôt des *post-marxistes*, accordant plus d'importance à la recherche du mode de fonctionnement des systèmes qu'à leur destruction (comme dans le marxisme). Le poststructuralisme est principalement représenté par les œuvres de Derrida, Foucault, Lacan, Deleuze, Kristeva (tout ou partie), mais il a, au niveau de ses fondements philosophiques, des maîtres plus anciens (Nietzsche, Marx, Freud), auxquels on ajoute aussi le moment d'apogée, et en même temps de décadence, enregistré par le structuralisme de Barthes, Genette, Greimas ou Lévi-Strauss dans la septième décennie française du XX^e siècle. Les exposants de l'ancien *terrorisme* méthodologique ont alors atteint un moment critique qui a entraîné la reconsidération et le raffinement des théories soutenues, ou leur abandon définitif. Les postulats antihumanistes des théories structurales ont alors livré leur conclusion, et le mouvement s'est avéré irréversible. Dans le même temps, tous les mythes séculaires de l'histoire de la pensée se sont écroulés : la croyance en un monde extérieur qu'on puisse comprendre rationnellement, l'idée que le langage exprime l'essence du sujet émetteur et qu'il peut décrire le monde réel, ou bien que le sujet humain est le centre du sens et

1 Cf. *Encyclopedia of Contemporary French Culture*, edited by Alex Hughes and Keith Reader, Routledge, London and New York, 1998.

2 Michael Ryan, « Marxism and Poststructuralism » in Knellwolf & Norris, eds., 2001, pp. 99-108.

de la vérité. Au-delà de ces *contre-croyances théoriques*, les axiomes mêmes du modèle structuraliste se sont dégradés jusqu'à disparaître : on ne manifeste plus aujourd'hui de foi (ou de superstition) envers les structures de profondeur de ce monde, ni envers la possibilité d'édifier des relations fixes, atemporelles, selon la structure parfaite du modèle linguistique autrefois présupposée. Lévi-Strauss lui-même, par exemple, n'échappe pas non plus à la critique que Derrida fait du logocentrisme, démontrant au passage que le poststructuralisme présente quelques différences irréductibles qui doivent être formulées indépendamment des conceptions structuralistes.³

Dans l'un de ses fameux livres, Toma Pavel dénonçait « le mirage linguistique » ouest-européen, tout en l'expliquant par un complexe de retard culturel qui aurait déterminé les Français, entre 1950-1960, à provoquer, par les moyens plus neufs de la linguistique structurelle, une modernisation forcée du discours intellectuel, et le placement des sciences humaines sous une apparente bonne étoile (Pavel, 1993). Sur les ruines du structuralisme, le poststructuralisme a radicalisé les découvertes du précédent mouvement, d'où le nom d'« ultra-structuralisme » (François Dosse) ou de « néo-structuralisme » (J. Habermas, M. Frank) sous lesquels il circule chez quelques auteurs ou dans quelques cultures (par exemple, en Allemagne). Il a apaisé *l'absence de tout type de signifié* et a mené la production textuelle de significations jusqu'à ses dernières conséquences. Les nouvelles théories ont définitivement renoncé à des concepts comme « essence », « nature » ou « conscience », c'est-à-dire à tout un arsenal conceptuel d'origine métaphysique, dont ils ont partout dénoncé la fausseté, le conventionnalisme, la croyance théiste au transcendant. D'autre part, malgré les origines françaises du phénomène poststructuraliste, le mouvement vit aujourd'hui ses plus belles années dans le monde universitaire américain, où le Français Derrida est devenu une véritable institution académique, où les traductions de Barthes ont envahi le marché des idées et où Foucault a vécu une deuxième jeunesse. Pavel affirme qu'en France, dans les années 1980, il n'y avait plus d'échos des « maîtres de la pensée » poststructuraliste et que l'on y redécouvrait l'éthique et la philosophie du sujet. Mais aux États-Unis, le poststructuralisme était en plein essor. La dénomination même du courant représente une étiquette promue par les études anglo-américaines, et qui n'est pas acceptée par les Français. Par exemple, en 1983, Michel Foucault affirme qu'aucun intellectuel de sa génération ne pourrait dire ce que signifie le poststructuralisme.⁴ De la même manière, les essais de systématisation et de théorisation du phénomène dans les années 1980 appartiennent à l'espace anglo-américain.⁵ Ce fait s'explique aussi par l'importance que les Américains

3 Jonathan Culler se contredit lorsqu'il affirme, d'une part, qu'entre le structuralisme et le poststructuralisme il y a une différence « cruciale » (1989: 22), et d'autre part, que « structuralists generally resemble post-structuralists more closely than many post-structuralists resemble one another » (30). Mais la suggestion selon laquelle le poststructuralisme aurait des possibilités de manifestation très variées, couvrant non seulement des disciplines mais aussi des sous-sections des disciplines (voir, par exemple, la sociologie poststructuraliste de genre) reste utile.

4 Pourtant, par la suite, il fera référence aux directions formalistes de la recherche et affirmera que l'étude de ce fil rouge qui lie le formalisme russe à ses prolongements ouest-européens serait intéressante. Voir « Critical Theory / Intellectual History », in Kelly, ed., 1994: 109-112.

5 Voir, par exemple, J. V. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (London, 1980), R. Young (ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (Boston, 1981), M. Sarup, *An Introductory*

accordent au postmodernisme, mouvement littéraire dont les prémisses théoriques se retrouvent dans les théories mêmes du poststructuralisme⁶, mais aussi par un *complexe de culture libérale* qui répudie, par principe, l'autoritarisme de toute théorie totalisante et « totalitaire » (comme, par exemple, le structuralisme a été perçu). L'éducation culturelle de type américain est greffée sur un rejet structurel de la métaphysique traditionnelle, incompatible avec l'empirisme, l'utilitarisme et le pragmatisme⁷, qui représentent des traits singuliers d'originalité philosophique anglo-américaine. Mais l'affirmation ne doit bien sûr pas être prise au sens absolu, le phénomène américain manifestant plusieurs facettes et contradictions.

2. L'École de Yale – histoire, conditions, prémisses

La tradition des études littéraires américaines. Des préjugés intentionnels. La fin de la phénoménologie, le début de la déconstruction. Y a-t-il de la démocratie et du pluralisme dans les études littéraires américaines ? La politisation de l'enseignement humaniste. Sources, divergences idéologiques et monographies de la déconstruction. L'influence comme figure du discours (H. Bloom). Un nouveau pouvoir. La métathéorie. « Les véritables Français » et leurs nouveaux principes de lecture. Foucault et la déconstruction : une influence peu reconnue. Un Foucault, ad litteram. La déconstruction, une sorte de New Criticism. « Mille et une nuit » d'analyse littéraire.

Pendant les années 1960-1980, le poststructuralisme a connu un important prolongement anglo-américain, surtout grâce aux études littéraires de l'École de Yale, qui ont aidé à sa reconnaissance, et qui ont consolidé la méthode de la critique derridienne déconstructiviste. Dans le cas du poststructuralisme américain, les spécialistes⁸ sont d'avis qu'on peut parler de deux vagues : fin des années 1960 – début des années 1970, moment plutôt linguistique et marxiste, dominé par les traductions

Guide to Post-Structuralism and Postmodernism (London, 1988) etc.

6 C'est pourquoi on peut trouver des textes poststructuralistes d'importance capitale dans des anthologies du postmodernisme ; voir, par exemple, *Postmodernism. Critical Concepts*, edited by Victor E. Taylor and Charles E. Winquist, London and New York, Routledge, 1998, 4 vol. ; de plus, si le *postmodernisme* ne semble être qu'une réaction littéraire articulée, soutenue philosophiquement par le poststructuralisme ou par *l'expression littéraire de ce dernier*, on trouve aussi l'opinion (intéressante parce qu'elle provient d'un milieu qui nous est étranger, où les choses se présentent différemment) que le postmodernisme marque « la politisation du poststructuralisme » (Alan D. Schrift, « Nietzsche's French legacy », in *The Cambridge Companion to Nietzsche*, 1966).

7 Citant des sources américaines, Mihaela Urs a confirmé cette idée et affirmé que le (post)structuralisme s'avère utile autant en Europe qu'aux États-Unis, à cause du « besoin de prendre distance par rapport à la métaphysique ». (Ursa, 2005: 222). Mais, si, en Europe, la métaphysique a pu constituer une tradition, aux États-Unis il s'agit d'une *déficiencia plutôt structurelle*: « (...) en Europe, pendant des siècles, la philosophie a constitué un but en soi, tandis que les Américains ont plutôt cherché une "philosophie pratique", c'est-à-dire une philosophie qui contribue à la recherche du bonheur et de l'accomplissement individuel, qui puisse être employée comme *outil* de la réalisation de l'harmonie sociale. Pour garder une option philosophique, les Américains doivent être convaincus que cette option *augmente* le bien-être du sujet, son confort individuel et qu'elle ne tourne pas le sujet humain contre lui-même » (Ursa, 2005: 222; c'est l'auteur qui souligne). C'est à cause du sens de ce dernier aspect que le poststructuralisme va avoir, malgré sa gloire, des adversaires redoutables.

8 Cf. Rodica Mihăilă, « Poststructuralist Theory, New Historicism and the Crisis in American Studies », in *Eure-sis*, nr. 1-2/1996, p. 66.

de Barthes ; années 1970 – début des années 1980, période marquée en particulier par les ouvrages de Derrida, Foucault, Lacan ou Kristeva, axés sur des théories discursives, féminisme et psychanalyse. Le poststructuralisme américain continue d'être actif dans les années 1990, représentant, jusqu'à nos jours, une pensée philosophique contemporaine anti-essentialiste, axée sur des problèmes de pouvoir et langagiers.

Après 1935, aux États-Unis, en parallèle avec les courants traditionalistes est apparue la critique formaliste. Elle a été influencée par le linguiste et psychologue anglais I. A. Richards (1893-1979) et par son disciple, William Empson (1906-1984), qui avait théorisé sept types fondamentaux d'ambiguïté poétique, exerçant une grande influence sur Cleanth Brooks, le critique américain le plus représentatif de la Nouvelle Critique. Mais, dans l'ensemble, selon l'opinion de Paul de Man, professeur à Yale, la critique formaliste américaine n'a pas produit de grandes œuvres ; les Américains, pense-t-il, ne se sont pas rendu compte à temps de la « structure intentionnelle de la forme littéraire » (De Man, 1983: 27), structure qu'ils ont cherchée chez l'auteur même. C'est une manière de dire qu'il leur manquait la profondeur des approches théoriques plus nouvelles ou, comme il le dit lui-même, « les fondements théoriques ». I. A. Richards, pour ne donner qu'un seul exemple, avait innocemment cru à l'existence d'une « correspondance parfaite entre l'expérience originaire de l'auteur et sa communication artistique » (De Man, 1983: 231). Il postule la « parfaite continuité entre le signe et la chose signifiée » (232). Pourtant, ajoute de Man, ses compatriotes se distinguent par un sens appuyé du contexte, qui manque aux études littéraires françaises ou allemandes.

En 1966, Le Centre de Sciences Humaines John Hopkins, aux États-Unis, a organisé un colloque sur *Les langages de la critique et des sciences humaines* (*The Languages of Criticism and the Sciences of Man*), auquel ont participé, à côté de l'avant-garde théorique américaine, des représentants de l'École de Genève. Pendant ces années-là, observe le critique Frank Lentricchia (1980: 158 et passim), les figures représentatives du structuralisme français étaient presque inconnues aux États-Unis. Les études littéraires traditionalistes, néo-kantiennes et phénoménologiques, étaient encore très appréciées, ainsi que les noms de Northrop Frye et Murray Krieger. Et l'isolationnisme esthétique américain se basait encore sur la considération de la littérature comme expression de la conscience qui existe « en soi, séparée de tout pouvoir qui pourrait l'influencer de l'extérieur⁹. » (cf. Georges Poulet).

Au début des années 1970, la parution des livres sur le structuralisme signés Robert Scholes, Frederic Jameson et Jonathan Culler, a sauvé l'Amérique de la

9 *Apud* Lentricchia, 1980: 158. Texte original : « ...exists in itself, withdrawn from any power which might determine it from the outside », etc.

répétition d'une expérience déjà échouée en Europe. Toujours pendant ces années-là, les critiques américains se sont réveillés de leur « sommeil phénoménologique¹⁰ » et, avec de nouvelles forces, ont découvert Jacques Derrida. De cette façon, les carrières de Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman, Edward Said ou Joseph Riddel se sont enrichies d'une nouvelle (et pour certains, ultime) orientation, exprimée par la courbe poststructuraliste.

Les anthologies poststructuralistes réalisées pendant les années 1980, et plus tard, ont ensuite perpétué un schéma de légitimation du mouvement par des noms considérés jusqu'alors comme structuralistes (Lacan, Kristeva, et même Saussure), mais qui, selon un nouvel ordre d'idées, offraient, par des aspects moins connus de leurs œuvres, des critiques sévères à l'adresse d'une conception purement structuraliste, et même des suggestions dans la nouvelle direction suivie par les poststructuralistes.

Nous signalons encore une fois l'importance accordée par les Américains au poststructuralisme, mouvement littéraire dont les prémisses théoriques se trouvent dans les théories poststructuralistes, mais aussi dans le complexe de culture libérale spécifiquement américain, qui répudie par principe toute théorie aux prétentions hégémoniques. Richard Rorty fait quelques observations édificatrices en ce sens, faisant le plaidoyer d'« une multitude d'options culturelles mais non d'une discipline ou d'une pratique centrale privilégiée ». Il affirme que « le type de pluralisme culturel qui refuse les métaphores de la centralité et de la sagesse s'harmonise avec la politique démocratique – avec l'esprit de tolérance qui a rendu possible l'existence des démocraties constitutionnelles¹¹. » Pour comprendre le succès du poststructuralisme chez les Américains, une explication qui se baserait sur cet ultime argument serait apparemment plausible et, jusqu'à un certain point, réelle. Mais son paradoxe consiste dans le fait que ce sont justement les apologistes de la lecture antimétaphysique et apparemment désidéologisante, c'est-à-dire les déconstructivistes de Yale, qui ont été accusés ultérieurement, à la suite des polémiques avec leurs confrères universitaires, d'autoritarisme et de terrorisme méthodologique, d'irresponsabilité sociale et, surtout, de l'affirmation « impérialiste » d'une « société disciplinaire » à enjeux politiques (*ibid.*). De cette façon, délestés de leurs principes déclarés anti-idéologiques, les déconstructivistes ont été assimilés à un phénomène plus ample, que Rorty nomme « La Gauche Culturelle Américaine », Harold Bloom – « L'École du Ressentiment » et Henry Gates – « la Coalition Multicolore ». Cette dernière se compose, dit Gates, des déconstructivistes, des féministes, des auteurs d'études ethniques et des adeptes des minorités sexuelles, soit la même structure que « l'École du Ressentiment » selon Bloom (1998).

10 L'expression appartient à Lentricchia.

11 (« De Man și Stănga Culturală Americană » (« De Man et la Gauche Culturelle Américaine ») in Rorty, 2000b: 212-213.

Comme partout et depuis toujours, la tradition et l'avant-garde se disputent aussi la primauté dans le cas américain. Mais cette fois-ci on peut parler d'une note distinctive : le brillant drapeau des principes de la démocratie américaine. La tradition canonique, tout en risquant de devenir incorrecte du point de vue politique, affirme fortement Shakespeare tandis que, de l'autre côté, « les multicolores » affirment le droit à l'existence de canons alternatifs. Mais le manque de consensus, provenant, sans doute, d'une évidente incompatibilité de principes, s'affirme aussi, à une autre échelle, entre les déconstructivistes et les pragmatistes (autrement dit, *grosso modo*, entre la littérature et la philosophie), situation dans laquelle une réponse conjecturale de Richard Rorty démontre que, de l'extérieur et à une autre échelle, féministes, ethniques, déconstructivistes, *it makes no difference* lorsqu'on parle des conséquences politiques.¹²

Affirmant que les sciences sociales et humanistes ne peuvent pas échapper au spectre de la politisation (et que celui-ci doit être assumé), les adeptes de la Gauche Culturelle Américaine cherchent souvent leur appui philosophique dans les œuvres de Michel Foucault et de Paul de Man. Lorsqu'ils font de la critique littéraire, ils restent tous tributaires à Jacques Derrida, mais lorsque les discussions ont lieu dans le domaine du politique, c'est Foucault qui leur est utile. Mais quel type de pouvoir cherche à conquérir cette « gauche américaine » si contestée ? Les discussions sont si passionnantes qu'il n'est pas étonnant qu'elles prêtent encore à des blagues : dans un faux esprit de litote, un « combattant » a affirmé de la « Coalition Multicolore » qu'elle ne veut gouverner que sur le Département d'Anglais (Rorty, 2000: 220). C'est ce qu'elle semble partiellement avoir réussi à faire, puisque de Man et ses disciples sont appelés à Yale « La Mafia Herméneutique » (W. Pritchard, *apud* Lentricchia, « Paul de Man: The Rhetoric of Authority », in F.L., 1980: 283).

Les représentants de l'École de Yale ont appliqué, chacun à manière inimitable, une grille post-structuraliste de lecture des textes de littérature plus ancienne, d'ordre romantique. On doit ajouter à la liste des déconstructivistes proprement dits les noms de Harold Bloom (né en 1930) et Jonathan Culler (né en 1944), qui, sans pratiquer la lecture de type déconstructif, ont médité sur ce nouveau mirage, en essayant d'en

12 Libéral convaincu, Rorty a été accusé par Lentricchia et Culler de tendre vers un « divorce » de la culture du pouvoir politique, fait qui occasionna la riposte suivante : « Il n'est besoin d'aucune analyse linguistique critique pour observer, par exemple, que des millions d'enfants des ghettos américains ont vécu sans espoir tandis que le Gouvernement des États-Unis se souciait d'enrichir davantage les riches – et d'assurer à la classe moyenne, avare et égoïste, qu'elle est le sel de la terre. Même les économistes, les plombiers, les agents d'assurances et les biochimistes – des gens qui n'ont jamais interprété fidèlement un texte et qui, encore moins, n'en ont pas déconstruit – peuvent se rendre compte que la misère de la plupart de l'Amérique Latine se doit en partie aux affaires conclues entre les ploutocraties locales et les banques et les gouvernements nord-américains ». (Rorty, 2000: 217); Lentricchia a aussi accusé la déconstruction de « manque de pertinence politique au meilleur des cas et de conservatorisme politique au pire des cas ». (cf. Rorty, « Deconstruction », in Selden, ed., 1995: 194).

trouver et d'en démontrer les secrets. Culler a aussi consacré un livre de référence au poststructuralisme, comme il l'avait fait une décennie plus tôt pour le structuralisme. Après *On Deconstruction*, ses positions ont été de plus en plus partisans envers les principes de la déconstruction. En 1990, invité aux côtés d'un sémioticien et d'un pragmatiste, Umberto Eco et Richard Rorty, à Tanner Lectures, Cambridge, il a défendu devant ses interlocuteurs le concept de « surinterprétation », accusation lancée par Eco à l'adresse des libertés herméneutiques que le déconstructivisme s'arrog¹³.

Quant à Harold Bloom, l'importance de son nom pour la déconstruction tient, au contraire, à l'esprit avec lequel il a veillé sur les exagérations de la méthode, même si parfois, dans les répliques que les combattants se donnent (de Man, présentant, à son tour, les livres de Bloom), le lecteur semble saisir une divergence irréconciliable de principes. Pourtant, en 1979, Bloom a signé avec ses collègues, dans *Deconstruction and Criticism*, une anthologie où son étude, la première de toutes, intitulée « The Breaking of Form », est non seulement une méditation sur la déconstruction, mais aussi, à sa manière, une reconnaissance de son pouvoir.

Les livres des années 1970 construisent une théorie dont Bloom semble ne plus se séparer, celle de *l'influence*, conformément à laquelle le poète est « a man rebelling against being spoken to by a dead man (the precursor) outrageously more alive than himself » (Bloom, 1980: 19). Mais l'influence poétique n'a pas de rapport avec le style, ni avec les ressemblances formelles des poètes, elle construit elle-même, elle se constitue dans une nouvelle figure de style : « My use of „influence” is itself a highly conscious trope, indeed a complex sixfold trope that intends to subsume six major tropes: irony, synecdoche, metonymy, hyperbole, metaphor, and metalepsis, and in just that ordering » (70). Autrement dit, l'influence *se discursivise*, devenant trope, unité exponentielle de l' « ironie rhétorique » (71), elle-même *une figure du discours* et non de la pensée. Ainsi, l'influence devient-elle « a conscious state of rhetoricity » (*ibid.*), la conscience de soi du poème qui appartient à une tradition¹⁴.

13 Voir Umberto Eco, *Interpretare și suprainterpretare. O dezbateră cu Richard Rorty, Jonathan Culler și Christine Brooke-Rose*, (*Interprétation et surinterprétation. Un débat avec Richard Rorty, Jonathan Culler et Christine Brooke-Rose*), sous la direction de Stefan Collini, traduction de Ștefania Mincu, Constanța, Pontica, 2004.

14 En 1994, dans *Canonul occidental (Le Canon occidental)*, sa position est *anti-déconstructiviste* mais le rapprochement de ses collègues de Yale insère encore, par ci par là, dans le discours critique de Bloom, des références poststructuralistes. Par exemple, il affirme que le monde de Virginia Woolf est reconfiguré sur des bases esthétiques comme chez Nietzsche, et il lit de manière péjorative, livresque, son féminisme, comme un amour pour la lecture que l'auteur même, hypostasie dans Orlando, « noble torturé par l'amour de la littérature », ressent (Woolf *apud* Bloom, 347). Mais si une référence à Nietzsche rappelle encore Derrida: (le philosophe allemand a affirmé que) « nous ne trouvons de mots que pour ce qui est déjà mort dans nos coeurs et l'acte de la parole est ainsi accompagné d'un certain mépris » (47), les observations critiques proprement dites, surtout si elles font référence aux problèmes de langage, sont plutôt banales : « Le sens d'un mot est toujours un autre mot parce que tout mot ressemble plutôt à un autre mot qu'à des choses et des personnes, mais Shakespeare nous suggère que les mots sont pourtant plus comme des êtres que des choses » (53); ou : les ressources linguistiques de Shakespeare « sont si abondantes dans *Les Vaines affaires de l'amour* que nous avons l'impression que beaucoup de limites du langage ont été atteintes une fois pour toutes ». (39) L'explication tient peut-être au fait que ce livre transmet une position surtout *idéologique* et qu'il exprime la crise des études littéraires américaines, résumée (en style indirect libre) par Mihaela Irimia, dans « Postfață. Importanța de a fi canonic » (« Postface. L'importance d'être canonic ») : « Nous sommes arrivés dans la situation de faire de nos étudiants philologues des

L'opposition à la déconstruction provient aussi de ce que de Man nommait, dans le titre d'un volume d'études littéraires, « la résistance à la théorie » des Américains. Adeptes de la mythocritique de type Frye, du contextualisme promu par Krieger, par freudiens ou par les critiques de la conscience, les Américains n'ont jamais partagé, dans leur courte mais significative histoire d'études littéraires, le sentiment des démarches théoriques pour l'amour de la théorie. Pour ceux qui ont été pris dans le carrousel de la tradition, une direction ayant l'apparence de celle prise par le déconstructivisme ne pouvait pas ne pas provoquer une certaine horreur, résultant aussi de l'agressivité des accusés déconstructivistes à l'adresse de la validité des démarches traditionalistes en général.¹⁵ Derrida a été rapidement proclamé comme le seul Français qui sache lire¹⁶, en comparaison avec tout ce qu'avaient fait, jusqu'à lui, les critiques littéraires, c'est-à-dire ceux qui, de Blanchot, Bataille, Poulet, jusqu'à Frye, Krieger et d'autres, avaient trahi la vocation de critique littéraire en n'étant pas de « véritables » lecteurs : ils n'avaient pas compris que l'adoption d'un système de lecture décroché des avatars de la métaphysique est très compromettante. En extrapolant la critique de Toma Pavel à l'adresse du « mirage linguistique » ouest-européen, on peut aussi appliquer à cette avant-garde critique un complexe de retard culturel qui détermine les Américains à cette fois-ci « forcer » le discours critique à suivre une direction résultant, peut-on malicieusement dire, de ce qui a survécu au structuralisme européen.

L'étude de Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », présentée pour la première fois à l'occasion du colloque de 1966, a initié le débat et elle est restée, à travers les années, une borne de référence du poststructuralisme américain. Dans « Les deux critiques », Eugenio Donato a

amateurs des études politiques, des sociologues non-informés, des philosophes médiocres et des historiens de la culture ultra-convaincus. Nous nous sommes déprofessionnalisés. De plus, nous avons si bien donné libre cours au relativisme que nous avons perdu notre système de références » (*in* Bloom, 1998: 477).

15 Peter Barry parle de « l'extrémisme conscient de l'écriture déconstructiviste » et des « prophéties » apocalyptiques de celle-ci. Il admet, en tant qu'ancien participant du phénomène déconstructiviste, que le mouvement, « the victim of its own addiction to rhetorical extremism » (*Theories*, 2003: 49), a perdu aujourd'hui le prestige dont il jouissait autrefois.

16 Dans « The Return to Philology », du volume *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, pp. 23-24, de Man parle du *close-reading*, méthode empirique d'analyse locale pratiquée par le New Criticism, dont le principal représentant a été, dans l'école américaine, dans les années 1920-1960, F.R. Leavis (1895-1978), la période entre 1930-1940 représentant l'apogée de la méthode. Appliquée dans une université américaine, à un séminaire, elle conduit de Man aux observations suivantes: « What they lost in generality, they more than made up for in precision and in the closer proximity of their writing to the original mode. It did not make easier for them for *they no longer felt free to indulge in any thought that came into their head or to paraphrase any idea they happened to encounter.* (...) Good readers often are spare writers and in the present state of literary studies, that is all to the good » (n.s./S.D.). Ces mots et l'admiration avec laquelle ils sont exprimés témoignent, je crois, explicitement, de l'intérêt des Américains pour le texte dans son immanence.

insisté sur le problème (dès lors) derridien de la décentralisation, de la textualité (et de la textualisation) infinie, formulant, à la portée de tout le monde, l'axiome que l'interprétation d'une chaîne de signes ne peut être qu'une autre chaîne de signes.

Immédiatement après, dans les termes d'une recherche légitimatrice, les Américains ont commencé à découvrir les « véritables » Français (Barthes, Lévi-Strauss, Foucault), qui se trouvaient à cette période sur la ligne de démarcation entre le structuralisme et le poststructuralisme. Derrida, surtout, les a familiarisés avec la métaphore du labyrinthe de signes et avec l'idée qu'il n'y a pas d'issue authentique (autre que sa propre issue) du discours considéré jusqu'alors comme organiquement et heureusement limité.¹⁷ Le renoncement aux concepts esthétiques néo-kantiens a provoqué une vraie manie du jeu textuel libre de significations, associé à la joie, au plaisir de la lecture et à la liberté.

Quoiqu'il soit en général oublié par les derridiens américains, Michel Foucault (1926-1984) est l'autre grand pôle poststructuraliste invoqué par Lentricchia. Même si les théories de Foucault ne servent en rien au perfectionnement de la méthode déconstructive, il y a dans son oeuvre une suite de refus qui fonde philosophiquement les refus ontologiques et historiques de cette école si réputée : la tradition, l'évolution, l'influence, le développement, l'oeuvre, l'esprit, le livre, l'origine etc.¹⁸

Lui aussi, comme Derrida, s'est avéré un ennemi de la métaphysique, dénoncée comme principale force castratrice, mais qui est aussi présente dans l'imaginaire scientifique des époques historiques (ce qui dépasse la sphère d'intérêt de Derrida et de ses continuateurs). Ses polémiques, implicites ou explicites, se manifestent contre tout type de système qui exerce sa violence symbolique par des sets de règles et d'interdictions, en marginalisant, non seulement ontologiquement mais aussi socialement et politiquement, l'anormalité, sous toutes ses formes humaines. En dénonçant continuellement « le pouvoir normalisateur » exercé à l'aide des institutions, Foucault rencontre, dans sa qualité de « concitoyen » et de combattant des droits de l'homme, le pragmatiste Richard Rorty et une partie (semble-t-il) politique de la déconstruction.¹⁹

Mais, dans les termes de Rorty, Foucault s'inscrit dans une certaine ambiguïté, motif pour lequel le premier le considère, finalement, comme un « cas ». La contradiction majeure que l'Américain saisit chez Foucault consiste dans le fait que, bien qu'il dénonce politiquement les pratiques raffinées du pouvoir, sur le plan philosophique, il plaide en faveur de l'autonomie *privée* de tout type de projet humain

17 Les traditionalistes croyaient que les différentes méthodes historico-littéraires et critiques garantissaient la connaissance positiv(ist)e des textes littéraires par un « équipement » théorique et méthodique adéquat.

18 Pour une analyse appliquée de ces parallèles, voir Lentricchia, 1980: 192 et passim.

19 Derrida a affirmé que « deconstructive practices are also and first of all *political* and institutional practices » (apud Rorty, « Deconstruction », in Selden, éd., 1995: 195n; m.s./S.D.).

(philosophique, littéraire, social), y compris le sien, qui n'est autre que, comme chez Derrida, sa propre... philosophie.²⁰ Ce fait n'aurait en lui-même aucune importance s'il n'était susceptible, comme le projet derridien, d'être mal compris, et d'avoir des prétentions universalistes. Voilà, en grande partie, les implications des affirmations de Rorty sur « le cas » Foucault. Mais il faut pourtant observer que le succès du penseur français a largement dépassé les frontières d'une seule discipline et a prouvé, avec le temps, la capacité de se laisser exporter, avec les meilleurs résultats, dans les plus diverses aires curriculaires. C'est un exemple qui démontre l'assimilation de Foucault non seulement *ad spiritum*, mais aussi *ad litteram*, sans guillemets, sans maintenir même son nom, comme il l'avait rêvé, dans l'utopie de la circulation des textes sans auteur.

Dans l'étude « Presupposition and Intertextuality » (1976, in Taylor, eds., 1998, vol. II), Jonathan Culler a défini l'intertextualité en donnant voix à un complexe de culture propre, en partie avoué, en partie inconscient. Le premier fait référence à Kristeva, Barthes et Harold Bloom (auteurs cités), le deuxième, inavoué, invisible, au discret Foucault. Voici quelques exemples édificateurs : « (...) a description of intertextuality would involve the most general and the most significant considerations: the relationship between a text and the languages or *discursive practices of a culture* and its relationship to those particular texts which, for the text in question, articulate that culture and its *possibilities*. The study of intertextuality is not the investigation of sources and influences, as traditionally conceived; it casts its net wider to include the *anonymous discursive practices, codes whose origins are lost, which are the conditions of possibility of later texts* » (Taylor, eds., 2002, II: 22); (...) « Intertextuality is the family *archive* » (25); « intertextuality (...) is a difficult concept to use because of the *vast and undefined discursive space it designates* » etc. (24; n.s./S.D.).

Le reprise *ad litteram* est plus qu'évidente : « des pratiques discursives », plus loin (et plus explicitement), « des pratiques discursives anonymes », « archives », « conditions de possibilité » (d'autres textes). Il ne s'agit pas de simples coïncidences car elles correspondent avec exactitude aux acceptions conceptuelles tracées par Foucault lui-même. Plus encore, il est reproduit non seulement *ad litteram* mais aussi *ad spiritum*, car ce que propose Culler dans cet essai est une reconsidération de type foucauldien de l'intertextualité, plus proche de l'« anxiété de l'influence » de Bloom que des limites fermes tracées par Genette.²¹

20 Voir « Identitatea morală și autonomia privată: Cazul lui Foucault » (« L'identité morale et l'autonomie privée: Le Cas Foucault ») in Rorty, 2000.

21 Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982. La théorie de l'intertextualité proposée par Genette, suivant Julia Kristeva et Michael Riffaterre, n'exclut pas la relation entre deux et plusieurs textes *in absentia*, mais le dernier niveau infrastructurel admis est celui de l'allusion. Les points forts de la théorie de Genette tiennent pourtant aux *niveaux de visibilité* de l'interaction des textes (citation, plagiat, pastiche etc.). Mais dans le cas de Culler, le problème de l'intertextualité se pose à un niveau philosophique explicite dans la première partie de l'essai, après laquelle, dans la deuxième partie, il « descend » vers des implications de nature pragmatique, destinées à révéler, au niveau du langage usuel, le concept-pendant de « presupposition ».

Il y eut des mauvaises langues (Lentricchia lui-même, pour ne donner qu'un seul exemple) pour observer que le rapprochement de Derrida des universitaires de Yale « is just as plainly an ultimate formalism, a New Criticism denied its ontological supports and cultural goals, a Cleanth Brooks or a Murray Krieger raised to the *n*th power and so stripped of the belief that poetry offers a new kind of knowledge » (1980: 169). « The Yale Derrideans », a-t-il prédit, « will not in the long run threaten every partisan of traditionalism, because they will turn out to be traditionalism's last formalist buttress » (*ibid.*). Lentricchia est allé encore plus loin et a découvert leur point vulnérable, c'est-à-dire le signifié transcendantal qui se trouvait derrière l'œuvre, le talon d'Achille métaphysique qu'il a nommé « l'abysses » (186). Avant de rejeter son idée comme une nouvelle spéculation qui s'ajoute à une longue liste, il faut admettre, au cas où ce ne serait pas exactement cela qui aurait inspiré Lentricchia même, que son « abysses », conceptuellement parlant, sonne comme une variante *soft* du Rien heideggerien (qui s'identifie avec l'être pur, donc transcendant) et que, tout métaphorique qu'il soit, le terme peut légitimement se réclamer de droits « métaphysiques ».

D'autres critiques contre les derridiens visent bien sûr l'« impulsion solipsiste » (187) qui se trouve derrière leurs démarches analytiques, et, de plus, une « activité de privatisation/particularisation textuelle » (186) (*an activity of textual privatization*), une interdite intimité esthétique avec le texte. D'ailleurs, Stanley Fish, en reprenant une suggestion de Culler, avait affirmé que le nouveau critique ne doit plus se préoccuper d'être pertinent mais seulement « intéressant » (*ibid.*). Il n'en résulte qu'une *connaissance de type affectif de la littérature*, une connaissance pleine de suspens, tout comme le suggère la métaphore épique bien inspirée que Lentricchia applique aux derridiens : « mille et une nuits d'analyse littéraire » (*ibid.*).

Simona DRĂGAN

Traduit du roumain par Mihaela-Gențiana STĂNIȘOR

BIBLIOGRAPHIE:

BLOOM, Harold, *A Map of Misreading*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1980.

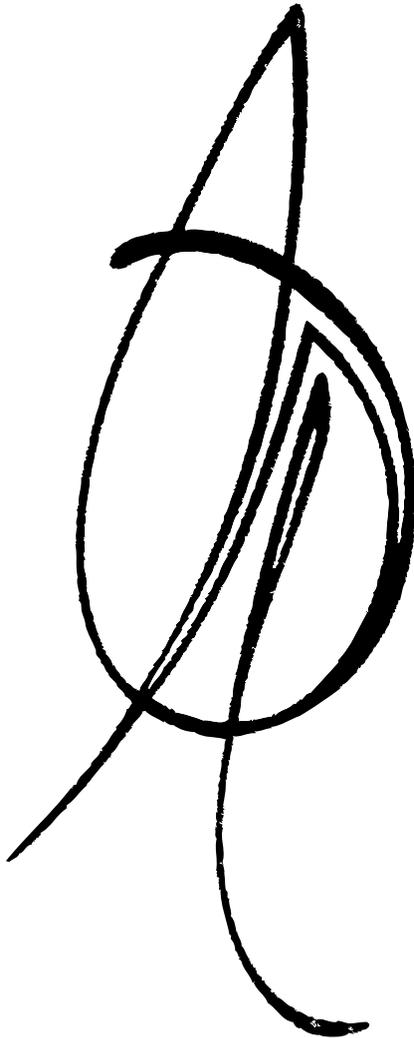
BLOOM, Harold, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, traducere de Diana Stanciu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, București, Univers, 1998.

*** *Deconstruction and Criticism*, New York: Continuum, 1990.

DE MAN, Paul, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (Theory and History of Literature, Volume 7)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

- DE MAN, Paul, *The Resistance to Theory*, (*Theory and History of Literature*, Volume 33), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- CULLER, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1989.
- KELLY, Michael, ed., *Critique and Power: Recasting the Foucault / Habermas Debate (Studies in Contemporary German Social Thought)*, Cambridge, Massachusetts, 1994.
- KNELLWOLF, Christa, NORRIS, Christopher, eds., *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 9. Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*, Cambridge University Press, 2001.
- LENTRICCHIA, Frank, *After the New Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- PAVEL, Toma, *Mirajul lingvistic. Eseu asupra modernizării intelectuale*, traducere de Mioara Tapalagă, cu o prefață a autorului la ediția românească și o postfață de Monica Spiridon, București, Univers, 1993.
- RORTY, Richard, *Pragmatism și filosofie post-nietzscheană. Eseuri filosofice 2*, traducere de Mihaela Căbulea, București, Univers, 2000.
- SELDEN, Raman (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 8. From Formalism to Poststructuralism* (RORTY, Richard, *Deconstruction*; BRITTON, Celia, *Structuralist and Post-Structuralist Psychoanalytic and Marxist Theories*), Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- TAYLOR, Victor E. & WINQUIST, Charles E. (eds.), *Postmodernism. Critical Concepts* (Volume II. *Critical Texts*), London and New York, Routledge, 2002.
- *** *Theories: A Reader*, edited with a General Introduction by Sean Matthews and Aura Taras Sibișan, Introductions by Sean Matthews, Aura Taras Sibișan, Peter Barry, Mihaela Anghelescu Irimia and Adriana Neagu, Pitești, Editura Paralela 45, 2003.
- URSA, Mihaela, *Scriitopia sau Ficționalizarea subiectului auctorial în discursul teoretic*, Cluj-Napoca, Dacia, 2005.

EXPRESSIS VERBIS



« C'est la faille qui compte pour moi. La faille qui existe autant chez Cioran que chez Baudelaire ; la faille (ma faille) que je voudrais traduire et par là même donner à lire en arabe. »

Entretien avec Adam Fethi réalisé par Mihaela-Gențiana Stănișor

Issu du Sud tunisien, Adam FETHI a parcouru de long en large le territoire tunisien, des dunes et des palmiers du désert jusqu'aux orangers et à la mer du Cap Bon, en passant par les tumultes de la Capitale, Tunis, où il a été enseignant d'arabe et de français, avant de se consacrer à l'écriture et à la traduction depuis 1995, en même temps qu'il anime à la radio et à la télévision tunisiennes plusieurs émissions littéraires, comme *Une barque pour traverser la nuit* et *Galerie des livres*.

Il a été pendant les années 80 le poète troubadour engagé de sa génération. En se démarquant de tout esprit partisan, son engagement s'est révélé d'abord et surtout poétique, ne trouvant aucune contradiction entre la liberté de l'écriture et la responsabilité citoyenne. D'œuvre en œuvre, son travail s'est donné en un projet aux multiples facettes. Témoin de son époque et rêveur errant par l'espace et le temps, il a su explorer ses profonds abîmes tout en affrontant les injustices du quotidien, lutter aux côtés des damnés de la terre tout en jouant avec la langue et les choses intimes, il a pu ramener le rire aux questions ontologiques, tout en ralliant la versification classique à la prose la plus libre, et tout en harmonisant la relation entre la vérité et l'image. Beaucoup de ses textes (pourtant difficiles) sont chantés par de nombreux artistes tunisiens et arabes. Il est souvent invité à lire (et parfois à mettre en scène) ses poèmes dans la plupart des pays arabes et même dans d'autres pays à travers le monde (France, Japon, Inde, etc.) Ces rencontres et ces voyages lui ont permis d'enrichir son expérience poétique en la fondant sur une réflexion et sur une recherche esthétique toujours plus ouvertes et plus exigeantes.

Adam Fethi est l'auteur de sept recueils de poèmes dont *Sept lunes pour la gardienne de la tour* (1982), *L'Histoire de Khadra et du prince Odwane* (livret avec version audio, 1984), *Chants pour la fleur de poussière* (1991). Il est également le traducteur en arabe de nombreux écrivains dont Baudelaire et Cioran.

Mihaela-Gențiana Stănișor: Vous avez écrit sept recueils de poèmes à une époque où peu de monde lit de la poésie. Qu'est-ce que la poésie représente pour vous ?

Adam Fethi : Il me faut d'abord préciser qu'il est inconcevable d'imaginer toute langue, toute culture et toute existence (et particulièrement la langue, la culture et l'existence arabes) *sans*, du moins *en dehors* de la poésie. Certes, on parle, en France, peut-être en Roumanie, ou ailleurs, de « crise » de la poésie, mais il n'en est rien dans la réalité, tant les poètes sont nécessaires, même s'ils ne sont pas toujours bien lus. La poésie s'est toujours nourrie de ses crises. Cela dit, si la qualité laisse à désirer, c'est, me semble-t-il, tout à fait normal. La beauté n'est ce qu'elle est que parce qu'elle

se cultive dans la rareté. Pour ma part, j'ai publié un certain nombre de livres bien que mes amis me reprochent de me faire plus rare ces dernières années. Comme si je refusais aujourd'hui de donner à lire, ou comme si je voyais mal une place à la poésie dans notre monde actuel. Il n'en est rien non plus. Comme nous-mêmes et comme le monde, la poésie a changé. Mais elle, elle change toujours en mieux, en plus résistant, en plus profond et en plus subtil. Nous vivons une époque de désengagement total, de banalisation de la bêtise, de déshumanisation généralisée, de consommation avilissante, de «fast-writers», de «fast-thinkers», et il me semble qu'il revient à la poésie d'être à contre courant de tout cela. La poésie est dissidence et résistance par nature. C'est ce qui lui permet de toujours retrouver sa part ludique de nécessaire gratuité. En se renouvelant et en se réinventant la poésie pourrait, peut-être, nous aider à réinventer notre humanité. C'est en tout cas dans cette mouvance que je vois la mienne.

M.-G. S. : Quelles seraient les contraintes que l'écriture arabe impose ? Est-ce que l'on peut parler d'un fonctionnement différent de l'écriture arabe par rapport aux autres modes/mondes d'écriture ?

A. F. : Non, je ne pense pas qu'il y ait plus de contraintes en arabe que dans toute autre langue. L'écriture poétique est l'écriture poétique dans quelque langue et dans quelque culture qu'elle soit. Cependant, la situation de l'écriture — qu'elle soit poétique, romanesque ou autre — diffère dans chaque culture du fait des raisons politico-socio-économiques. Autrement dit, si la langue arabe reste une langue comme toutes les autres, elle demeure liée à un contexte, celui d'un écartèlement chronique entre ce qu'on appelle la modernité et le classicisme. L'écartèlement en soi n'est pas spécifique à la poésie arabe. Sous d'autres cieus il porte d'autres noms. Il peut s'opérer entre modernisme et post modernisme, ou entre matérialisme et mysticisme, etc. Cet écartèlement, je préfère dire cette faille, peut devenir une richesse et une chance pour la poésie, à condition que les poètes sachent l'affronter en apprenant à leurs racines de devenir des ailes. C'est ce que semble démontrer la haute teneur d'une grande partie de la poésie arabe actuelle, qui mérite amplement d'être connue à travers le monde. Quant à moi, je me considère comme un passeur à la croisée de tous les tournants et tourments du monde, et donc l'héritier de toutes ces failles et écartèlements, aussi bien dans ma poésie que dans mes traductions.

M.-G. S. : Vous êtes le traducteur en arabe de Baudelaire et de Cioran, un poète et un philosophe, dirait-on. Deux entreprises difficiles. Pourquoi avez-vous choisi ces deux auteurs ?

A. F. : N'est-ce pas Cioran qui dit qu'il a été plus marqué par la vie de Pascal et de Baudelaire que par leurs écrits ? Il en va ainsi pour moi : c'est la vie qui compte, la vie à travers laquelle l'œuvre, bien sûr immensément grande, prend plus d'ampleur. Néanmoins, ne peut-on dire que Baudelaire a été autant philosophe que Cioran et que Cioran a été autant poète que Baudelaire ? Il me semble que c'est bien le cas, toutes proportions gardées bien sûr. Je voudrai cependant insister sur le fait que je traduis

surtout par coup de cœur. J'ai été séduit par cette dérision hilarante, par cette ironie tragique, et par cette mécanique de provocation, présentes chez l'un et l'autre. Il émane de leurs oeuvres une sorte de force destructrice qui cache un amour profond et une vulnérabilité d'autant plus touchante qu'elle ne se donne pas en spectacle. Mais je traduis aussi parce que le texte me provoque par son apparente impossibilité à traduire. Tous ceux qui avaient lu Cioran ou Baudelaire les croyaient impossible à traduire en arabe. En tout cas pas Cioran et pas en entier. Le temps a prouvé le contraire et il le fera toujours. C'est cette impossibilité qui donne à la traduction toute sa nécessité. Cela permet à la langue de grandir à l'épreuve du texte qu'elle traduit. De même, il n'est pas de traduction ou d'entreprise de traduction facile ou difficile, car tout est à la fois facile et difficile, et, d'ailleurs, plus difficile que facile, du moment qu'il y a écriture. Mais, pour répondre à votre question, c'est la faille qui compte pour moi. La faille qui existe autant chez Cioran que chez Baudelaire ; la faille (ma faille) que je voudrais traduire et par là même donner à lire en arabe.

M.-G. S. : En ce qui concerne l'œuvre de Cioran, se prête-t-elle à une traduction en arabe ? Est-ce que son écriture fragmentaire passe dans votre langue ? Partagez-nous quelques difficultés de traduction que vous avez rencontrées.

A. F. : Oui, bien sûr, la traduction de Cioran *pass*e en arabe. Traduit, à ma connaissance, dans plus d'une quinzaine de langues, Cioran peut passer et *in fine* passe. Je considère que l'écriture de Cioran est l'une des plus abouties du siècle qui est le sien, car on peut lire l'histoire du XX^e siècle à travers ses écrits, comme l'Histoire en entier d'ailleurs. Et il n'y a aucune raison pour qu'il ne passe pas en une langue aussi riche, évolutive et permissive que la langue arabe, qui a permis durant des siècles le foisonnement de toute une littérature politiquement et moralement «non correcte». La langue arabe est plus ouverte que ne le pensent certains de ses «visiteurs» ou de ses lecteurs. Je crois fermement que les problèmes de traduction sont surtout les problèmes des traducteurs et non ceux des textes traduits ou des langues de traduction.

Par ailleurs, l'écriture fragmentaire ne pose aucun problème de traduction particulier. Peut-être suffit-il juste de cadencer, de ménager le poids des mots pour préparer la chute finale. Mais il n'y a pas de recette. Il suffit de suivre le texte d'origine et de le couler dans le moule de la langue d'arrivée. C'est en somme le savoir-faire du traducteur qui compte sans perdre de vue la grande familiarité du traducteur avec le texte.

M.-G. S. : Selon quels critères avez-vous choisi les livres de Cioran à traduire ?

A. F. : J'ai traduit *Syllogismes de l'amertume*, paru en 2003, et *Histoire et utopie*, à paraître en 2010, sans compter les nombreux fragments de textes traduits pour le plaisir ou pour des raisons, disons, professionnelles, comme la présentation à la télévision ou à la radio du poète et essayiste Aymen Hacen qui écrit sur Cioran et qui m'a fait l'amitié d'écrire une préface à la traduction d'*Histoire et utopie*. Pour *Syllogismes de l'amertume*, je dis que c'était un choix motivé par deux raisons : d'une part, la facilité de proposer une forme d'écriture, le fragmentaire, dont le sens, tout à la

fois nihiliste, pessimiste et tragique, est tout aussi méconnu du public arabe, et, d'autre part, l'importance de l'œuvre, la deuxième de Cioran en français, dans laquelle l'auteur du sublime *Précis de décomposition* s'essaye à une forme déjà abandonnée en France et en Europe. Pour ce qui est d'*Histoire et utopie*, j'avoue avoir des raisons plus politiques, à savoir le sens de l'« histoire » et de la dite « utopie » ainsi développés par Cioran. Ceux-là me semblent susceptibles d'apporter un plus à ma langue et à ma culture, ils me semblent importants pour la remise en question de notre situation actuelle.

M.-G. S. : Comment Cioran est-il reçu dans le Monde arabe ? Est-ce qu'on peut y parler d'un public cioranien ?

A. F. : Ma première traduction a été très bien reçue. Publiée chez un éditeur arabe établi en Allemagne, elle a été diffusée partout dans le Monde arabe, d'Orient et d'Occident. Les propos tenus par Cioran sur l'amour, l'histoire ou le suicide ont été perçus par tous comme une incitation au réveil. Cioran a été, et est pour moi autant que pour mes lecteurs, un éveilleur, aussi son écriture ne peut-elle que donner des « coups de poings » bénéfiques. Cette traduction a autant étonné que séduit, autant inquiété que plu, autant perturbé que jeté une lumière aveuglante sur un certain nombre de points obscurs. Elle a permis à beaucoup de lecteurs arabes de découvrir un Roumain écrivant en français, tout en rappelant à leur bon souvenir un pan de leur culture actuelle et passée riche d'écrits dans la même veine, à la langue déliée, à la verve rafraîchissante et à l'insolence salvatrice. Cette découverte de l'autre s'est révélée une redécouverte de soi. N'est ce pas là l'ambition de tout dialogue et donc de toute traduction ?

M.-G. S. : Que pensez-vous de la relation entre la littérature et la philosophie ?

A. F. : Un grand écrivain arabe du IV^e siècle de l'Hégire (soit le XI^e siècle), nommé Jahiz, définit la littérature comme une des « tonalités » ou « colorations » de la politique. La philosophie, pour moi, est aussi une des « tonalités » ou « colorations » de la littérature. Comme Descartes qui affirme que : « La philosophie est comme un arbre dont les racines sont la métaphysique, le tronc est la physique et les branches qui sortent de ce tronc sont toutes les autres sciences, qui se réduisent à trois principales : à savoir la médecine, la mécanique et la morale » (in *Principes de la philosophie*, « Lettre-préface »). C'est pour dire à quel point et la poésie en particulier et la littérature en général se confondent avec la philosophie, en somme la pensée. Car, comme vous peut-être, je pense que l'écriture relève aujourd'hui, sinon de l'ascèse, du moins d'une forme de folie, tant les choses semblent prendre une dimension tragiquement saugrenue. Et pourtant rien ne me semble permettre la réflexion, mieux que la création littéraire et surtout poétique.

M.-G. S. : Rimbaud affirmait que « Je est un autre ». Quelle est pour vous la signification de ces mots ?

A. F. : Tout et rien. Dans la langue et la culture arabes, « Je » ne peut être que cet « autre » dont parle Rimbaud. Cela n'est pas nouveau pour nous. 'Antara, un poète

antéislamique, se confond dans la mêlée de la bataille avec son cheval, al-Adham, et les exemples ne manquent pas. L'altérité, pour les Arabes, est une question résolue depuis qu'ils habitaient entre le jaune du sable du désert et le bleu du ciel de l'infini. Jamais les Arabes n'ont renié l'autre, jamais ils ne se sont recroquevillés, jamais ils n'ont refusé la connaissance qui a nom amour, non seulement parce que connaître signifie aimer, mais encore parce que, issus du désert, ils veulent découvrir, rencontrer, être autres que ce qu'ils sont. Lisez la poésie arabe, le Coran même, rencontrez des Arabes d'où qu'ils viennent, jamais ils ne vous jugeront ni ne refuseront de dialoguer avec vous. Bien sûr, l'actualité nous montre et des images et des réalités, mais cela relève seulement de la politique actuelle. Derrida l'a bien dit. D'autres le diront encore.

Entretien réalisé par **Mihaela-Gențiana STĂNIȘOR**
Traduit de l'arabe (Tunisie) par Aymen HACEN

« *La poésie est, dans sa plus grande partie, cette appréhension obscure, ce passage à travers l'informulable, à travers l'inconnu, à travers l'inconcevable* »

Entretien avec Saúl Yurkievich par Ilinca Ilian et Ciprian Vălcan

L'Argentin Saúl Yurkievich (1931-2005) se distingue parmi les poètes de sa génération par sa capacité d'aborder la littérature à partir des rythmes primaires de l'écriture, de la force incandescente des mots ; sa création poétique, de structure néo-avantgardiste, ayant une influence marquante sur la phraséologie de ses essais, l'a rendu célèbre. Définitivement établi en Europe depuis 1967 en tant que professeur à l'Université Paris VIII, Saúl Yurkievich a été profondément intégré dans la trépidante période néo-avantgardiste de la France et de l'Amérique latine, contribuant, avec sa génération, à la promotion de la littérature argentine. Reconnu d'une part grâce à ses volumes de poésie (*Fricciones*, 1969 ; *Retener sin detener*, 1973 ; *Riobomba*, 1978 ; *El trasver*, 1988 ; *El sentimiento del sentido*, 2000), d'autre part pour ses importantes œuvres de critique et d'histoire littéraire (*Valoración de Vallejo*, 1958 ; *Modernidad de Apollinaire*, 1968 ; *Celebración del modernismo*, 1976 ; *A través de la trama*, 1984 ; *Movediza modernidad*, 1996), Yurkievich est réputé surtout parmi les écrivains et les chercheurs de l'œuvre de Julio Cortázar, son plus proche ami, qui lui a accordé les droits de publication de son œuvre complète, anthume et posthume. Avec sa femme, Gladis Anchieri, et la veuve de son ami, Aurora Bernardez, Saúl Yurkievich a publié, jusqu'au moment tragique de l'accident routier qui a causé sa mort en 2005, l'édition critique de l'œuvre de Cortázar, arrivée à son sixième volume aux éditions Alfaguara, Archivos, Galaxia Gutenberg. Présent dans toute anthologie de littérature latino-américaine du XXe siècle, Saúl Yurkievich appartient à la génération d'écrivains latino-américains qui ont eu une influence dominante sur le climat littéraire international. L'entretien réalisé par Ilinca Ilian et Ciprian Vălcan à Paris en 2003, qui fait partie d'un volume qui sera publié cette année à Murcia, est une incitante incursion dans cette existence qui s'est déroulée sous le signe de la littérature et de l'amitié.

Ilinca Ilian : L'Avant-garde est, en fait, une préoccupation constante dans votre œuvre critique, en commençant avec votre thèse de doctorat dédiée à Apollinaire jusqu'aux textes qui surprennent par des aspects et des modes qui me semblent essentiels pour comprendre le fonctionnement de l'Avant-garde, pas seulement latino-américaine, mais aussi mondiale. À part cela, comme il paraît, vous ne partagez pas le catastrophisme de quelques penseurs du moment qui parlent de la mort de l'art, et de la culture de ces dernières décennies tel un cadavre maintenu en vie de façon artificielle, par galvanisation ou par la greffe génétique. Croyez-vous que l'esprit de l'Avant-garde soit celui qui offre vitalité à la modernité ?

Saúl Yurkievich : Pour moi, l'Avant-garde a une importance capitale dans la configuration de la culture hispano-américaine et représente un courant puissant, en général, pas seulement esthétique, mais aussi historique. C'est l'appétence du progrès, la confiance dans l'avenir. Selon son origine, l'Avant-garde est futuriste, son désir de nouveauté et son caractère expérimental supposent la croyance dans le progrès et dans la transformation. Lorsque j'ai commencé à considérer l'Avant-garde littéraire et artistique comme étant dans une intime correspondance, l'Avant-garde était un concept diffus, très précis. Dans ma thèse, *La modernité d'Apollinaire*, j'ai fait ce travail de délimiter le poète symboliste Apollinaire du poète avant-gardiste Apollinaire, en précisant en même temps qu'il s'agissait de l'Avant-garde dans son moment historique, dans le contexte esthétique du début du XXe siècle. J'y explique comment l'Avant-garde s'engendre, comment elle opère, comment elle se manifeste, ce qu'elle invente, ce qu'elle dit et comment elle le dit. Je voulais expliquer comment fonctionne la mécanique avant-gardiste et en quoi consistent ses machines ou ses machinations rhétoriques.

Le principe fondamental de l'Avant-garde est sa connexion directe avec l'actualité, avec la réalité historique, sa présence dans le présent. Il s'agit d'un présent très dynamique, un présent des transformations radicales. L'Avant-garde suppose le mouvement continu, d'où découle le fait que les tendances artistiques prennent, comme celles politiques, le nom de mouvement – mouvement futuriste, mouvement dadaïste ou surréaliste. En Amérique latine, il y a, presque de façon unanime, un désir de modernisation, une modernisation des mentalités, des structures sociales et économiques, des transports, de la manière de s'habiller ou de vivre. Les nouveaux moyens de transport et de communication surgissent, les trains, les tramways, les voitures, le téléphone, le cinéma, les journaux liés aux réseaux internationaux d'information. À cause de l'afflux des immigrés se produit la croissance vertigineuse de certaines capitales qui concentrent la grande partie de la population nationale et qui arrivent presque au même niveau que Paris, Londres ou New York. Buenos Aires est un tel exemple. Une ville de plaine, sans obstacles naturels, elle accroît de façon démesurée, elle acquiert une grande magnitude et opulence au détriment de l'intérieur du pays qui reste en arrière. De cette manière surgissent les communautés de type Babel, où on peut entendre parler toutes les langues, et les têtes de Goliath. C'est ainsi qu'Ezequiel Martínez Estrada appelle Buenos Aires une capitale acromégalique qui prend possession du pouvoir financier, du pouvoir politique, du pouvoir social et culturel, qui a son Boulevard du Mai, la réplique de la Grande Voie de Madrid, et qui dans les quartiers riches copie les petits hôtels parisiens du sixième arrondissement. J'ai un guide Bedeker d'Argentine, publié en 1910. Ce guide prouve le fait que la structure de l'Argentine de nos jours est la même que celle de ce moment-là et qui répond à un programme politico-économique conçu et appliqué pour notre oligarchie illustrée. Ces gouvernements libéraux orientent et instaurent une dynamique très forte qui va mener le pays jusqu'à la crise économique des années 30. Le programme de colonisation, d'urbanisme, de développement technique, d'industrialisation est

semblable à celui des élites dirigeantes des États-Unis. Les deux sont des pays d'alluvion migratoire, de melting pot. La bourgeoisie américaine triomphe et réussit à construire le pays auquel elle aspire en le réalisant à tout prix, puisque nous savons ce que c'était que ce capitalisme irrésistible et implacable, qui aboutit à vaincre la crise brutale des années 30. Ensuite, le système se recompose et commence à se forger des anticorps pour se protéger de futures pertes.

L'avant-garde représente aussi une projection imaginaire. Le cas le plus connu est celui de Vicente Huidobro. Il est originaire de Santiago de Chile, une ville andine, du bassin du Pacifique, loin de tout. Il appartient à une famille patricienne, très riche, ce qui lui permet de se dédier complètement à la littérature. La famille voyage souvent en Europe où elle passe assez de temps. Ils voyagent avec leurs successeurs et leurs serviteurs, et on dit que les Huidobro avaient une vache avec eux sur le bateau pour nourrir les enfants avec du lait frais. Les Huidobro possèdent d'énormes villas et des domaines. Sur l'un deux, qui est assez connu, Santa Rita, on produit du vin excellent. Huidobro y est enterré.

Huidobro, originaire d'un pays périphérique, progresse de façon extraordinaire, il assume avec génie son rôle de précurseur d'un changement radical, de promoteur d'une révolution. La conjonction qui se produit rapidement entre la révolution esthétique et la révolution sociale est très connue. La période de l'avant-garde commence aux environs de 1905, l'année de la première tentative révolutionnaire en Russie. De multiples agitations se produisent, des mouvements syndicaux se développent pour créer un front travailleur international et tout devient effervescent. Huidobro agit précocement en tant que précurseur de la modernité. En 1912, lorsqu'il fut âgé de seulement 17 ans, il publia un livre d'essais intitulé *Passant, passant*, où il démontrait qu'il était au courant des nouvelles tendances de l'art moderne contemporain ; il y faisait référence au cubisme, au futurisme et à l'expressionnisme, et les analysait avec pertinence. Peu de temps après, il allait faire le grand pas ; il allait écrire des poèmes idéographiques, des premiers écrits en espagnol. Huidobro voit le poète comme dessinateur de la langue. Dans *Las pagodas ocultas* il inclut des poèmes idéographiques abstraits, mis en page sous forme de triangles, et des poèmes idéographiques figuratifs comme « La chapelle du village » où il dispose les mots de manière à représenter le profil d'une église. « Adam » est un long poème cosmogonique en vers libres sans rime, sans compasse répétitif d'un métronome monotone ; il s'agit d'une récréation moderne de la Genèse où Adam, qui a le don de nommer le monde récemment né, est identifié en tant que premier poète créationniste. Nommer est synonyme de générer, c'est donner l'être, créer quelque chose qui n'existe pas, c'est montrer le nouveau.

« Adam » est édité à Santiago en 1916. Cette même année, Vicente Huidobro lit dans l'Athénée de Buenos Aires son manifeste créationniste « Non serviam », dans lequel il déclare l'autarchie absolue du poème, et y publie *Le miroir d'eau*, son premier livre proprement avant-gardiste dans lequel il emploie une liberté métaphorique audacieuse. Pour la première fois, il utilise les métaphores en rapport extraordinaire, non vérifiables. Traduit après en français, « Le miroir d'eau », et réactivé par des effets

idéographiques, Huidobro élimine la ponctuation et l'incorpore dans *Horizon carré*. Ce novateur sauf-conduit de poète cubiste paraît avec un dessin de son ami Juan Gris, à Paris, en 1917.

À la fin de l'année 1916, Huidobro s'installe à Paris et immédiatement après il entre en relation avec les inventeurs de l'art moderne, avec des écrivains comme Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Tristan Tzara, Jean Cocteau, Pierre Reverdy et des peintres et sculpteurs comme Pablo Picasso, Jacques Lipchitz, Robert Delaunay, Hans Arp et surtout Juan Gris qui l'aide à traduire en français les poèmes du *Miroir d'eau* et lui fait un portrait cubiste. Juan Gris se situe dans l'avant-poste de l'art moderne, il est le plus intellectuel et le plus spéculatif des peintres cubistes. Lorsque quelqu'un demandait à Picasso ce que c'était que l'art cubiste, celui-ci l'envoyait à parler avec Juan Gris qui était le plus fort en théorie plastique. Il y a beaucoup de correspondance entre la géométrie du cubisme synthétique de Gris et la vision et la structure des poèmes de Huidobro. Ses poèmes ont différentes facettes, la cohérence est elliptique, intermittente, le texte se compose de blocs sémantiques d'articulations fracturées. Huidobro considère le titre « Horizon carré », lui aussi d'inspiration géométrique, en tant que création absolue, comme étant l'instauration de quelque chose qui n'existait pas auparavant. Huidobro commence à mettre en pratique sa perspective créationniste qui préconise de ne pas imiter la nature dans ses manifestations externes, mais dans son pouvoir de configuration. Il incite les poètes à créer leur propre flore et leur propre faune, à couper le cordon ombilical avec la réalité objective. Huidobro s'installe en pleine confiance et en complète domination dans sa poétique novatrice et, en 1918, il publie quatre livres : *Tour Eiffel*, *Hallali*, *Ecuatorial* et *Poèmes arctiques*.

Au sein de ce monde d'avant-garde, tous, poètes et peintres, placés dans une féconde interaction, ont des théories et des pratiques concomitantes. Ils forment un cercle sémiotique, un réseau de communication et de réflexion ayant une grande volonté théorique et réussissent une exceptionnelle diffusion. De cette manière s'engendre une transformation radicale des arts et des lettres dans une intime communion. Huidobro rompt la liaison réaliste avec celle du référentiel, une rupture complète. Les mots ne sont plus de simples étiquettes collées sur la partie postérieure des choses, mais les mots opèrent par eux-mêmes grâce à des pouvoirs intrinsèques. Les mots deviennent des identités autonomes qui établissent leurs propres connexions. Apollinaire promeut l'imagination libre, sans attaches. La liberté d'association peut créer des métaphores merveilleuses. Elle établit des connexions entre des mots distincts unis par l'arc voltaïque de la métaphore. Huidobro utilise le vers libre, il renonce complètement aux moyens traditionnels et exerce une fantaisie allégée, en vol libre.

I. I. : C'est précisément où je voulais arriver, à ce divorce prononcé entre les mots et les choses, qui commence à s'installer, d'une manière à chaque fois plus radicale, dès les dernières décennies du XIXe siècle jusqu'aux premières décennies du XXe siècle. Les écrivains perdent la confiance dans la possibilité du langage de respecter le pacte réaliste. Vous-même, vous avez signalé, à plusieurs occasions, cette insuffisance

du langage, en distinguant entre ce que vous appelez langage vertical et langage horizontal, c'est-à-dire, d'un côté, le langage en lui-même, solipsiste, qui s'avoisine avec l'autisme, et, de l'autre côté, le langage de la tribu. Le poète moderne tend à créer une langue à chaque fois plus intime et particulière, mais en même temps il aspire à rétablir la connexion avec une langue « d'origine aquatique », c'est-à-dire originaire, profonde et, ce qui n'est pas moins important, sans aucune liaison avec toute raison d'emploi. Considérez-vous que cette tendance continue dans la littérature actuelle ?

S. Y. : Il est évident que cette tendance continue. J'essaie moi-même de comprendre les mécanismes extérieurs et intimes de toute cette expérimentation. Dans mes tréfonds, il y a un désir de laisser les mots dans une parfaite liberté d'action, qu'ils créent leurs propres associations, qu'ils établissent leurs propres consonances et qu'ils concluent leurs propres unions. Mais en alternance avec cette liberté lyrique, je tends à l'objectivisme, qui représente un contact concentré avec le réel, presque chirurgical, où la langue devient scalpel. Alors j'essaie de dire la chose la plus concrète possible en employant le minimum de mots. Je mets l'affectivité entre parenthèses – la subjectivité jamais puisqu'il serait inutile de la mettre – et j'entame mon travail en tant que spectateur neutre qui désire capter, non seulement par la création de concepts, mais aussi par l'objectivation d'une expérience de caractère sensoriel, surtout au niveau auditif et visuel. Il s'agit d'une poésie osseuse et objectiviste qui tente d'établir la plus grande et fidèle correspondance possible entre la perception et l'expression, qui essaie d'arriver à la perception pure. Bon, cette posture constitue un courant, important surtout dans le monde anglo-saxon. L'objectivisme apparaît surtout chez T. S. Elliot, par exemple, et aussi chez William Carlos Williams et compagnie. Ce que je fais, c'est un forcing à l'égard de la poésie. En principe, la poésie, de manière naturelle et spontanée, exprime en sens contraire la subjectivation, la personnalisation appréhensive et l'individualisation stylistique, la captation imaginative et sentimentale ; mettre l'imagination et l'affectivité entre parenthèses c'est une manière d'avancer contre le courant, c'est un essai de reprendre le contact avec le réel concret, immédiat. Il s'agit d'une ascèse.

Il y a un mouvement très fort dans le cas de Huidobro surtout, dans celui de Neruda aussi, de retour à l'utérus, non seulement de façon imaginaire, mais aussi linguistique. Les deux considèrent que le mot doit revenir à sa source. La poésie se crée dans la bouche, avec l'expiration articulée par les organes de phonation. La poésie est une phonation articulée par la langue, les dents, le palatin, la glotte. La poésie veut retourner au corps qui l'engendre. Retourner au corps, se répandre, renaître, signifie aussi rétablir le lien primitif, avec la nature créatrice. Retourner au corps, vers l'intérieur, s'intériorisant vers le lieu obscur où naissent le désir, le rêve et le langage. Ainsi arrive-t-on à cette zone intime, à cette région subliminale en remontant le flux de la langue vers son origine. En fait, chercher les sources c'est inhérent pour l'homme. La poésie a un grand pouvoir remémoratif et commence de manière imaginaire son retour à l'utérus, une tentative au début, où se récupère la solidarité, l'humanité des origines. Nous procédons par une spéléologie psychique à la source mythopoïétique

qui nous unit dans cette mémoire ancestrale commune puisque nous sommes tous des tributaires des mêmes modules et matrices imaginaires. Et la plénitude – selon le rêve édénique – se trouve aux origines, avant la chute et les comptes. Ce qui est primitif, pur, originaire, cette chose qui conserve l'intégrité de ses pouvoirs se trouve au commencement.

Cette aspiration à retourner à l'aube du cerveau et à la naissance du langage, c'est-à-dire à l'état primordial, à l'enfance, aux premiers essais d'articulation, à la langue infuse, avant la prononciation, représente à la fois la recherche de l'état originaire, une recherche ontologique. C'est le fruit de la nostalgie puisque nous avons l'expérience de l'approche de notre humanité, de l'incomplet, de la dégradation que le monde nous impose et qui nous entoure d'une réalité oppressive et répressive. Et ce rêve d'une genèse mythique fonctionne comme antidote qui remonte à l'apparition de l'imagination créative, et non pas reproductive. Cela apparaît clairement dans *Altazor* de Vicente Huidobro, un livre qui représente un voyage vers les origines, vers la clé des rêves enserrés, dans une chute si profonde qu'elle devient une montée poétique. Dans le cas de Neruda, cette force primordiale opère aussi, dans son caractère de genèse onirique. Neruda exerce dans *Résidence sur la terre* un genre d'introspection incroyablement puissante. À travers cette introspection, il commence un égarement hallucinant, une descente à l'intermédiaire de la conscience qui palpe, à tâtons vers les niveaux abyssaux de la psyché. De cette manière, il arrive à réimplanter le mot dans le corps qui la profère en l'apportant en arrière vers sa base somatique. Comme le démontrent « Eau sexuelle » et « Rituel de mes jambes », Neruda amplifie avec cruauté le mot corporel, jusqu'à équivaloir éjaculation avec inspiration poétique. Chez Neruda, la poésie lyrique peut dire tout ce qui appartient à l'homme, même ses fonctions inférieures. L'homme de Neruda pue, ségrège, respire, urine. La même sincérité cruelle apparaît aussi dans le cas de Vallejo, qui disperse des localisations anatomiques précises : « cervicale conjoncture », « le grand molaire dont la gencive bat », « les glandes lactées », « les alvéoles veuves », « le sexe sang de l'amante ». Il existe aussi cette anxiété d'unir encore une fois le mot avec le viscéral, dans le sens somatique, anatomique et physiologique du terme. Cette tendance vers l'intériorisation qui examine l'obscurité la plus intime, l'abîme, le subliminal, apparaît en même temps avec un autre courant antipodique, avec l'avant-garde historiciste et progressiste, euphorique, avec l'éloge de la modernité, propulsée par un désir de se lancer constamment vers l'avenir.

Ciprian Vălcan : Cette recherche dirigée vers l'avenir paraît être la moins compatible avec l'actuelle tendance postmoderne. Slavoj Žižek suggère quelque chose qui me semble très intéressant : « Le postmodernisme opère comme une inversion de perspective en relation avec la modernité. Ce qui apparaissait dans la modernité comme périphérique et subversif – comme symptôme que manifeste la vérité réprimée de la "fausse" totalité – apparaît maintenant comme le cœur même, le nucléo du réel ». Partagez-vous cette vision ?

S.Y. : La postmodernité est un travesti. À un certain moment, dans les années 1980 à 1990, l'horizon historique s'enfermait dans le cas des lettres et de la philosophie et l'avant-garde tournait autour de son propre cercle, elle répétait ses gestes sans pouvoir avancer, même si sa dynamique se basait sur l'innovation formelle – et le catalogue formel était déjà épuisé. Elle se soumettait à la variation, elle devenait monotone, répétitive, elle perdait sa base de soutien. L'art du dernier siècle manque de directives hégémoniques d'orientations évidentes, bien qu'il participe à une époque de changement continu, changements technologiques, macroéconomiques, macropolitiques, macroculturels. Dans les arts plastiques, grâce au progrès technique, il y a une constante substitution de support et aussi des développements électrotechniques, électroacoustiques, télévisuels. Mais tout cela se transformait en un stéréotype qui finit de fonctionner et ne faisait plus avancer. Avancer c'était très difficile et, en fait, il ne se proposait plus d'avancer. À un certain moment, l'avant-garde devient anachronique, une charge, un poids. Son propos de changement continu, sa vision de l'art en tant qu'innovation permanente arrive finalement à un raccourci-blocage, à un vidage de sens. À ce moment-là naît un désir de récupérer le sens. Mais bon, lorsqu'on ne peut pas avancer dans l'art on bat en retraite ; et si quelqu'un veut aller en arrière, les possibilités sont nombreuses puisqu'en arrière il existe une richesse extraordinaire. Et c'est pendant cette période qu'apparaît la notion de postmoderne qui provient de l'architecture des États-Unis, de Philip Johnson et compagnie. Ils commencent à sortir de l'architecture fonctionnelle, des relations orthogonales et ils créent une architecture fantastique, parfois ironique et humoristique, comme c'est le cas de l'édifice très connu fait par Philip Johnson à New York, qui ressemble à un meuble. Le plus important architecte, Frank Gehry, mise sur la destruction totale. Nous ne pouvons pas savoir comment il construit puisqu'il possède un incroyable courage technique : son édifice représente une carapace de tortue complètement fragmentée et complètement renversée. Ce type d'architecture est très évidente aux États-Unis et elle se voit aussi dans l'architecture des musées d'Europe, comme le Guggenheim de Gehry à San Sebastian. Dans l'architecture, le postmodernisme est très clair, mais il est beaucoup moins clair dans les autres arts. Dans les arts plastiques, il est très diffus. Il est plutôt un atout puisqu'on ne peut plus être moderne, dans le vrai sens, à la manière des avant-gardistes et d'autres avatars. Par exemple, nous appartenions à une promotion néo-avant-gardiste, des années 1960, au moment où il se manifestait d'un côté un rejet de la poésie sociale, de la poésie pédestre, de la lisibilité populaire et de l'autre côté un rejet de la poésie égotique. On rejetait aussi un certain surréalisme débilite et domestiqué ainsi que l'identification de la poésie avec l'ésotérique et l'hermétique. Il y a des époques où l'on ne poursuivait pas l'hermétique ; l'ésotérique et les poètes n'étaient alors ni des alchimistes ni des sorciers et ils n'avaient pas du tout des conceptions sacerdotales. Cela nous semblait incompatible avec la vie réelle, dans le sens que nous appartenions tous à la petite bourgeoisie et nous devions nous soumettre aux mêmes restrictions, nous affrontions des réalités résistantes, opaques, et nous avions tous la même biographie dans laquelle il ne se trouvaient pas de faits extraordinaires et de faits héroïques non plus. Nous avons

décidé de vivre comme les autres et la poésie ne devait pas s'identifier à un mode de vie extravagant, à une vie explicite, majestueusement artistique, au dandysme et à la vie bohème. Le grand initiateur et le modèle fut, évidemment, Vicente Huidobro.

Buenos Aires est maintenant postmoderne parce qu'il fut un moment où l'horizon historique se bloqua et comme dans le cas de toutes les autres capitales, on ne pouvait pas vraiment dire dans quelle direction se dirigeait l'art, personne ne pouvait le présager, il n'y avait aucune possibilité de projection. Les arts se proposèrent de récupérer le plaisir, la sensualité, la fantaisie, la relation ludique, la légèreté, en considérant que c'était la fin des narrations grandioses, selon certains historiens et sociologues. On parlait beaucoup de la fin des narrations grandioses – surtout de la fin de la narration nationaliste, qui, en France, jouissait d'une grande notoriété – et aussi de la fin des idéologies, tout en montrant un grand désir de renoncer aux idéologies, à tous ces stéréotypes qui, dans beaucoup de cas, se manifestaient comme des idéologies négatives, répressives, dictatoriales et criminelles. On sentait la nécessité d'une grande propreté, c'est-à-dire d'avoir de nouveau une relation spontanée, de laisser à nouveau couler la sensualité, de libérer la libido et de donner libre cours à l'imagination. Il s'agissait en même temps d'un retour à la décadence, ce qui est très propre de la poésie postmoderne hispano-américaine. Un retour aux « empires décadents » de Darío.

C.V. : Ce caractère byzantin, serait-il le sceau de la littérature hispano-américaine actuelle ?

S.Y. : Oui. En fait, en Amérique latine nous avons des idées claires et peut-être cela n'est pas du tout bien, peut-être c'est une obnubilation historique. En ce qui me concerne, je n'ai aucune prétention de la part d'une personne qui écrit pour qu'elle ait des idées claires. Peut-être vaut-il mieux de ne pas avoir d'idées. S'il y a quelque chose d'évident c'est que les poétiques hégémoniques n'existent pas, il n'y a pas de dynamique, de vecteurs, de directions manifestes. Bon, évidemment, cinq écrivains se rencontrent et forment un groupe, selon le modèle symboliste et moderniste. Personnellement, j'ai des amis mexicains qui forment un groupe de narrateurs, ils ont la quarantaine et leur groupe s'appelle *El Crack*. C'est une stratégie de promotion.

I.I. : Cette politique de coteries est très commune au Mexique.

S.Y. : Oui, vous avez raison. Ils forment des groupes et dans ce contexte ils établissent une poétique qu'ils explicitent publiquement. Ils font du bruit et, en fait, ils ont connu un succès considérable, et pas seulement sur le plan local. Mais, en comparaison avec le groupe surréaliste, par exemple, avec agit-prop, avec les expressionnistes, avec le dada surtout, il s'agit seulement d'une imitation floue. Nous, les écrivains, nous sommes seuls. Nous sommes livrés à notre propre initiative et à notre propre talent.

C.V. : En relation avec ce que vous avez dit auparavant, que les idées claires sont, parfois, contre-productives, il existe une entière direction dans la philosophie du

XXe siècle dont les représentants, malgré leur accablante culture, soulignent toujours les dangers de la lecture excessive, vicieuse. On peut arriver même à des formules très mordantes, comme celle de Cioran : « On s'approche plus d'une activité créative en écrivant une carte qu'en lisant *La phénoménologie de l'esprit*. » Ce « vice », cependant, prédispose à une disposition plus contemplative, plus paresseuse et moins acharnée. Où vous situez-vous par rapport à ce binôme lecture-écriture ? Sentez-vous une certaine compréhension par rapport à la lecture « vicieuse » ?

S.Y. : C'est très difficile. Moi, je suis fondamentalement poète. Verticalement, je suis poète. Je ne peux pas écrire de poèmes quand je le veux. Je peux essayer, réunir des annotations, en essayant de capter quelques lueurs, quelques ombres. Je veux dire que l'activité poétique est incontrôlable. Le poème moderne long – et ici je fais référence aussi aux meilleurs poèmes longs du XXe siècle, *The Waste Land*, les *Chants* de Pound, « Zone » d'Apollinaire, *Altazor* – n'est pas non plus un poème projectif et programmatique. Mais cela ne signifie pas que le poète moderne ne soit pas un *poeta doctus* puisque la lecture représente un aliment extraordinaire, non seulement pour l'esprit, parce qu'il se n'agit seulement de « meubler » l'esprit, mais parce que beaucoup de signes, beaucoup de gènes textuels proviennent de la lecture. Soudain, un passage illumine un passage intérieur et la lecture rend possible un certain type d'associations. La lecture n'est pas une activité passive, mais elle possède un pouvoir génératif. Cela se voit bien dans *Marelle* avec sa séparation entre le grand lecteur et le lecteur inspiré. D'un côté, Cortázar est un lecteur universaliste, encyclopédique, celui qui accumule le savoir, qui introduit dans le même roman son *vade mecum* culturel, qui explicite toutes ses références puisqu'elles correspondent absolument avec ses prédilections. De l'autre côté, une quantité énorme de passages sont comme le free jazz, des improvisations inspirées, et il existe quelque chose qui jaillit et qui possède une force intime. Cortázar a cette extraordinaire capacité de capter ces envies possédées puisqu'il pratiquait avec passion l'écriture directe. Je ne possède pas ce don, l'écriture directe ne m'offre aucun respect. J'essaie d'écrire un poème et sa première forme ne me plaît pas, je la considère plutôt comme une aide, une base opérative, je la trouve toujours faible, invalide et laid. Alors je commence à le retravailler et retravailler à nouveau et ainsi le poème se complique et se ramifie. Le premier texte est comme une matrice qui a la capacité de développement, d'expansion et de transformation. En général, les poètes que je connais personnellement, avec peu d'exceptions, sont de grands lecteurs, ils accumulent de la versatilité et ils utilisent beaucoup de livres. Il y en a certains qui ne manifestent pas cette caractéristique, qui sont très discrets et ne se vantent jamais de leur savoir livresque. Ils n'exposent jamais clairement leurs références et leurs sources non plus, mais ils démontrent cependant leur savoir par leur écriture. Je pense à Juan Gelman, un grand poète contemporain, mon ami. Juan ne parle jamais de livres, il est pudique et réservé, mais lorsque quelqu'un le lit, il se rend compte de sa versatilité. Dans l'un de ses fameux poèmes il demande pardon à Octavio Paz, à Alberto Girri, à José Lezama Lima, c'est-à-dire à tous les ascètes parce que son attitude dans la vie et le monde dans lequel il vit lui imposent d'autres devoirs. Ce poème est

un manifeste, il équivaut à une justification historique parce qu'après, Gelman militera dans des manifestations politiques, insurrectionnelles. Il participera au combat armé et deviendra un membre important d'une organisation guerrière.

La lecture est indispensable, sans doute, car la personne qui écrit a une relation permanente avec le mot. En vivant à Paris, personnellement, il me manque le contact quotidien avec la langue vive, avec la langue colloquiale du Rio de la Plata. Une fois installé définitivement en France, j'ai dû changer de stratégie idiomatique puisqu'en Argentine je m'étais proposé d'établir un contact profond, à la manière d'un vrai cordon ombilical, entre écriture poétique et langue parlée. À ce moment-là, je prêtais une grande attention à ce que le monde disait, je prenais l'autobus et j'avais les oreilles ouvertes pour collectionner cette presse orale. Il existe un poème-conversation d'Apollinaire, « Lundi rue Christine », qui me surprend toujours par son audace. La rue Christine est une ruelle courte et étroite de Saint-Germain. Je l'ai cherchée et lorsque je l'ai vue, je suis resté vraiment consterné puisque tout était petit, comme aurait dû l'être le café où se situe ce poème moderniste. Apollinaire cueillit des bouts de conversations simultanées qu'il entendait autour de lui, assis à une table de café. Et de la même manière qu'il les captait dans cette ambiance bavarde, il les notait, comme une succession de fragments dispersés sur la page, qui imite du point de vue idéographique cette perception acoustique, intermittente et multivocale.

Avec l'exile ma relation avec la langue a complètement changé parce qu'en France j'ai décidé de continuer à écrire seulement en espagnol puisque j'ai été formé au sein de cette langue – c'est pourquoi une grande partie de mes recours sont intimement liés à la pratique de l'espagnol et ne peuvent pas en être séparés. J'assume l'attitude de quelqu'un qui vit au sein de sa propre langue malgré son transplant. Une langue littéraire est toujours le produit d'une transaction, c'est un artifice, une fiction autosuffisante. Ma langue coule, elle fait à sa tête, elle vit et se multiplie par elle-même. En France, dans un cadre linguistique étranger, je dois préserver tout ce qui est lié à mes origines. Je travaille aussi avec beaucoup de plaisir à l'amplification de mon lexique, considérant que le dictionnaire est totalement comestible et qu'une possibilité propre à la poésie est celle d'utiliser la langue *in extenso*. La poésie est la mémoire de la langue. Elle peut actualiser tout mot, toute tournure procédant d'un autre stade antérieur, elle peut devenir archaïque, ou elle peut se lancer dans le nouveau, grâce à une invention néologique, elle peut se situer à n'importe quel moment et dans tout endroit du territoire où on parle l'espagnol. J'ai beaucoup d'admiration pour le livre des livres qui représente ma nourriture permanente, La Bible protestante traduite au XVI^e siècle par Cipriano de Valera. Elle est écrite dans un espagnol ancien, proverbial, d'une beauté touchante. C'est ma Bible, elle m'attire et m'illumine, surtout l'Ancien Testament. Il a des reflets de la nouvelle langue, il correspond à une langue pure, peu normative, d'une syntaxe très ductile aux tournures insolites. Dans la langue espagnole, le régime prépositionnel est encore assez instable et dans cette Bible il y a des utilisations exceptionnelles, déconcertantes. Elle possède une force d'expression à laquelle j'aimerais arriver.

Je possède une bibliothèque dotée de livres en espagnol, j'ai une bonne collection de poésie hispano-américaine, je donne mes cours d'espagnol, je porte fréquemment des conversations avec mes amis qui parlent l'espagnol, avec ma femme je parle en espagnol. Je dois éviter que ma langue se calcifie. Enfin, quelqu'un qui vit en Argentine n'a aucune préoccupation, il peut la laisser mourir ou il peut la faire renaître, selon les utilisations locales, pendant que j'ai ma douane linguistique toujours alerte pour qu'aucun mot étranger suspect ne passe.

C.V. : Lorsque vous m'avez parlé du cas du poète discret et prudent à ne pas montrer son savoir livresque, j'ai pensé immédiatement au cas contraire : Queneau.

S.Y. : Je connais ses enfants. Je connais bien l'OULIPO, son atelier de littérature potentielle. Je connais personnellement certains membres, comme Georges Perec et Jacques Roubaud. Perec, déjà décédé et qui avait une formation d'archiviste, fondait sa littérature sur des programmes restrictifs de composition, sur des matrices préformées et surtout sur des inventaires. Il cataloguait tout, les objets, les marques, les vêtements, les chansons dans l'intention de créer un réservoir de la mémoire de son époque. Jacques Roubaud, qui a une formation de mathématicien, tend dans sa poésie vers des formalisations régies par des modules réguliers, numériques, vers une utilisation novatrice de la prosodie, vers des combinaisons très réglées. Georges fait des impôts et Jacques des mesures. Ils sont deux écrivains singuliers et très intéressants. J'ai toujours eu un côté formaliste et le contact avec eux a été très initiateur, enrichissant.

C.V. : Cioran a un aphorisme autant provocateur qu'interprétatif : « Un grand écrivain vit à l'intérieur du langage ; il ne se préoccupe pas du langage de l'extérieur. Il ne médite pas sur le style, il a son propre style. Il naît avec son propre style. »

S.Y. : Ce n'est pas vrai. Et surtout dans le cas de Cioran. Le style se forge, il faut beaucoup de travail pour arriver à avoir un style et c'est un travail d'atelier, c'est un travail instrumental, artisanal, lié à une habileté technique. Cioran est un prosateur dont l'écriture a expérimenté des changements jusqu'à arriver à une énonciation claire et élégante. Je ne peux pas imaginer son style comme un don spontané. Il y a des romanciers qui ne sont pas des stylistes. Je pense à Dostoïevski et peut-être à Balzac.

I.I. : C'est une formulation radicale et plutôt polémique pour mettre en évidence les écrivains trop intéressés au style.

S.Y. : Bien sûr. Cortázar écrivait sans arrêt, il poursuivait une écriture jazziste, de jam session, mais dans cette désinvolture résidait toute son écriture précédente, au service de cette configuration en mouvement.

I.I. : Il y a un autre aspect très important dans le cas de Cortázar qui, en grande mesure, partage avec les autres prosateurs latino-américains la profonde interpénétration de la prose avec la poésie. Peut-être que cela représente l'une des plus fortes essences de la magie que la littérature hispano-américaine exerce, puisque si cette

veine poétique se perd (parfois dans des productions plus récentes de grands prosateurs hispano-américains), la prose faiblit.

S.Y. : Oui, la poésie régnait, elle régnait par les modernistes parce qu'elle avait une grande diffusion sociale. C'était l'époque antérieure à l'apparition des moyens de communication de masse. Si l'on voulait jouir de la musique, on étudiait le piano, si l'on voulait jouir de la poésie, on devait apprendre les poèmes par cœur. Cette culture de la mémoire permettait aux gens de réaliser une accumulation vive, parfois extraordinaire, de textes ou de partitions. Dans la littérature hispano-américaine, les compartiments génériques sont perméables, ils peuvent s'interpénétrer. C'est vrai qu'il existe une infusion de la poésie dans la narration, une infusion plus grande que dans le cas de la littérature française, par exemple. Peut-être qu'il y a un autre facteur qui a une certaine influence, le type d'éducation qui est plus relâchée en Amérique Latine. Le baccalauréat français configure pleinement la relation avec la langue d'une manière très normative et autoritaire, et, en plus, classique en général. Avec cette adresse, tous peuvent écrire et presque tout le monde écrit des romans ici, en France : les hommes politiques, les gens qui apparaissent à la télévision, les mannequins. Et tous s'expriment de la même manière, avec une correction qui correspond à un seul module dont il est difficile de sortir, puisque c'est une prison, une cage prestigieuse. En Amérique latine, l'éducation est plus diffuse, l'auto-éducation est plus répandue et il y a peu de surcharge, peu de bagage antérieur. Il n'y a de rigueur ni dans l'élaboration de la phrase, ni dans l'élaboration de la pensée. Ce manque de rigueur rend possible la manifestation d'une certaine originalité qui, dans un autre contexte, serait rejetée.

I.I. : Vous anticipez presque toujours les questions. Cette fois-ci au sujet de l'humour. Précisément, je voulais parler de l'humour, une autre constante de la littérature hispano-américaine moderne. Dans un essai dédié aux *Poèmes humains* de Vallejo, vous arrivez à qualifier l'humour comme « art démoniaque qui agit comme le diable, génie mimétique ».

S.Y. : Il est vrai que l'humour implique un certain scepticisme, et la relation ironico-humoristique est une relation qui établit une distance, une distance en général analytique. L'humour ne peut pas être innocent. Et, en plus, l'humour est intelligent. Il implique une relation lucide et souvent ludique. Il suppose l'acte de se voir de l'extérieur, de se trouver dedans et d'en sortir à la fois. C'est une technique de surface, labile, parce qu'avec l'humour tout peut se refaire ou se perturber. C'est une technique de décroissance ou de déflation. Il évite la solennité qu'il renforce et le pathétisme qu'il écarte, afin d'attenter contre les sécurités rondes et pour ne pas être soumis aux impulsions excessives du cœur. Évitez le cancer sentimental qui prend possession de tout. Évitez des égarements et des dominations qui aliènent. Gardez toujours cette possibilité d'être ou de ne pas être, d'être avec ou d'être sans. D'un autre côté, c'est un recours amusant pour alléger les problèmes graves, accablants, indéfectibles. Par rapport au poids d'obligations et l'accumulation de devoirs, par rapport au devoir d'être, à toutes les coercitions et comminations de l'expérience

factitive, l'humour est comme une espèce d'esprit, esprit espiègle et moqueur. Selon moi, il assure la liberté, souvent une liberté négative, et il nous fait voir tout d'une façon différente. Mais c'est vrai que lorsqu'on arrive à l'identification, à une seule substance et à ses transferts subjectifs, et la passion fait son apparition, l'humour finit. Si l'impulse mystique et béat prime, si Dieu apparaît, surtout Jésus Christ, l'humour se dissipe.

I.I. : L'humour est une forme de transgression. Comme le jeu, en fait, qui a une nature duale, ambivalente, étant à la fois dissimulation et sérieux. Dans un article consacré à Borges, dans lequel vous soulignez la disposition de jouer avec les codes établis, vous arrivez à le caractériser comme « un nostalgique de Dieu », l'écrivain travaillant en même temps comme fidèle et hérétique. Il n'y a pas beaucoup de critiques, et encore moins ici, en France, qui le voit ainsi. Le jeu, autre élément consubstantiel de l'art moderne, pourrait alors lui aussi devenir un véhicule du sacré ?

S.Y. : Il existe une vision très proche de l'ironie romantique, comme chez Kierkegaard, une forme de se relier plus adéquatement à Dieu, s'il est l'être absolu, il est aussi un humoriste transcendantal. Chez Santa Teresa de Jesus il y a beaucoup d'humour. Chez Borges, je crois que le jeu de l'hérésie est l'une de ses prédilections. Chez Borges, beaucoup de thèmes, d'idées, d'arguments et de recours sont de provenance religieuse. Il joue souvent avec l'argumentation théologique et il identifie le religieux avec le mythologique. Peut-être ce n'est pas le cas des *Ruines circulaires*, qui est un texte mythopoïétique, aux valences mystiques dans le sens propre, même si dans cette histoire tout se termine dans le non-être. Chez Borges, il y a une recherche de Dieu, oui, c'est ce que je pense. Il lui convient d'opérer d'une manière irrévérente, en tant qu'infidèle, utilisant le théologique comme pure matière littéraire et sans que cela implique une adhésion personnelle. Borges a raison lorsqu'il dit que la théologie est un chapitre de la littérature fantastique puisque ce pouvoir de fabulation augmente de forme exceptionnelle dans le passage du naturel au surnaturel. Chez Borges, il y a une grande versatilité théologique et d'une manière ou d'une autre, il existe une référence constante à Dieu. Pour lui, Dieu est d'un côté l'engendreur, le fabricant, et de l'autre côté il est celui qui défait, le malfaiteur, dans le sens étymologique du terme, celui qui fait mal son œuvre, de façon imparfaite. La preuve pour Borges est notre monde, un caprice mal conçu et, au comble, abandonné à lui-même.

I.I. : En ce qui vous concerne, votre *Trampantojos* est un texte intimement lié au gnosticisme, où vous créez précisément cette image du monde en tant que création premièrement échouée et ensuite abandonnée. C'est un texte tellement dur qu'il paraît un jeu.

S.Y. : C'est un jeu, mais derrière le jeu il y a une angoisse, un cauchemar. Borges considère la littérature comme une forme de rêve, une usine de chimères et de cauchemars. Pour lui, le plus terrifiant cauchemar est métaphysique, la possibilité que ni moi, ni le monde n'existent.

I.I. : Un autre élément clé qui se manifeste aussi de manière très claire dans la littérature hispano-américaine moderne est l'attraction pour le non-connecté, pour le collage, pour le fragment, et cela peut être vu aussi comme une méfiance dans la totalité. C'est comme une forme de jouer avec le cosmos, mais jouer pour cacher l'angoisse d'avoir perdu la totalité – ou la confiance en elle.

S.Y. : Oui, sans doute, cela implique la perte de la totalité et de la possibilité de concerter, d'harmoniser ; cela implique la méfiance dans un cosmos cohérent, symétrique. Mais, d'un autre côté, cela correspond à notre expérience de la réalité, à la perception que nous avons de nous-mêmes, imposée par l'époque. Nous vivons de cette manière, nous entendons les radios des voisins qui transmettent des émissions différentes, des voitures passent, nous entendons le klaxon, nous lisons les classiques et nous allumons la télévision et des images fugaces de toutes provenances défilent. Et tout se mélange, tout se superpose, tout a une incidence. Mais cela me semble totalement artificiel. Cela peut être un programme, une voie mystique, et il y a beaucoup de monde qui le pratique, mais il faut s'isoler, il faut se recueillir parce que de cette manière le désordre du réel afflue. L'Inde est un exemple extraordinaire dans ce sens. L'Inde est un chaos incroyable, pullulant, sale et bruyant. Il y a des foules partout et tout est agité ; le trafic est le plus dense que j'ai connu dans toute ma vie, tellement dense qu'on ne peut pas imaginer que quelqu'un puisse se déplacer – et, cependant, on s'y déplace. Le transit peut être interrompu par n'importe quoi : une personne qui traverse soudain, des animaux en liberté, des charrues tirées par des bœufs. Et la circulation s'arrange avec ces obstacles, elle rencontre toujours une solution à toute circonstance. Il y a un énorme, mais fluide désordre. Et, de l'autre côté, il y a les ashrams, les redoutes de la spiritualité. Pour trouver la sérénité, il faut se réfugier dans le monastère. Il n'y a aucune autre possibilité puisqu'en dehors de cet endroit de recueillement il y a le tumulte, le tapage, la cohue, le chaos. C'est un chaos agressif, à une échelle démesurée. On peut se recueillir dans l'ashram en aspirant à l'unité, en essayant d'exclure tout ce que perturbe, toute intrusion, tout facteur de désordre, mais si on n'a pas une attitude de recueillement, on se retrouve avec la simultanéité, l'ubiquité, la superposition, le tracas.

I.I. : Lorsque je faisais référence au non-connecté et au collage je pensais précisément à la transposition artistique de cette perception accentuée par rapport à la réalité multiforme et multifocale. Ceux qui choisissent le recueillement et l'imperturbabilité écrivent moins ou écrivent d'une autre façon. Mais les artistes modernes s'enfoncent dans ce chaos et utilisent ses éléments contradictoires afin de créer un monde artistique régi par les mêmes lois d'incomplet et de variabilité. Ils réalisent des expériences techniques et travaillent pour rendre possible la création d'un autre monde, imaginaire, qui n'est pas le monde dans lequel nous vivons, même s'il partage quelques-uns de ses modes de fonctionnement. Dans quelques-uns de vos essais, vous suggérez que ces recherches en plan formel réalisées, par les modernes, ont quelque chose de maniériste.

S.Y. : Oui, sans doute, mais ce n'est pas une mauvaise chose. Le maniérisme est un art de recomposition, de redistribution, un art de second degré. Shakespeare et Cervantès sont des maniéristes. Le maniérisme est un artifice, c'est un recours d'effet, c'est un piège ; mais la tricherie, le stratagème, l'artefact me semble inhérents à l'art.

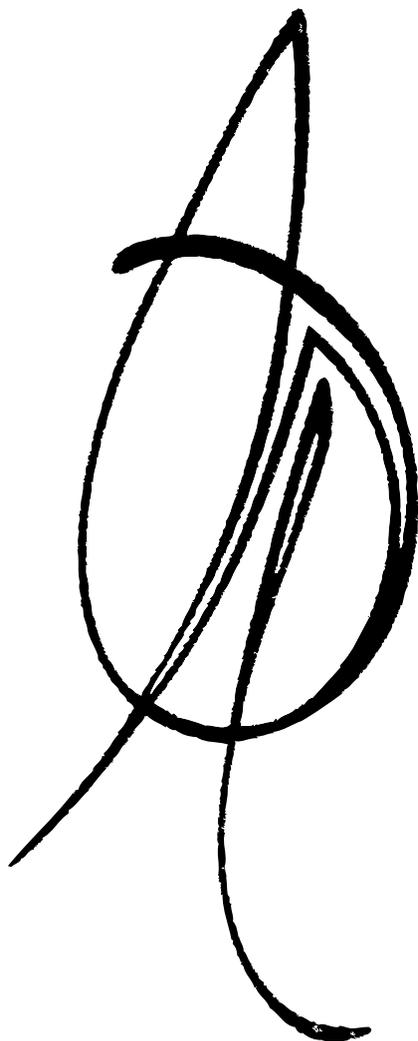
C.V. : La modernité a plusieurs facettes, mais si nous la considérons en tant que paradigme, quelle est l'attitude la plus typique du créateur moderne : de contribuer à la maintenance du mystère, de l'opacité et de l'impénétrabilité, ou bien d'essayer désespérément de donner une réponse plus claire, plus intelligible, plus transparente, qu'elle s'oppose de cette manière au non-sens, à l'énigme irrésolue, à l'absurde ?

S.Y. : Il n'y a pas de devoir. Quelqu'un peut se croire chargé d'une mission, et cela arrive fréquemment, parce qu'une tendance implique déjà le fait de se dédier d'une certaine manière à un projet ; mais, essentiellement, dans l'art, il n'y a pas de devoir. Depuis le romantisme, la poésie se relie à un désir de révélation. Si nous remontons aux origines, à la littérature gréco-latine, nous trouvons une poésie avec de multiples formes et caractères. Il y avait une poésie lyrique, satyrique, tragique, comique, épique, bucolique, poésie simple et poésie avec plusieurs strophes. Simple comme le *Beatus illae* d'Horace, qui est une espèce de glorification du bien vivre, de la vie paisible, de la résignation. Nous sommes harcelés par une évolution qui est spéciale, mis sous pression par l'histoire, par le présent immédiat. L'art implique par lui-même une extraordinaire liberté de choix. Cela est la principale conquête de l'art et de la poésie moderne. Tout le reste sont des formes disproportionnées, des restrictions imposées de l'extérieur, des alignements extra artistiques, et cela arrive beaucoup dans des périodes de censure, avec la pression idéologique qui impose des devoirs au poète, ou avec le prosélytisme et la cathexis qui peuvent aussi piéger le poète.

La poésie est un chemin de connaissance. Profondément, c'est un commerce avec l'obscur et l'insondable, une exploration de l'inconnu, de ce qui se trouve au-delà, au-delà du langage ; c'est une investigation de l'inexprimable, qui se trouve avant ou après le perceptible et le dicible. Le cas le plus représentatif est celui de Paul Celan qui mène jusqu'au bout une recherche ontologique, dans le sens le plus profond du terme, dont le but est l'au-delà du sens, le plus en arrière, le plus profond, inconnu et noir. De manière qu'il y ait une liaison permanente de la poésie avec l'exploration du mystère, avec le voyage vers l'au-delà ou l'avant ici. Il a à voir avec le fait de voir au-delà, en utilisant le terme qui donne le titre de l'un de mes livres. Ce que je dis semble différent de la conception de Pablo Neruda, mais pas complètement, puisqu'il y a aussi à côté du Neruda de la poétique claire, de la communauté communicative, de la poésie pour tous, où le poète devient le représentant de sa collectivité, un Neruda hermétique, visionnaire. Mais la poésie est, pour sa plus grande partie, cette appréhension obscure, ce passage à travers l'informulable, à travers l'inconnu, à travers l'inconcevable.

Traduit de l'espagnol par Corina Jurcul

ÉCHOGRAPHIES AFFECTIVES



Adam Fethi

Poèmes inédits

Corrida

1

Guichets (les yeux) ouverts
vers l'intérieur
et au bout des paupières (les cils) barreaux
protecteurs
qui empêchent la vie
(d'entrer ou de sortir ?)

2

Les larmes (sur les cimes) petites chèvres qui regardent
les images qui tombent sur les pentes
elles demandent : ces dattes de quelles orbites sont-elles tombées
sur cette feuille ?

3

Il regarde la feuille (le taureau) et ne comprend pas les lignes
mais il entend entre les lignes un bruissement qui monte
des sanglots qui s'approchent
un chant qui traverse l'amas des mots
comme le grognement du volcan traverse
les strates de la terre

4

C'est la voix de ma main (dit-il) : ma main
pendant qu'elle mugit
ma main qui mugit dans la blancheur blessée
comme mugit le taureau de la corrida
dans les arènes de Séville

Le souffleur de verre

Mouvement premier

Comment vois-tu ton chemin ? demande la fille à son père aveugle. Comment vois-tu ton chemin ?

Longtemps je me perds en moi-même, dit-il. Minutieusement je me perds en moi-même jusqu'à ce que je ressente un filon de lumière.

Sur la lumière je pose la bouche, puis, comme un souffleur de verre, j'expire dans le filon afin qu'il gonfle. C'est ainsi que parfois j'obtiens un chemin.

Puis quoi ? demande la fille à son père.

Quoi d'autre ?

Rien, mon enfant, dis-je. Rien qui vaille la peine d'être dit.

Si ce n'est que

Peut-être vais-je au bout du fil sans jamais y arriver.

Mouvement second

Comment écris-tu ton poème ? demande la fille à son père aveugle. Comment écris-tu ton poème ?

Longtemps je regarde en moi-même, dit-il. Minutieusement je regarde en moi-même jusqu'à ce que je perçoive un trou dans la page.

Je pose sur le trou un petit mot, puis, comme un souffleur de verre, je souffle dans le mot afin qu'il s'accroisse. C'est ainsi que parfois j'obtiens un poème.

Puis quoi ? demande la fille à son père

Quoi d'autre ?

Rien, mon enfant, dis-je. Rien qui vaille la peine d'être dit.

Si ce n'est que

Peut-être tombé-je dans le trou sans jamais remonter.

L'épaule des choses

L'aveugle souffle son âme dans la flûte. Dans la flûte, il souffle ses rêves blancs. Des trous de la flûte fusent les rêves sur l'épaule des choses. Sans qu'il s'en rende compte, amoureuxment ils dansent pour lui. Des serpents blancs dansent pour un vieux charmeur. Loin de la flûte, l'aveugle tend la main vers l'épaule des choses. Le mordent les rêves. Être mordu par ses rêves, dit-il, tel est le destin du charmeur.

Trébucher, tel est le destin du musicien afin
qu'avance la musique.

Souffle ton âme, aveugle, dans cette flûte, peut-être le ciel dansera-t-il et, entre tes mains, la mélodie du sable grandira-t-elle.

Souffle ton âme, innocent, dans cette flûte. Il importe peu que tu ne saches pas par où mordre dans l'épaulé.

En ton corps tu as ce dont tu as besoin pour traverser cette faim, abandonnant aux autres la base et le sommet où coule le ragoût, abandonnant aux autres la viande, les os et ce qui salive abondante leur fait couler, arpentant la terre jusqu'où tombent les étoiles sans convois de sécurité, se pavanant dans les fragrances de la liesse générale, se mêlant aux marins et aux vagabonds, dansant avec les égarés en des paradis de la taille d'une main, heureux satisfaits d'une demi tête d'agneau au four et d'une gorgée de rouge Magon¹.

Souffle ton âme dans cette flûte. Sois heureux d'être l'aveugle. Sois heureux
De perdre tes mains sur l'épaulé des choses
Toujours
Du mauvais côté.

Il n'est pas important pour toi de ne pas savoir le prix du pain amer
Ni le prix de la morsure
Ni le prix de la peau avec lequel
L'étoile tombe dans leur bas ciel.

L'essentiel, c'est que tu saches que, autant tu leur sembles vil,
Tu n'as pas de prix.

Traduits de l'arabe par Aymen Hacem

¹ Magon : vin tunisien, éponyme de l'érudit carthaginois (II^e av. J.-C.), auteur en langue punique d'un important ouvrage sur l'agriculture. Fameux et estimé dans l'Antiquité, ce traité fut sur ordre du sénat, après la destruction de Carthage en -146 par les Romains, le seul ouvrage que ceux-ci aient ramené à Rome. (NdT)

Eugène Van Itterbeek
Deux poèmes dédiés à Noïca

L'hymne du monde

Il n'y a que le visible que j'entends,
parce que je vois ce qui me dépasse,
me pousse vers les extrêmes limites, me déborde,
me jette dans les bras de l'invisible
qui m'étouffe, me libère par son chant,
et du coup je vois ce qui ne m'est pas
donné à voir, l'hymne du monde, qui monte
de la plus humble fleur et s'épanouit
là-haut dans les cieux où les étoiles
éclairent les rochers, mettant le feu à mes yeux.

Un disque mort

Si je n'avais pas eu la vue, je n'aurais rien entendu,
le monde se serait tu, même le silence me serait
resté inconnu, si le ciel avait été invisible,
où me serais-je tourné pour écouter, du moins
dans mon âme, la voix des fleurs et des oiseaux,
tout aurait été noir, même au milieu du jour,
aussi la nuit ne m'aurait pas parlé, je me serais
endormi sans me souvenir de quelque vue,
de quelque écho de regard, sans aucune trace de mot,
même non écrit, sans mémoire, une page noire
où n'aurait apparu aucun signe lumineux,
un disque mort, où ne se seraient gravées aucune
mélodie, aucune image, aucune métaphore,
tout comme si jamais je n'avais existé.

Laurent Fels
Poèmes inédits

franchir
le seuil

vers
l'inconnu

regard
penché

sur le sas
entre deux

mains
en douce

l'espérance
de la parole

dite
de profil

souffler
l'argile

contre
la lumière

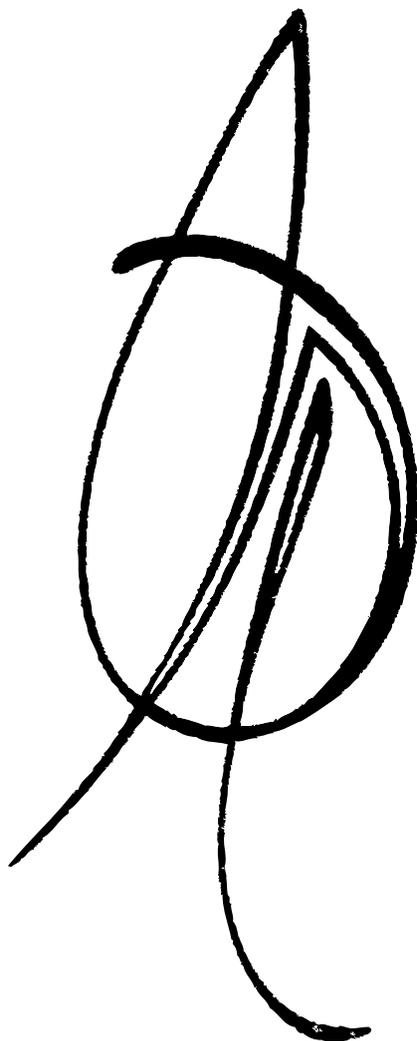
cendre
un regard

aveugle
perce

l'étoile
qui scintille

encore

LE MARCHÉ DES IDÉES



André LE GALL, *Eugène Ionesco. Mise en scène d'un existant spécial en son œuvre et en son temps*, Paris, Flammarion, Collection «Grandes Biographies», 2009, 619 p.

Voici donc, quinze ans après la mort d'Eugène Ionesco, que nous arrive une première biographie du grand auteur dramatique franco-roumain. Mais en est-ce vraiment une? Il est permis de nourrir quelques doutes, ou plutôt de se poser certaines questions, dès lors que l'auteur du livre indique lui-même les limites de son entreprise.

En effet, de son propre aveu André Le Gall s'est imposé une discrétion sur certains détails de la vie personnelle, amoureuse surtout, de Ionesco qui laisse des zones d'ombre importantes, zones qui pourraient être riches en enseignements dans le cas qui nous occupe.

Pour ne citer qu'un exemple, le plus facile sans doute: si Ionesco trompait sa femme, comme M. Le Gall le laisse discrètement et presque malgré lui entendre, n'était-ce pas surtout pour tromper l'ennui? La question reste sans réponse, pire: elle n'est même pas posée. Elle pourrait néanmoins avoir un certain intérêt, dans le cas d'un auteur qui présente l'ennui souvent comme une chose qui est à la fois rassurante par sa prévisibilité et étouffante, un auteur aussi dans l'œuvre de qui le mariage - ou devrais-je dire la vie du couple constitué depuis longtemps? - joue un rôle important.

Mais c'est souvent plutôt à une étude des relations entre la vie publique de Ionesco et son œuvre que M. Le Gall nous convie qu'à une véritable description approfondie de la genèse des opinions, sentiments, affects, sympathies et antipathies, amitiés et amours d'Eugène Ionesco.

C'est dommage, car - M. Le Gall le montre tout au long de son livre - l'œuvre de Ionesco se nourrit, dans une mesure importante, des expériences personnelles - surtout affectives et politiques - de l'auteur, et ne pas parler, par discrétion, de certains événements dans la vie privée de l'auteur de *Rhinocéros*, c'est priver le lecteur de cette biographie de renseignements dont maintenant il ne peut pas apprécier l'importance ou la portée.

Pourtant, M. Le Gall, ancien élève de l'ENA, qui a déjà des biographies de Racine, Corneille et Pascal à son nom, auteur dramatique lui-même, a travaillé à son livre sur Ionesco de 2004 à 2008. Il a vu beaucoup de monde, il a recueilli un grand nombre de témoignages, il a bien sûr relu toute l'œuvre, et il a lu nombre d'études, de documents personnels.

Il n'en reste pas moins - deuxième objection à formuler contre ce livre - que la bibliographie du livre est quelque peu succincte quand il s'agit d'étudier un auteur de cette envergure et son œuvre. Surtout, il est regrettable que les sources écrites dont M. Le Gall se sert sont limitées à celles qui sont disponibles en langue française.

En effet, il est tentant de croire à la lettre ce que note Ionesco, qui avait le sens de la formule, quand il parle de lui-même. Il est également difficile, au moment

d'évoquer le passage de Ionesco à Bucarest, de résister à la tentation de citer le livre que Paul Morand a consacré à cette ville entre les deux guerres mondiales, car c'est une source presque inépuisable de ces raccourcis saisissants et de ces formules à l'emporte-pièce dont cet auteur avait le secret.

Sans doute aurait-on reproché leur absence à M. Le Gall.

Mais sans doute aurait-il, à certains moments, fallu aller plus loin, bien plus loin, ce que l'auteur a malheureusement négligé de faire. Sans trop de complexes, il cite des sources sans vraiment les interroger, sans procéder à des confrontations, notamment avec des sources d'origine roumaine, qui pourtant s'imposaient.

Ainsi, tout en constituant une somme non-négligeable, ce livre est-il desservi par le manque de connaissances de la langue roumaine de la part de l'auteur. Une plus grande familiarité avec le milieu intellectuel de Bucarest d'entre les guerres aurait probablement permis à l'auteur de donner une vue plus complète et plus profonde et saisissante de cette période qui n'est pas seulement si importante dans le développement intellectuel de Ionesco, mais qui, au-delà de la biographie intellectuelle de Ionesco, présente un grand intérêt au niveau de l'histoire des idées dans l'Europe de l'entre-deux-guerres.

Ainsi, M. Le Gall nous propose-t-il un livre qui fait plutôt figure d'une relecture amoureuse de l'œuvre - pièces de théâtre, journaux, essais, nouvelles - de Ionesco, libérée des contraintes de la critique littéraire académique.

Par ailleurs, André Le Gall, on l'a dit, est lui-même l'auteur d'une œuvre dramatique importante, et le meilleur de son livre se situe sans doute dans les quelques dialogues qu'il a intercalés dans son texte - dialogues qui nous éloignent encore de la biographie classique, « académique ». Dialogues aussi qui s'apparentent plus aux interrogations qu'on trouve dans les dialogues de Platon qu'aux textes dramatiques de Ionesco.

Nous y voyons des personnages et des personnifications - Eugène Ionesco, L'orateur, un Intervenant extérieur, ou encore Une voix - discuter notamment, non sans nous rappeler parfois l'attitude intransigeante de l'Opinion Publique dans la célèbre opérette *Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach, des positions que Ionesco a défendues dans le débat public et dans la vie politique de son temps.

La forme dialoguée permet, mieux que ne l'aurait fait un développement, de rendre compte de certains aspects du comportement de Ionesco, de les justifier tout en montrant des incohérences qui ne sont que trop humaines.

Ainsi ce livre chaleureux mais incomplet, hommage dirais-je plus que biographie, ne remplit peut-être pas tout à fait son rôle de biographie fidèle, mais sa qualité bien réelle est de nous montrer et mieux faire comprendre la profonde unité d'une des œuvres théâtrales les plus originales et indépendantes du siècle passé.

Ger LEPPERS

LISTE DES COLLABORATEURS

Delphine AEBI – maîtrise de Lettres Modernes sur *Le traitement de l'Histoire dans Cinna de Corneille et Antoine et Cléopâtre de Shakespeare*, à l'Université Stendhal de Grenoble. Enseignant dans le secondaire à la Cité Scolaire Internationale de Grenoble en 2007. Diplôme de maîtrise sur *Cocteau sur le fil : une dramaturgie du scandale*. Doctorat de Lettres Modernes en cours sur le scandale dans le théâtre français des années 1940 à 1960 à l'Université Stendhal de Grenoble.

Odette BARBERO – maîtrise et DEA de Philosophie (Université Lyon II), maîtrise de théologie (Faculté de théologie de Lyon). Docteur en philosophie (Université de Bourgogne) et professeur associé à l'Université de Technologie et de Sciences appliquées Libano-Française. Auteure des livres : *Le thème de l'enfance dans la philosophie cartésienne*, Paris, l'Harmattan, 2005 ; *Descartes ou le pari de l'expérience* (sous presse) et de plusieurs études sur la philosophie et la littérature.

Marie JOQUEVIEL-BOURJEA – professeur Agrégée de Lettres Modernes à l'Université Paul-Valéry Montpellier-III. Spécialiste de poésie française et francophone moderne et contemporaine, elle a soutenu sa thèse de doctorat sur l'œuvre du poète Jacques Réda, et écrit un livre sur le sujet : *Jacques Réda : la « dépossession heureuse » ; habiter « quand même »* (L'Harmattan, 2006). Auteure de nombreuses études (communications, séminaires et articles) à la poésie moderne et contemporaine : P. Verlaine, P. Valéry, B. Cendrars, O.-J. Périer, G. Perros, N. Bouvier, L.-R. des Forêts, Y. Bonnefoy, J. Réda, L. Gaspar, P. Dhainaut, M. Étienne, P.L. Rossi, R. Depestre. Elle a également publié un inédit de Paul Valéry, le *Cahier 43* (Fata Morgana, 2006) et dirigé le numéro 100 de la revue *Études valéryennes* : « Faut-il oublier Valéry ? » (L'Harmattan, 2006). À paraître également sous sa direction, à l'automne 2008, les actes du colloque *Choses tuées (Poésie & Peinture)*, aux Presses Universitaires de la Méditerranée.

Simona DRĂGAN – maître-assistante au Département d'Études européennes de la Faculté des Lettres de l'Université de Bucarest. Études de roumain et d'anglais. Docteur ès lettres de l'Université de Bucarest avec la thèse *Écriture et discours dans les théories poststructuralistes*. Plusieurs études sur Emil Cioran, sur la littérature universelle contemporaine, la théorie littéraire, la philosophie, la sociologie ou l'histoire de l'art. Traductrice de deux livres de sociologie et de sciences politiques parus chez comunicare.ro.

Laurent FELS – études de philologie. Membre de l'*Académie Européenne des Sciences, des Arts et des Lettres*. Écrivain et professeur de littérature française au Grand-Duché de Luxembourg. Éditeur scientifique de la série *Regards sur la poésie du XX^e siècle* (Presses universitaires de Namur). Son œuvre a été couronnée par le Grand Prix de

Littérature de l'Académie Nationale de Metz en 2007. Membre de l'Académie Européenne de Poésie et collaborateur scientifique de plusieurs institutions littéraires dont la Société de littérature générale et comparée de l'Université du Luxembourg. Volumes de poésies : *Voyage au bout de l'étoile*, 2004; *Paroles Oubliées*, 2005; *Dire l'Indicible – Das Unsagbare in Worte fassen*, traduction en allemand par Chantal Scheiwen, 2005; *Le Cycle du Verbe – Wortzyklus*, traduction en allemand par Chantal Scheiwen, illustrations de Pascale Cornen, d'Éric Dubois et de Joseph Ouaknine, 2005; *Îles enchantées*, 2005; *Comme un sourire – Wie ein Lächeln*, traduction en arabe par Jalel El Gharbi, traduction en allemand par Rüdiger Fischer, illustrations de Janine LAVAL, 2006; *Intermittences – Intermitente – Intervalle*, avec une préface de Daniel Aranjo, traduction en roumain par Constantin Frosin, traduction en allemand par Rüdiger Fischer, illustrations de Brigitte Ghilain, 2007; *La dernière tombe restera ouverte*, fragments poétiques, avec une préface de René Welter, 2007. Monographies: *Horace : À Lydie. Ode III 9*, 2004; *Saint-John Perse : Images à Crusoé. À la recherche du temps et de l'espace perdus*, 2005; *Saint-John Perse*, 2005; *Sous l'église du bleu : Essai sur l'oeuvre poétique d'Élisa Huttin*, 2007.

Adam FETHI – enseignant d'arabe dans le secondaire à Tunis jusqu'en 1995. Depuis 1995, il se consacre à l'écriture, en même temps qu'il anime à la radio et à la télévision plusieurs émissions littéraires, comme *Une barque pour traverser la nuit* et *Galerie des livres*. Auteur de sept recueils de poèmes dont *Sept lunes pour la gardienne de la tour* (1982), *L'Histoire de Khadra et du prince Odwane* (livret avec enregistrement audio, 1984), *Chants pour la fleur de poussière* (1991). Traducteur de Baudelaire et de Cioran en arabe.

Pierre GARRIGUES – professeur à l'université de Tunis. Il est l'auteur d'une thèse publiée chez Klincksieck sur les *Poétiques du fragment*, d'essais et de recueils de poèmes.

Ilinca ILIAN – maître de conférence à la Chaire d'espagnol de l'Université d'Ouest de Timișoara. Docteur ès lettres avec un mémoire sur « Julio Cortázar et le roman européen », sous la direction de Livius Ciocârlie. Professeur invité à l'Université Autónoma de Nuevo León, Mexique (2001-2002). Auteure de nombreux articles, traductrice de l'espagnol (entre autres *Rayuela* de Julio Cortázar), auteur des livres *Romanele lui Julio Cortázar și literatura europeană (Les romans de Julio Cortázar et la littérature européenne)* (2004, 2008) et *El Occidente de al lado: literatura y modernidad en Europa Central* (Mexique, 2008).

Marc de LAUNAY – chercheur en philosophie allemande au CNRS (Archives Husserl de Paris – ENS-Ulm). Traducteur de philosophie (Kant, Nietzsche, Hermann Cohen). Il a récemment publié un ouvrage sur les problèmes théoriques de la traduction *Qu'est-ce que traduire ?* (Paris, Vrin, 2006) et un recueil d'essais d'herméneutique biblique (*Lectures philosophiques de la Bible*, Paris, Hermann, 2007).

Ger LEPPERS – études de langues et littératures française, portugaise et brésilienne à Nancy et Amsterdam. Parallèlement à sa carrière de fonctionnaire au Conseil des Ministres de l'Union Européenne à Bruxelles, il développe une activité d'essayiste et de critique littéraire au quotidien néerlandais *TROUW*, où il écrit tout particulièrement sur les littératures franco- et lusophones.

Ariane LÜTHI – études de français, d'histoire de l'art et de littérature comparée à Zurich, Munich et Paris VII. Enseignante de français à Zurich. Publications: *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, Paris, 2009. Membre du comité de rédaction de la revue *Variations* (Revue de littérature comparée de l'Université de Zürich) depuis 2006. Ses recherches actuelles portent sur l'oeuvre de Joseph Joubert.

Daniel MAZILU – docteur en philosophie de l'Université de Montréal (2005). Possesseur d'un B.A. en philosophie de l'Université Laval de Québec (1997) et d'une Maîtrise en philosophie de l'Université de Montréal (2000). Études en Suisse, à l'Institut International Florimont de Genève. Études universitaires, d'abord à Québec, puis à Montréal. Boursier à deux reprises du FCAR (l'actuel FQRSC), d'abord pour la Maîtrise (1998-1999), ensuite pour le Doctorat (2001-2002). Assistant universitaire à la Chaire de Philosophie grecque ancienne, auprès du Professeur Richard Bodéüs, au Département de philosophie de l'Université de Montréal. Il enseigne actuellement l'histoire de la philosophie et l'histoire de l'art à l'Université Chrétienne "Dimitrie Cantemir" de Bucarest. Publications : *Raison et mystique dans le néoplatonisme*, 2006, *Leçons sur l'histoire de la philosophie ancienne (Prelegeri de istorie a filozofiei antice)*, 2007.

Eugène VAN ITTERBEEK – études de philosophie et lettres et de droit à l'Université Catholique de Louvain. Docteur ès lettres à l'Université de Leyde aux Pays-Bas sur Charles Péguy (Paris, 1966). Après une carrière de professeur de langue et de littérature françaises en Belgique, entre autres à l'Université d'Anvers, au Centre Pédagogique Supérieur de l'État à Hasselt et au Conservatoire Royal de Musique à Bruxelles, il émigra en Roumanie où, depuis 1994 il enseigne la littérature française à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu. De 1979 à 1994 il a organisé à l'Université de Louvain, en coopération avec l'Union Européenne, les Festivals Européens de Poésie. Dans ce cadre il a fondé la Maison Européenne de la Poésie et la maison d'édition « Les Sept Dormants ». À Sibiu, il créa et dirige le Centre international de Recherche « Emil Cioran » ainsi que les *Cahiers Emil Cioran*. Organisateur des colloques internationaux Emil Cioran. Principales publications : *Spreken en zwijgen* (Parole et silence), 1966 ; *Actuelen 1 et 2*, 1967-1977 ; *Tekens van leven* (Signes de vie), 1969 ; *Daad en beschouwing* (Action et contemplation), 1972 ; *La poésie en chiffres*, 1987 ; *Europa, huis van cultuur* (L'Europe maison de culture), 1992 ; *Le 'Baudelaire' de Benjamin Fondane*, 2003 ; *Deux églises sibiennes. Naufrages d'un christianisme oublié ?*,

2007 ; *Au-delà des schismes et des ruptures*, 2008 ; *Approches critiques* (I-X, 1999-2009) ; *Die Ich-Erfahrung in der Zeitgenössischen europäischen Literatur von Ost und West* (*L'expérience du moi dans la littérature européenne contemporaine à l'Est et à l'Ouest*), avec Jürgen Henkel, 2009. Volumes de poésies : *Entre ciel et terre*, 1997 ; *Fables, prières et autres poèmes*, 2001 ; *Instantanés transylvaniens*, 2004 ; *Les noces des mots et des choses*, 2004 ; *Un hiver à Cislădioara*, 2006 ; *Ne m'oublie pas / Nu mă uita*, 2008. Auteur du *Journal roumain*, 2006. Traducteur sous forme de livre de la poésie d'Alain Bosquet, Amadou Lamine Sall, J.J. Padrón, Homero Aridjis, Donatella Bissutti et O.C. Jellema.

Ciprian VĂLCAN – études de philosophie à l'Université de Timișoara. Boursier de L'École Normale Supérieure de Paris entre 1995-1997. Boursier du gouvernement français entre 2001-2004, il obtient la licence et la maîtrise en philosophie de l'université Paris IV – Sorbonne. Maître de conférences à la Faculté de Droit de l'Université Tibiscus de Timișoara. Docteur en philosophie de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca (2002). Docteur ès lettres de l'Université de Vest de Timișoara (2005). Docteur en histoire culturelle de l'École Pratique des Hautes Études de Paris (2006). Volumes d'auteur : *Recherches autour d'une philosophie de l'image*, 1998, *Studii de patristică și filosofie medievală* (*Études de patristique et de philosophie médiévale*), 1999 (Prix de la Filiale de l'Union des Écrivains de Timișoara), *Eseuri barbare* (*Essais barbares*), 2001, *Filosofia pe înțeleșul centaurilor* (*La philosophie à la portée des centaures*), 2008, *La concurrence des influences culturelles françaises et allemandes dans l'œuvre de Cioran*, 2008, *Elogiul bălăușului* (*L'éloge du bégaiement*), 2009, *À travers de la palabra*, Murcia, en cours de parution.

Gilda VĂLCAN – maître-assistante à la Faculté des Sciences politiques, Humanistes et Administratives de l'Université „Vasile Goldiș” d'Arad. Professeur associé de l'Université de Padova. Docteur en philosophie de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca. Publications : *Pe linia spatelui tău*. (Poème), (*Sur la ligne de ton dos*. (Poèmes), 2002, *Antichitatea în filosofia lui Nietzsche* (*L'Antiquité dans la philosophie de Nietzsche*), 2008.

Constantin ZAHARIA – maître de conférences à l'Université de Bucarest. Professeur invité à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (2005-2007). Il a soutenu une thèse sur Cioran, la mélancolie et l'écriture fragmentaire, à l'E.H.E.S.S. en 1996, sous la direction d'Yves Hersant, qu'il a publiée en 1999 aux Editions de l'Université de Bucarest sous le titre *La parole mélancolique. Une archéologie du discours fragmentaire*. Il a publié une trentaine d'articles dans des revues roumaines (*Approches Critiques*, *Analele Universității București*, *Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, *Secolul 21*, *ARCHES*,) et étrangères (*Critique*, *Rapports-Het Franse Boeck*) consacrés à Baudelaire, Cioran, Ionesco, Nietzsche, Henri Michaux, à la mélancolie et aux problèmes théoriques de la traduction.

