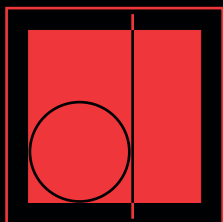


ÉTUDES LITTÉRAIRES



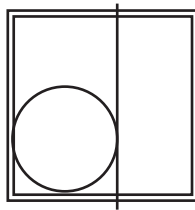
UNIVERSITÉ LAVAL

Philosophie et narration.
« Ne pas se raconter d'histoire »
Été 2011

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

PHILOSOPHIE ET NARRATION.
« NE PAS SE RACONTER D'HISTOIRE »



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Alain Beaulieu, Université Laval ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Emilia Deffis, Université Laval ■ Pascale Fleury, Université Laval ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Monique Moser-Verrey, Université de Montréal ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Matthieu Fortin et Myriam Dumais-Desrosiers, adjoints à la rédaction.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6. Téléphone : 418 656-7844 ■ télécopieur : 418 656-2991
Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca
■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique : pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt
pour un individu : contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2012 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 2^e trimestre 2012

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X ISBN 2-920949-46-2

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Chantal Gaudreault

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

PHILOSOPHIE ET NARRATION. « NE PAS SE RACONTER D'HISTOIRE »

DOSSIER DIRIGÉ PAR
SARAH ROCHEVILLE, ÉTIENNE BEAULIEU
ET BENOÎT CASTELNÉRAC

PRÉSENTATION 7

Études

BRUNO CLÉMENT
Au commencement était le récit 15

ÉRIC MÉCHOULAN
Les à-côtés de la philosophie et le commérage transcendantal 31

RÉMY GAGNON
L'instant cosmogonique et le récit philosophique 47

NATHALIE WATTEYNE
Paul Ricœur : des poèmes aux récits et des récits aux poèmes 59

SOPHIE LÉTOURNEAU
Roland Barthes enquête : *La chambre claire* ou la mélancolie policière 69

BENOÎT CASTELNÉRAC
La philosophie de Platon à l'épreuve de l'autobiographie 81

ANDRÉ DUHAMEL
Moby-Dick de Herman Melville : de l'allégorie de la caverne
à l'allégorie de la baleine 97

ÉTIENNE BEAULIEU
Joseph Joubert contre les romans 111

Analyses

PIERRE SCHOENTJES

Images de la nature dans les romans de la Grande Guerre :
esquisse d'une typologie 123

THOMAS CARRIER-LAFLEUR

Le rôle des déceptions dans *À la recherche du temps perdu*
de Marcel Proust. Autofiction, crise du sujet et montage identitaire 139

FANFAN CHEN

Julio Cortázar : fantastique et mysticisme oriental 161

PATRICK TILLARD

L'effet-Bartleby : répétitions et nouveautés dans *Un homme qui dort*
de Georges Perec 181

Notices sur les collaborateurs

Résumés / *Abstracts*



Présentation

SARAH ROCHEVILLE ET ÉTIENNE BEAULIEU

L'histoire est connue et commence en Grèce antique, alors que *logos* et *muthos* se confondaient en une seule voix dans la parole sacrée (*hieros*)¹. Elle se poursuit jusqu'à ce qu'au siècle de Platon, où une méfiance philosophique provoque la séparation entre les légendes fabuleuses et la recherche de la sagesse, que ne sauraient détenir les poètes, ces êtres irresponsables et ne sachant d'où ils tiennent leurs discours et qui se voient pour cela évacués de la cité idéale. La philosophie n'a peut-être à cet égard d'autre origine que cette méfiance à l'égard du *muthos*, méfiance fascinée cependant, qui tient à distance le chant des sirènes narratives en même temps qu'elle semble sans cesse leur répondre, attachée au mât de la raison².

On retrouve facilement dans l'histoire ce préjugé fondateur de la discipline philosophique. Cherchant à réveiller le sens du vocable qui désigne l'« Être », Martin Heidegger commence par mettre les choses au clair : « Philosophiquement le premier pas à faire pour arriver à entendre le problème de l'Être, c'est déjà de ne pas *μύθον τινα διηγεῖσθαι*³ », c'est-à-dire « ne pas se raconter une histoire ». Or, cette citation en grec, Heidegger la tient de Platon lui-même, du *Sophiste*⁴ plus précisément, dans lequel le personnage de l'étranger se moque des conceptions de l'Être que nous appelons aujourd'hui « présocratiques » en les qualifiant de « fables⁵ » ou de « contes⁶ », selon les traductions. C'est dire que la méfiance envers le récit traverse ce l'on nomme la tradition philosophique, de Platon jusqu'à Heidegger, sous la forme d'un soupçon fondamental porté sur la narrativité, non seulement en vers, mais aussi en prose, puisque l'étranger que fait intervenir Platon dans le *Sophiste* se rit tout autant de Parménide que de Démocrite ou de Thalès de Millet, l'un proposant que l'Être soit un, l'autre qu'il soit double et le dernier qu'il soit quadruple. Qui croire et qui prendre pour maître de vérité ? Tous ces drôles, dit l'Étranger, « racontent des histoires comme à des enfants », sans aucun souci de prouver logiquement ou

1 Voir Clémence Ramnoux, *De la légende à la sagesse*, Paris, Klincksieck, 1983.

2 Voir Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, François Maspéro, 1965.

3 Martin Heidegger, *Être et Temps*, 1986, p. 29.

4 Platon, *Sophiste*, dans *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, texte traduit et notes par Émile Chambry, 1969, 242c.

5 *Id.*

6 Platon, *Sophiste. Œuvres complètes*, texte traduit par Léon Robin, 1950, t. 2, 242c.

empiriquement ce qu'ils avancent. Ils bernent ceux qui les écoutent en les berçant de légendes qui flattent leurs préjugés et les confortent dans leur ignorance. Mais il faut bien voir que ce ne sont pas seulement ces histoires-là dont se moque l'Étranger, mais de toutes les histoires prises pour vérité. Sortir de l'enfance philosophique, ce serait ainsi prendre ses distances non pas avec telle ou telle histoire, mais avec le fait même de raconter. Cette ère du soupçon, version histoire de la philosophie, porte autant sur le fait de raconter (διηγεῖσθαι) que sur la fable racontée (μῦθος). Il s'ensuit que ce n'est pas la qualité de la fable qui doit être remise en question, mais la narrativité elle-même. Platon croit en ce sens bien faire lorsqu'il entreprend de raconter des histoires, mais sous le contrôle serré de l'allégorie et avec le sceau de la philosophie qui guide l'auditeur dans le maquis des significations, comme un bon pédagogue mène son élève au point désiré. Les histoires ne doivent être utilisées en philosophie que dans un but exotérique, pour se faire comprendre de l'enfant qui n'a pas encore migré dans la région supérieure de la raison. Philosophier, ce serait ainsi penser sans se raconter d'histoire. Vraiment ?

La question est évidemment plus complexe, car la narrativité, comme l'a souvent montré Paul Ricœur⁷, notamment à propos de l'histoire⁸, cette autre discipline soupçonneuse, ne se limite pas au simple fait de raconter de la fiction. Il y a de la narrativité jusqu'à la limite de la pure syntaxe, pourrait-on dire. À partir du moment où les mots sont arrangés de façon à représenter un monde, parler de ce monde ne peut aller sans le présenter d'une certaine manière, sans lui donner une cohérence quelconque, c'est-à-dire en somme sans le raconter, ce dont ne se prive pas bien sûr la philosophie, ni l'histoire d'ailleurs⁹.

Ce dossier voudrait donc, à partir de quelques exemples, montrer ce double jeu de la pensée et du récit en examinant à l'œuvre la pensée se racontant, ou encore le récit pris en flagrant délit philosophique. Pour ce faire, deux manières de lire les entrecroisements entre littérature et philosophie ont été tentées : d'abord, la manière panoramique, qui prend la question sur le fond d'une histoire de la philosophie à réinventer, comme le proposent Bruno Clément, Éric Méchoulan et Rémy Gagnon ; ensuite, la manière singulière, qui pose la question à partir d'une lecture d'un cas spécifique, qu'il s'agisse d'un théoricien, comme le fait Nathalie Watteyne en lisant l'œuvre de Paul Ricœur, ou de Platon lui-même, comme l'entreprend Benoît Castelnérac, ou encore d'auteurs plus « littéraires », tels que Herman Melville, dont André Duhamel part à la recherche de la philosophie implicite inscrite dans *Moby-Dick*, ou enfin de Joseph Joubert, dont Étienne Beaulieu déploie les causes et les conséquences du refus de se prêter au jeu narratif.

Bruno Clément se prend en effet à imaginer que toutes les disciplines de ce que l'on appelle les « sciences humaines » procèdent en réalité du narratif, quand bien même elles seraient structurées sur un déni du récit. Repousser le récit aurait pour conséquence de retomber aussitôt dans le récit, car « seul le récit permet de

7 Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 3 vol., 1983-1984-1985.

8 Voir Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1955.

9 Par exemple Michel de Certeau, *Écrire l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

s'affranchir du récit¹⁰ ». Méditant à voix haute sur une sorte d'archéologie narrative du discours théorique, Clément éclaire de façon oblique les soubassements narratifs de l'argumentaire en rappelant de célèbres exemples de « philosophes » opérant grâce à la fable :

Nietzsche bien sûr, dont c'est la manière habituelle (*Le gai savoir* explique sous forme narrative ce qu'il en est de la logique, de la connaissance, etc.) ; mais aussi Rousseau (dont le *discours* sur l'origine de l'inégalité raconte bel et bien une histoire et dont *l'essai* sur l'origine des langues part également d'une hypothèse narrative) ; mais encore Marthe Robert, dont l'essai sur le roman repose entièrement sur la thèse d'une origine elle-même romanesque. D'une façon générale, tout grand ouvrage théorique, qu'il soit de sciences politiques (Marx), de psychanalyse (Freud), de sociologie, d'histoire de l'art, ou de théorie littéraire (Bakhtine, Barthes) passe nécessairement une partie de son temps à se situer dans une histoire qu'il prend en marche et dont il entreprend de modifier sensiblement le cours¹¹.

La pensée n'échapperait ainsi au récit, selon l'hypothèse de Clément, que par le moyen du récit : penser serait alors d'emblée un acte narratif, une manière de donner de la signification au monde par la concaténation minimale du langage. Passant en revue l'histoire de la philosophie selon un pas latéral (la marche de l'écrevisse, aurait dit Blanchot), Éric Méchoulan montre, lui, à partir de sa poétique dansée du « pas de côté », que « les idées ne sont pas séparables des récits, sinon par un utile artifice de la pensée — mais toute histoire n'est-elle pas justement une affaire de commencement, un fantasme de tout faire redémarrer de nouveau ? » Méchoulan propose en conséquence plusieurs commencements de la philosophie (Parménide, Platon, Aristote, Rousseau, Lucrèce) qui deviennent autant de récits d'origine de la philosophie qui ne se contredisent pas tant qu'ils relancent la chronologie et l'anachronie de l'histoire des idées sur un plan narratif plus global. Rémy Gagnon, quant à lui, remontant jusqu'à l'épopée de Gilgamesh et passant par Sophocle, Heidegger et de nombreux moments importants de l'histoire de la philosophie occidentale, se demande si,

dans cette perspective, il est encore possible de relire la narrativité philosophique occidentale à la lumière de ce qui a été perdu, oublié, désappris : l'impensable qui mène à l'effacement, à la mise au ban de l'épreuve séculaire de l'ambiguïté et de l'inquiétude humaine¹² ?

Gagnon cherche ainsi à montrer de quelle manière la philosophie, même en thématissant la complexité narrative du réel, biffe en réalité toute narrativité en cherchant à l'indexer sur une raison se prétendant sans histoire.

Nathalie Watteyne appuie à sa façon cette hypothèse et trace le parcours de l'œuvre de Paul Ricoeur en montrant la grande cohérence. Comme elle le souligne, il n'y a pas de ruptures profondes dans cette œuvre de la conciliation :

10 Voir *infra* l'article de Bruno Clément, p. 17.

11 *Ibid.*, p. 21, note 12.

12 Voir *infra* l'article de Rémy Gagnon, p. 47.

De la philosophie de la volonté en 1950 à la pensée sur l'agir, dans les derniers ouvrages, tous les livres de Paul Ricoeur s'emploient à montrer que ce sont les signes de la culture qui transforment le hasard de la naissance en destin de la personne. Aussi le moi narcissique fait-il place au soi réflexif par le détour des signes et la médiation de la lecture¹³.

Les concepts philosophiques issus de la tradition herméneutique permettent à Ricoeur de proposer des manières de lire tenant compte autant du temps cosmique que du temps humain, celui du récit d'une vie qui se raconte, mais aussi celui du lecteur qui tient en mains les livres dans lesquels le temps se reconfigure.

Trouver une manière de conjuguer des problèmes esthétiques, poétiques et personnels est aussi l'ambition du philosophe Roland Barthes qui découvre, dans *La chambre claire*, une structure policière capable de soutenir et de répondre, formellement à tout le moins, aux obsessions qui le tiennent : beaucoup plus qu'une enquête de type *historia* remontant aux origines grecques du terme (Hérodote), c'est plutôt la mélancolie du scrutateur des signes qui intéresse Sophie Létourneau. Son analyse montre avec justesse que le « raisonnement présenté par *La chambre claire* se confond avec l'histoire et l'enquête. [...] Plus qu'une simple histoire, on lit le rapport d'une pensée, ce qui l'a stimulée, les méthodes empruntées »¹⁴.

Benoît Castelnérac cherche à montrer de son côté que la philosophie platonicienne, loin d'être une utopie anhistorique comme l'on voulu quantité de lecteurs de *La République*, s'inscrirait au contraire dans l'histoire à la lumière de la *Lettre VII* de Platon, à forte teneur « autobiographique » (avant la lettre) :

Une entreprise interprétative comme la nôtre pourrait cependant montrer comment cette distinction entre la spéculation philosophique et le récit au « je » opère de façon claire, réfléchie, et positive dans la *Lettre VII* comme ailleurs dans les œuvres de Platon. La lettre montre à plusieurs endroits que la distinction prudente entre un projet philosophique et son inscription dans l'histoire suscite elle-même une réflexion sur la pratique de la philosophie et de l'écriture¹⁵.

D'où il s'ensuit que l'opposition entre *muthos* et *logos* n'est pas aussi tranchée que l'on veut bien le croire :

En ce sens, bien loin de s'opposer, comme l'ont voulu par-dessus tout la philosophie en général et l'interprétation de Platon en particulier au xx^e siècle, le *muthos* et le *logos* se tempèrent l'un l'autre. Ou, plus précisément, enchâssés l'un dans l'autre de façon dynamique, leurs rapports, constants, rendent possible une éthique et une politique conformes à un projet philosophique qui, dans ces conditions seulement, se révélera attentif à la projection des idées sur la trame narrative de la biographie¹⁶.

13 Voir *infra* l'article de Nathalie Watteyne, p. 66.

14 Voir *infra* l'article de Sophie Létourneau, p. 74-75.

15 Voir *infra* l'article de Benoît Castelnérac, p. 85.

16 *Ibid.*, p. 85.

La dimension biographie de la *Lettre VII* relance ainsi la trame philosophique du projet platonicien.

Suivant aussi la logique de la lecture d'une œuvre singulière, André Duhamel s'attaque au cas célèbre mais néanmoins méconnu du récit de Herman Melville, *Moby-Dick*. Il s'agirait dans ce récit d'une authentique quête philosophique par le moyen du narratif :

En effet, la teneur de l'ouvrage témoigne d'un croisement audacieux entre *littérature* et *philosophie*, et se présente comme une littérature spéculative, proche de certaines œuvres des premiers romantiques allemands. La fiction de Melville dans *Moby-Dick* est une *prose réflexive*, où les événements racontés sont souvent idéationnels et possèdent une charge symbolique importante¹⁷.

C'est ainsi que l'on peut passer, selon un jeu de mot facétieux, de « l'allégorie de la caverne à l'allégorie de la baleine ».

Étienne Beaulieu, enfin, explicite le trajet surprenant de l'écrivain et philosophe Joseph Joubert, qui, à l'époque révolutionnaire et impériale de la France, a fait de son refus de raconter un argument historique et ontologique renouvelant ainsi à sa manière le platonisme moderne :

À l'aube de la modernité littéraire, l'œuvre étrange de Joseph Joubert s'invente au croisement de la philosophie et de la littérature, refusant de raconter, mais racontant ce refus de manière fragmentaire dans un but d'édification philosophique, empruntant à sa façon le chemin platonicien d'abandon de la fable¹⁸.

La racine du fait narratif est ainsi enfouie beaucoup plus creux que ne le laissent croire les récits philosophiques d'affranchissement du narratif (dont il faudrait dresser un inventaire exhaustif, si la chose était possible). Mais affirmer cela, c'est du même coup affirmer l'inverse, à savoir que la racine philosophique est elle aussi très profondément enfoncée dans le terreau narratif et que le récit ne fait pas que raconter, il fait mieux : il pense en racontant.

17 Voir *infra* l'article d'André Duhamel, p. 97-98.

18 Voir *infra* l'article d'Étienne Beaulieu, p. 111.

Références

- HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, texte traduit par François Vezin, Paris, Gallimard, 1986.
- PLATON, *Sophiste. Œuvres complètes*, texte traduit et notes par Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1950, t. 2, p. 27-126.
- , *Sophiste*, dans *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, texte traduit et notes par Émile Chambry, Paris, GarnierFlammarion, 1969, p. 5-145.

ÉTUDES



Au commencement était le récit¹

BRUNO CLÉMENT

Mon point de départ est une hypothèse que je veux formuler d'emblée avant de l'éprouver sur des objets divers, narratifs ou non. Cette hypothèse est narrative, l'une de ses formulations pourrait même aller jusqu'à suggérer qu'elle ne peut être que narrative — l'enjeu de ma démarche, autant le dire tout de suite, a donc quelque chose à voir avec la pensée du performatif.

Les objets que je nommerai, ou que j'examinerai, sont en réalité déjà précisément identifiés : ce sont des récits que la pensée traverse, ou inquiète ; des essais sur le récit en général, ou sur tel récit particulier ; des monuments de pensée qui dans leur démarche procèdent de façon narrative ou quasi narrative (j'essaierai de donner un contenu vraisemblable à ce concept plutôt évasif) ; des livres, voire de simples textes théoriques de toutes sortes qui, le sachant ou non, empruntent au récit ; quelques concepts, même.

Je ne prétends donc nullement faire voir des objets nouveaux, procéder à des rapprochements inédits, attirer l'attention sur le coin discret d'un tableau souvent commenté. Non. Mais j'aimerais, en projetant sur ces objets cette lumière hypothétique que je vais dire, donner l'envie de les approcher et de les manier autrement, leur donner ne serait-ce qu'un instant un statut et un relief les impliquant dans un contexte qui ne les concerne pas seuls.

Au commencement était le récit

Ainsi pourrait s'énoncer l'hypothèse à laquelle je voudrais donc m'employer à donner un peu de consistance.

Le récit serait le genre originel. C'est de lui que tous les autres procéderaient, vivraient, prospéreraient, s'inspirant de lui, le revendiquant ou le reniant, mais s'en nourrissant — le sachant ou non, le voulant ou non, le confessant ou non. Un texte non narratif, si un tel objet est possible, si un tel objet est même pensable, se définirait donc comme tel — ne pourrait d'ailleurs se définir autrement. Il n'y aurait ainsi que deux genres de textes possibles : les narratifs et les non narratifs. Le récit serait la frontière par excellence — le moyen même de définir.

1 Ce texte a d'abord paru en italien sous le titre « Il pensiero affabulatore », dans Clemens-Carl Härle (dir.), *Confini del racconto*, Macerata, Quodlibet (Estetica et critica), 2009, p. 33-52 (trad. Milena Massalongo).

Cette hypothèse, comme toutes celles qui ont trait à la genèse, ou à l'origine, ou à la naissance, devrait avoir son mythe, qui la raconte en même temps qu'il la justifie. Hésiode, qui donne de l'existence des arts et de leur connexion intime une version mythique, ne rapporte pas ce mythe. Reste donc à l'imaginer. C'est ce récit inexistant que j'aimerais esquisser.

J'aime beaucoup l'idée que les différents arts soient redevables à une instance unique ; que tous soient fils de la mémoire — de Mnémosyne. Il y a là, en même temps qu'un mythe, une proposition théorique forte (cette conjonction sera au fond toute mon affaire). Une proposition qui s'admet en effet sans trop de difficulté si l'on songe à telle ou telle des neuf sœurs (Clio, muse de l'histoire ; Calliope, muse de l'éloquence) mais qui donne l'envie — ou le regret — d'un récit qui dirait son sens pour les autres : en quoi Uranie, déesse de l'astronomie, est-elle redevable à la mémoire ? En quoi peut-on dire que Erato, déesse de la poésie amoureuse, est fille de la mémoire ? Ou Terpsichore, déesse de la danse ?

Selon le mythe que j'imagine, toutes les disciplines de l'esprit, ou du sens, seraient de même filles du récit, enfants de la narration. Et pas seulement l'histoire (cette filiation imaginaire ne choque pas l'esprit) ; mais la théologie, mais la logique, mais le droit, mais la philosophie, mais la sociologie, mais l'anthropologie, mais la linguistique, mais la théorie politique, toutes, toutes (je n'en nomme que neuf pour le plaisir de la symétrie).

Le mythe que j'imagine parlerait d'abord d'une époque lointaine et somme toute heureuse, une sorte d'âge d'or, où la pensée n'était pas distincte du récit, ni le récit de la pensée. Jean-Pierre Vernant a de cette époque dit la richesse et la beauté, il a restitué sa logique dans le seul titre de son livre : *Mythe et pensée chez les Grecs*. Les objets qu'il y manipule sont des composés indistincts de légendes, de mythes, d'histoires, de contes, de fables et de pensées, de thèses, de propositions de toutes sortes dont il n'a cessé de montrer la rigueur, l'exigence, la difficulté, l'intelligence, l'intrication, la complexité.

Son propos est, en gros, d'anthropologie (« À travers ces œuvres, nous recherchons ce qu'a été l'homme lui-même, cet homme ancien qu'on ne peut séparer du cadre social et culturel dont il est à la fois le créateur et le produit² ») ; mais l'une des formes que prend cette préoccupation est sans conteste le souci du lien entre le mythe, choisi comme objet, et la pensée ; il s'agit en effet d'atteindre « par delà textes et documents, les contenus mentaux, les formes de pensée et de sensibilité, les modes d'organisation du vouloir et des actes — en bref une architecture de l'esprit³ ».

Non loin de Vernant, Claude Lévi-Strauss a procédé de façon comparable, sans doute même plus radicale. Je ne résumerais certes pas sa thèse de façon exacte ni exhaustive en disant que la pensée est selon lui mythique, c'est-à-dire narrative, mais j'en indiquerais je crois une direction cardinale. « Rien ne permet mieux que la mythologie », dit-il, « d'illustrer et de démontrer empiriquement la réalité d'une pensée objectivée », c'est-à-dire « des conditions auxquelles des systèmes de vérité deviennent mutuellement convertibles, et simultanément recevables par plusieurs

2 Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, 1965, p. 5.

3 *Ibid.*, p. 6.

sujets à la fois⁴. » Il faudrait dire peut-être que la pensée est alors appréhendée comme mythologique, plutôt que mythique ; et entendre par là (fût-ce au prix d'un jeu de mot) que *logos* et *muthos* y cohabitent étroitement, indissociablement. Cette hypothèse, quoi qu'il en soit du sérieux de l'étymologie, conforte le mythe (apocryphe) à l'élucidation duquel j'entends procéder.

Je m'empresse d'ajouter, craignant de passer pour naïf, que dans des configurations textuelles comme celles de Vernant ou de Lévi-Strauss, le récit ne délivre jamais seul tout ce qu'il recèle : un commentateur, un exégète, un interprète, c'est selon, savent non pas distinguer le savoir du récit, encore moins extraire l'un de l'autre, mais apercevoir dans la complexité du mythe sa spécificité poétique, son propre. Le récit n'est pas crédité d'un savoir : il est décrété — par hypothèse — savoir.

Le malheur des hommes vint comme toujours de la volonté de séparer, de distinguer, de dissocier, de diviser. Les enfants sont ainsi faits, ils veulent s'émanciper. Il y eut donc des enfants — il y en a encore — désireux d'isoler de sa gangue mythique, de son sol narratif, l'or pur de la pensée, la substance du *logos*. Ils crurent qu'on pouvait philosopher — par exemple — sans narrer. Certaines histoires racontent, en la variant, cette décision considérable et insensée. Quelques-unes pour la louer. D'autres pour la déplorer.

L'histoire que nous raconte Diogène Laërce fait partie de celles qui approuvent la dissociation. On peut penser en effet qu'il se réjouit, racontant la vocation philosophique de Platon, que le récit ait été par lui, comme le diable dans la mythologie catholique, publiquement et solennellement renoncé.

On raconte que Socrate fit un rêve. Il avait sur ses genoux le petit d'un cygne, qui en un instant se couvrit de plumes et s'envola en émettant des sons agréables. Le lendemain, Platon lui fut présenté, et Socrate déclara que l'oiseau c'était Platon. Platon pratiquait la philosophie, comme sectateur d'Héraclite, d'abord dans l'Académie, puis dans le jardin regardant vers Colone, comme le rapporte Alexandre dans ses *Successions*. Un peu plus tard cependant, alors qu'il allait participer à un concours de tragédie, il décida, parce qu'il avait entendu Socrate devant le théâtre de Dionysos et qu'il lui avait prêté l'oreille, de jeter ses poèmes au feu en disant :

« Héphaïstos, viens ici ; oui, Platon a besoin de toi. »

C'est à partir de ce moment-là, il avait alors vingt ans, dit-on, que Platon devint le disciple de Socrate⁵.

Il n'est pas indifférent, du point de vue mythique où j'ai décidé de me placer, que l'invocation à Héphaïstos soit une parodie d'Homère : c'est par le récit qu'on échappe au récit. Ou (je propose dès à présent cette autre formulation) : seul le récit permet de s'affranchir du récit.

L'histoire que nous raconte Nietzsche (la même pourtant, en un sens) fait partie de celles qui s'affligent de la dissociation. Il reconstitue, sans invraisemblance, les

4 Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques, I, Le cru et le cuit*, 1964, p. 19.

5 Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, traduit par Marie-Odile Goulet-Cazé et al., 1999, III, 5-6.

conditions au fond du même choix, ou plutôt du même abandon. Dans *La naissance de la tragédie*, il désigne d'un mot exemplaire ce composé de pensée et de narration que je présuppose dans tout récit véritable : c'est le mot d'inconscient (il dit aussi parfois *instinct*), qu'il oppose, on s'en souvient, à la conscience socratique.

Si Socrate est coupable de quelque chose, c'est bien d'avoir introduit dans l'ordre du discours l'insupportable même : la conscience. Ou plutôt d'avoir conçu, et promu, un discours où la conscience, abstraite de tout contexte, est la seule instance habilitée. Si Euripide est en retrait, en défaut même, par rapport à Sophocle (et Sophocle de même par rapport à Eschyle) c'est parce qu'il explicite tout, qu'il est, comme Socrate, qui collaborait sans doute avec lui, un esprit explicite systématique et impénitent.

Nietzsche parle de « la reconnaissance fondamentale de l'unité de tout ce qui est présent, la conception de l'individuation comme cause originelle du mal » ; il ajoute que « *l'art est ce qui représente l'espoir d'une future destruction des frontières de l'individuation* et le pressentiment joyeux de l'unité restaurée⁶ ».

Ces frontières nous concernent. Elles désignent en tout cas, peu ou prou, celles dont parle le mythe que je forge, d'une naissance du discours théorique par dissociation de l'indissociable, par isolation de l'élément individuant, par correction, voire amendement, voire corruption de l'instinct. Le mythe n'est plus lui-même, selon Nietzsche, lorsque il est réduit à « l'étroite mesure d'une prétendue réalité historique », « lorsqu'il est soumis, comme un fait révolu, aux prétentions de la critique historique⁷ ».

C'est ainsi qu'il interprète la scène, qu'il cite à son tour après Diogène Laërce, où Platon brûle ses tragédies. Dans un texte écrit à l'époque de *La naissance de la tragédie*, « Socrate et la tragédie », Nietzsche nomme le mal par le nom même que je lui donne : la distinction. C'est un péché, dit-il, de distinguer dans le fruit l'enveloppe du fruit lui-même, comme c'est une faute sans rémission de dissocier dans l'activité artistique instinct et conscience :

Une génération postérieure distingua justement ce qui était enveloppe et ce qui était amande : elle rejeta la première et l'on vit apparaître le fruit du rationalisme artistique, le jeu d'échec à l'allure de spectacle, la pièce d'intrigue. [...] Le socratisme méprise l'instinct, et, partant, l'art⁸.

Car la beauté du mythe tragique — je dirais quant à moi : la force essentielle du récit, sa supériorité intrinsèque — vient précisément de l'incertain et de l'obscurité qu'aucun discours qui vaille ne saurait isoler de la cohérence logique et du souci de la beauté plastique : sa condition en même temps que son propos. Si Euripide ne comprend rien à Eschyle ni à Sophocle, c'est que l'incertain le heurte, que l'obscurité le gêne, c'est qu'il est trop intelligent :

6 Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, traduit par Michel Haar et al., 1977, p. 70 (je souligne).

7 *Ibid.*, p. 71.

8 « Socrate et la tragédie », *ibid.*, p. 282.

Il aperçut dans chaque trait, dans chaque ligne, quelque chose de disproportionné — une certaine précision qui peut faire illusion, mais sur le fond d'une profondeur énigmatique et infinie. La figure la plus nette traînait toujours derrière elle comme une chevelure de comète qui paraissait faire signe vers l'incertain, l'indiscernable. Et la même pénombre ambiguë noyait toute la structure du drame, surtout la signification du chœur. Combien contestable lui semblait la solution des problèmes éthiques ! Et douteuse l'utilisation des mythes⁹ !

Telle est donc ma thèse, mon hypothèse : le récit est un objet complexe que tue la dissociation ; sa richesse et sa supériorité tiennent dans l'impossibilité où il place tout lecteur, tout interprète, tout penseur d'en extraire quoi que ce soit sous peine non seulement de le dénaturer (ce ne serait pas trop grave), pas même de l'édulcorer, mais d'en laisser échapper le suc essentiel.

Les enfants du récit, comme les Muses ceux de la Mémoire, ce sont les discours théoriques. Et de même que les Muses se souviennent, qu'elles font du moins appel à la mémoire, les enfants du récit racontent.

Mais de même que la mémoire peut prendre la forme — invraisemblable — de l'oubli, le récit se présente quelquefois sous une forme derrière laquelle on peinerait à soupçonner qu'il œuvre. Mnémosyne en effet donne naissance à des filles qui ne lui ressemblent pas : Hésiode dit des Muses qu'elles « sont oubli du malheur, repos dans le chagrin¹⁰ ». Et l'on comprend du coup qu'elles ne laissent pas de porter la marque de Mémoire, s'il est vrai que par elles on perd ses repères mnésiques. Je lis dans cette indication que la mémoire peut donner l'oubli. Seul le récit de même, je l'ai dit, peut affranchir du récit.

Indication précieuse, qui me conduit avant de poursuivre à préciser ainsi mon hypothèse : le discours théorique ne raconte pas toujours, mais cela ne signifie pas son indépendance à l'endroit du récit.

L'intelligence se mêle au mythe, la conscience au drame ou à la narration, sans toujours le dire, sans peut-être le savoir. Je tiens dans cette très brève, dans cette presque subreptice notation d'Hésiode mon alibi le plus précieux. J'ai l'air de divaguer en prétendant que le discours théorique procède du récit ; est-ce plus fou que d'avancer l'idée que l'astronomie est fille de mémoire ?

De quelques récits pris comme objets de la pensée

Mais un mot d'abord de ces enfants qui ne sauraient vraisemblablement renier leur origine, de ces disciplines de l'esprit qui sans raconter ne s'éloignent jamais beaucoup du récit. Et d'abord simplement parce qu'elles l'ont choisi comme objet de lecture ou d'analyse.

La naissance de la tragédie fait évidemment partie de ces textes qui, théorisant, ne cessent de raconter. Le titre du livre le dit, bien sûr. Et sans ambiguïté. Mais la lecture le confirme à loisir. Nietzsche n'en finit pas de raconter. Le livre est une genèse, qui mêle dans son procès les légendes, les hypothèses historiques,

9 *Ibid.*, p. 77.

10 Hésiode, *Théogonie et autres poèmes*, suivi des *Hymnes homériques*, 2001, v. 55-56.

les propositions théoriques, sans jamais perdre un fil plus ou moins narratif. Le livre *raconte* comment le théâtre a pris le relais du dithyrambe, comment Euripide a perverti Eschyle, comment Socrate a prêté main forte à Euripide, comment la prétention scientifique est venue prendre la place de l'art, comment le chœur a été peu à peu supplanté, comment la musique a déserté la tragédie, comment Wagner a sauvé l'esprit mythique tragique.

La tragédie elle-même raconte évidemment une histoire, et l'on peut penser qu'est énoncé dans ce constat le principe du discours théorique de Nietzsche, narratif et théorique à la fois. Nietzsche, pour le dire autrement, ne raconte pas parce qu'il doit faire un travail de genèse ou de philologie (la philologie, l'étymologie racontent toujours) mais parce qu'on ne peut parler d'un objet narratif sans narrer soi-même. Dit encore autrement : Nietzsche ne raconte pas parce que la théorie le réclame (parce qu'un peu de récit serait toujours une nécessité, ou seulement un agrément apprécié) ; mais parce que le récit impose le récit. Ou plutôt, s'il narre et spéculé à la fois, c'est parce qu'il se conforme à son objet. Tel est le relief dont je parlais pour commencer.

L'homme théorique d'ailleurs, celui-là même dont Nietzsche relate l'origine et la faute (au chapitre 15 de *La naissance de la tragédie*), l'homme théorique procède du récit. Il en procède comme l'art procède la mémoire — dont il contrecarre les effets pervers. Il ne devient théorique d'ailleurs qu'en reniant ce qu'il croit relayer. Et Nietzsche raconte comment avec Socrate advient un type d'homme absolument nouveau : l'homme théorique. L'homme tragique aspire à la tragédie, le pessimisme est son mode. L'homme théorique croit en la science, l'optimisme est sa maladie consubstantielle. L'artiste, « chaque fois que se dévoile la vérité, ne peut jamais que rester suspendu, le regard extasié, à ce qui demeure encore dévoilé après le dévoilement » ; l'homme théorique, lui, « a pour seule déesse la vérité nue et rien d'autre¹¹ ». Encore cette métamorphose passe-t-elle nécessairement par des chemins narratifs.

Les *Mythologiques* de Lévi-Strauss seraient, de cette hypothèse, un exemple également probant. Qu'est-ce en effet que la *pensée sauvage*, sinon une pensée pétrie de narratif, mais que le narratif en tant que tel n'informe pas (« n'informe pas », puisque ce n'est pas dans tel récit, mais dans la mise en relation de tous les récits que gît la pensée, la possibilité du moins de la reconstituer) ? C'est dans cette mise entre parenthèses du récit, dans sa non prise en compte pourrait-on dire, que s'aperçoit, comme dans l'oubli que savent procurer les filles de Mémoire, le lien indissociable qui unit le structuralisme des *Mythologiques* et de *La pensée sauvage*, mais aussi bien celui de *La morphologie du conte* de Propp, au narratif lui-même. Seul le récit permet que le discours, qui en procède, s'en affranchisse.

Il est rare d'ailleurs que pour dire d'elle ce qui vaut, ce qui prévaut, ce qui importe, pour pouvoir peut-être même tenir à partir d'elle un propos plus général, plus ambitieux, plus universel, les théoriciens d'une discipline, ou d'une forme, ne procèdent pas, comme Nietzsche à la reconstitution de *La naissance de la tragédie*, à l'esquisse d'un récit de genèse.

11 Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 92.

L'exemple parfait serait ici le très beau livre de Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, dont le titre dit, à lui seul, tout mon propos. La thèse du livre, on s'en souvient, est un récit. Ou plutôt, c'est le récit (le fameux roman familial) comme principe de vie et de création esthétique. Je note, vigoureusement, que ce récit ne *raconte* nullement l'origine du roman, mais qu'il est donné comme cette origine même. C'est l'un des cas, exemplaire à mes yeux, où aucun propos théorique ou critique qui vaille quelque chose ne peut être tenu sans que soit racontée d'abord une histoire.

Il n'est évidemment pas question de vouloir comparer les démarches, encore moins les propos, de Nietzsche et de Marthe Robert ; mais il n'est pas douteux à mes yeux que ce trait les unit : pour l'une et l'autre, un récit (à reconstituer, à exhumer, à découvrir) est le premier élément de la théorie. Il n'est pas exactement la *condition* de la théorie, mais cette théorie déjà à l'œuvre¹².

De cette conjonction intrinsèque du spéculatif et du narratif, l'œuvre de Foucault serait sans doute l'exemple le plus parfait. *Naissance de la clinique*, *Histoire de la folie*, *Archéologie du savoir*, les titres seuls le diraient : la démarche est narrative, sans qu'il s'agisse pourtant de marcher sur les brisées des historiens. L'enjeu de l'entreprise, comme chez Nietzsche dont Foucault est un lecteur si attentif et si fervent, est la promotion d'une valeur nouvelle, dont l'objet choisi n'est que le support. Au fond, ces livres de la première période de Foucault varient à l'envi, sous des espèces diverses les thèmes de la parole autre et subversive, déstabilisante, alternative. Une histoire nous est à chaque fois contée, dont la morale est toujours la même ou presque : une voix surgit, ou une silhouette, qui vient border ou doubler, menacer et révéler le discours ordinaire et commun.

Nietzsche avait bien vu d'ailleurs — que n'avait-il bien vu ? — que la promotion de la conscience contre l'instinct, de la science contre l'art ne saurait signifier l'abandon du récit. Au contraire. Dans une page étonnante de *La naissance de la tragédie*, il donne sa version du mythe qu'Hésiode n'a pas écrit et auquel j'ai fait dire que les enfants du récit, sans raconter, restent dans les mailles du récit, comme les filles de mémoire tissant infiniment et merveilleusement l'oubli.

Il note d'abord que le dialogue platonicien,

né de toutes les formes et de tous les styles existants, tient le milieu et reste suspendu entre le récit, le lyrisme et le drame, entre la prose et la poésie, et, de cette manière, enfreint la rigueur de la vieille loi prescrivant l'unité de forme et de langage.

12 On trouverait sans mal d'autres exemples : Nietzsche bien sûr, dont c'est la manière habituelle (*Le gai savoir* explique sous forme narrative ce qu'il en est de la logique, de la connaissance, etc.) ; mais aussi Rousseau (dont le *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* raconte bel et bien une histoire et dont l'*Essai sur l'origine des langues* part également d'une hypothèse narrative) ; mais encore Marthe Robert, dont l'essai sur le roman repose entièrement sur la thèse d'une origine elle-même romanesque. D'une façon générale, tout grand ouvrage théorique, qu'il soit de sciences politiques (Marx), de psychanalyse (Freud), de sociologie, d'histoire de l'art, ou de théorie littéraire (Bakhtine, Barthes) passe nécessairement une partie de son temps à se situer dans une histoire qu'il prend en marche et dont il entreprend de modifier sensiblement le cours.

Il ajoute bientôt que Platon

a donné à la postérité le modèle d'une forme nouvelle, le roman, qu'on peut caractériser comme une amplification à l'infini de la fable d'Ésope et où la poésie occupe, par rapport à la philosophie dialectique, un rang analogue à celui que des siècles durant, la philosophie devait occuper par rapport à la théologie, le rôle d'*ancilla*¹³.

Socrate lui-même, non pas malgré sa rage de raison et d'intelligibilité, mais à cause d'elle est l'homme du mythe par excellence.

L'image de *Socrate mourant*, de l'homme qui s'est affranchi par savoir et raisons de la crainte de la mort, est le blason qui surmonte la porte de la science, pour rappeler à chacun que sa destination est de rendre l'existence intelligible et, par là même, de la justifier — étant entendu que si les raisons n'y suffisent pas, on devra finir par recourir aussi au *mythe* qu'à l'instant j'ai désigné comme la conséquence nécessaire, ou même la visée, de la science¹⁴.

Le malentendu comme schème de pensée

Il faudrait ici tenter de recenser toutes les formes, parfois inattendues, que peut prendre dans les ouvrages de théorie ou de philosophie ce lien, intrinsèque même s'il est secret, qui les relie au récit. Il y a là le projet d'un livre immense, dont il n'existe guère d'esquisse, que je sache, et qu'il me vient périodiquement l'envie d'écrire.

Il me semble en effet que le modèle de l'oracle, du malentendu qui l'accompagne toujours, et de sa dissipation tragique — modèle rarement revendiqué, et peut-être même souvent inaperçu des théoriciens eux-mêmes — informe nombre d'ouvrages qui prétendent justement redresser l'erreur (fatale, bien sûr) où sont demeurés les malheureux qui ont pensé ou écrit avant eux. J'en donnerai deux ou trois exemples qui concernent plus précisément la théorie littéraire, mais je tiens qu'il en va de même à chaque fois qu'une théorie, fût-elle philosophique, entreprend de s'asseoir sur une précédente qu'elle entend donc d'abord ruiner.

Fontenelle explique dans son *Histoire des oracles* qu'au début de l'ère chrétienne, la fortune du platonisme est née de l'imputation erronée qu'on fit à la philosophie de Platon d'avoir annoncé prophétiquement le christianisme. Je crois que Fontenelle décrit dans ce fonctionnement aussi remarquable qu'incontestable la logique de tout travail de pensée s'inscrivant dans une histoire — et quel est le travail théorique qui peut prétendre s'abstraire d'une histoire ?

Ce processus pourrait être décrit dans son essence à partir d'un texte théorique de Gérard Genette exemplaire à bien des égards : *Introduction à l'architexte*. Il est remarquable en effet que Genette, loin de suivre une voie historique — et donc

13 Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 88. À propos de la théologie on peut ici noter que, du moins dans sa tradition occidentale, elle est grandement redevable au récit. Pour les juifs comme pour les chrétiens, il s'agit toujours non pas exclusivement mais nécessairement, de commenter un récit et de lui donner — redonner — sens.

14 *Ibid.*, p. 93.

narrative — essaie tant bien que mal de légitimer, au nom d'une vérité reconstituable et enfin prononçable, une sorte de transhistoricisme ou d'ahistoricisme.

Je prétends pourtant que le principe de sa pensée est ici narratif. Et qu'il fonctionne selon le schème antique de l'oracle. L'oracle de l'*Introduction à l'architexte* serait Aristote, et plus précisément la *Poétique* d'Aristote. Ceux qui se sont tragiquement mépris, attribuant, comme les chrétiens à Platon le mythe la sainte Trinité, sont les commentateurs de toutes sortes, de toutes époques et de toutes obédiences qui, de l'abbé Batteux à Hélène Cixous en passant par Joyce, Northrop Frye et Mikhaïl Bakhtine, ont cru pouvoir lire dans ce traité l'origine de la tripartition « lyrique, dramatique, épique ». Certaines des formules (très heureuses) que Genette a pour le dire auraient pu être signées par le Fontenelle de l'*Histoire des oracles* : « On ne renonce pas facilement à projeter sur le texte fondateur de la poétique classique une articulation de la poétique “moderne” [...] non peut-être sans conséquences théoriques fâcheuses¹⁵. » Ou encore : « Les poétiques modernes (préromantiques, romantiques et postromantiques) projettent aveuglément sur Aristote, ou Platon, leurs propres contributions, et “enfouissent” ainsi leur propre différence¹⁶. »

Rien ne manque à ce poème dramatique qu'est l'*Introduction à l'architexte*, dont la fin sans doute eût été tragique sans l'intervention de Tirésias (c'est Genette lui-même bien sûr) : ni la méprise (l'attribution fallacieuse), ni l'aveuglement (la perpétuation de l'erreur), ni la reconnaissance (l'*Introduction à l'architexte*).

Les choses sans doute ne sont pas toujours aussi manifestes, aussi indiscutablement mythiques. Mais le schéma du dessillement (de la reconnaissance) n'est jamais très loin dès lors qu'on avance sur un sujet déjà largement balisé une thèse un tant soit peu risquée.

Je crois par exemple qu'on trouverait dans *La parole muette — essai sur les contradictions de la littérature* de Rancière des indices allant dans le même sens. Dans ce texte où le schème oraculaire fonctionne à plein, Rancière, loin de se poser en herméneute, comme Genette, entend, lui, défendre la thèse de l'équivocité, voire de l'ambiguïté. Cette attitude n'est pas sans rappeler certains passages de *La naissance de la tragédie*. C'est pourquoi je veux en restituer la logique.

Le malentendu ne porte pas cette fois sur la *Poétique* d'Aristote, mais sur quelques textes de l'*Athæneum* auxquels Rancière fait jouer un rôle oraculaire : il s'agit plus précisément de la promotion par les romantiques du fragment.

Le perpétuel renvoi de la subjectivité créatrice au fragment où elle se présente sans s'épuiser *préfigure et forme un monde-esprit à venir* où la différence même de l'artiste et de l'œuvre d'art doit s'abolir¹⁷.

Mais au lieu que Genette posait comme un principe si évident qu'il n'avait pas besoin d'être explicité que la *Poétique* (l'oracle) avait un sens, et un seul, Rancière

15 Gérard Genette *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1979 ; je cite l'édition « Points », dans *Théorie des genres*, 1986, p. 90.

16 *Ibid.*, p. 93.

17 Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, 1998, p. 60 (je souligne).

tient, lui, que le propre de ces textes théorisés par Schlegel et ses amis est de tenir rassemblés des éléments sinon incompatibles du moins fortement tendus. La faute consiste alors non à prendre une chose pour une autre (comme le fit Crésus, qui par cette méprise perdit son royaume), mais à choisir une chose quand les deux importent à la fois — et importent également.

Le fragment en effet, dans la lecture très serrée qu'en propose Rancière, embrasse étroitement (il faudrait sans doute dire : indissociablement) deux principes en tension mais non exclusifs : celui d'une identité, « d'une différence spécifique, inscrite dans la vie objective du langage et de l'esprit ; et celui d'une indifférence absolue de la forme de réalisation de la volonté artistique ».

L'ennemi de Rancière ici est nommé sans ambiguïté, c'est Blanchot, à qui il attribue la prétention de justifier par le fragment le désœuvrement de la littérature :

Le fragment a souvent été pensé comme la marque d'un statut d'inachèvement et de détotalisation propre à l'œuvre moderne. En l'assimilant au thème « blanchotien » de l'œuvre « désœuvrée », on fait basculer la « littérature » du côté d'une expérience des limites. Mais cette vision est sans doute trop pathétique. Un fragment n'est pas une ruine. C'est bien plutôt un germe¹⁸.

Ou encore :

Le fragment est la résolution des contradictions de la nouvelle totalité. Et si la littérature en sort, c'est par la scission de ce qu'il prétendait rassembler¹⁹.

On l'a compris, la littérature est au fragment ce que la philosophie est au mythe tragique, et pour les mêmes raisons, ou quasi. Blanchot et ses amis ont disjoint ce qui ne devait pas l'être, comme Socrate qui embrassant Apollon répudia Dionysos. Blanchot est un nouveau Socrate. Tous deux ont péché par dissociation de l'indissociable.

Ceux qui ont lu *La parole muette* savent bien que j'exagère ; ou plutôt que je grossis le trait. Le livre de Rancière ne raconte rien, je crois même que Rancière lui-même récuserait le schéma narratif que je propose pour le lire. Je crois pourtant profondément que telle est sa logique. Et je n'attache guère d'importance à son invisibilité : je me souviens que Calliope est fille de mémoire, et que c'est en dépit des apparences. Je crois même qu'on aurait du mal à comprendre la portée historique et théorique réelle du texte de Rancière sans la restitution de ce contexte mythique — je veux dire vrai.

Le schème oraculaire informe bien d'autres œuvres théoriques ; chacun en trouvera des exemples dans sa propre bibliothèque, intérieure ou non. Je ne sais si je suis le premier à dire que le schéma de *Sein und Zeit* est profondément narratif. Je le soutiendrais pourtant volontiers. Dans *Le pays où l'on n'arrive jamais*, un roman d'André Dhôtel qui a enchanté mon enfance, on suit la quête d'un personnage parti à la recherche d'un lieu dont il a oublié et le nom et l'emplacement ; un lieu dont

18 *Ibid.*, p. 59.

19 *Ibid.*, p. 64.

il connaît les qualités (je n'ose dire les attributs) mais dont l'existence, purement mentale, résulte du seul assemblage de ces qualités. *À la recherche du temps perdu*, c'est l'évidence même, fonctionne sur ce schéma.

L'Être de même — oui, de même — a été oublié. Telle est l'histoire qu'on nous raconte. Il s'agit de le retrouver, d'aller le rechercher là où il est resté. L'affaire est une fois encore une histoire d'interprétation. Et Socrate est peut-être coupable de cet oubli-là aussi. Ce schéma ne donne pas seulement la forme d'un livre, ou d'une œuvre ; il conduit aussi, comme nécessairement, à récrire une histoire de la philosophie. Et l'on sait que Heidegger en effet s'y emploie, au risque de tous les malentendus.

Il en va toujours ainsi, je le postule du moins, même si tous les philosophes ne partent pas comme lui à la recherche d'un objet oublié, ou perdu — ou ignorent qu'ils le font. Le récit qu'ils côtoient, ou qu'ils produisent, ou qu'ils redoutent, ou qu'ils élisent, ou qu'ils concèdent, ou qu'ils dépassent, ou qu'ils supposent, ou qu'ils esquissent, ou qu'ils embrassent, ou qu'ils subliment, ou qu'ils transfigurent, ou qu'ils transposent, ou qu'ils rapportent, ce récit n'est pas un parasite, il n'est le serviteur de rien ni de personne, il est la pâte même de leur œuvre, il est ce qui du plus ancien subsiste, il est de la démarche de pensée le tour le plus ancestral, le plus mythique, j'allais dire le plus authentique. La pensée n'est jamais si proche d'elle-même que lorsqu'elle narre.

Du statut de l'imagination dans la pensée théorique

J'irais même jusqu'à dire que certains concepts de la philosophie, et même de la philosophie classique, sont redevables, dans leur élaboration même, au récit de la brisure qu'opérèrent ceux qui crurent bon de l'abjurer. Redevables en un sens très indirect, dans une souvenance très lointaine de ce partage antique et peut-être mythique — il le faut bien : comment se consoler de l'abandon du récit, si ce n'est par un récit ?

L'un de mes derniers exemples sera donc celui d'un objet auquel la philosophie a toujours peiné à faire une place nette : l'imagination. Pour montrer que la pensée de l'imagination n'est jamais si loin que cela du récit, je partirai du premier chapitre du *Discours de la méthode*, chapitre narratif de bout en bout et faisant d'ailleurs sur ce principe de la relation narrative un point précieux. Descartes fait cohabiter dans ce chapitre, non sans d'extrêmes tensions selon moi, deux types de narrations (ce qu'il appelle des « fables »). Aucun des deux ne surprend, bien sûr. Mais leur conjonction étonne. Voici comment est présentée le premier type :

Mais, ne proposant cet écrit que comme une histoire, ou, si vous l'aimez mieux, que comme une *fable*, en laquelle parmi quelques exemples qu'on peut imiter, on en trouvera peut-être aussi plusieurs autres qu'on aura raison de ne pas suivre, j'espère qu'il sera utile à quelques-uns, sans être nuisible à personne, et que tous me sauront gré de ma franchise²⁰.

20 René Descartes, *Discours de la méthode*, 2000 [1637], p. 32-33.

On pense, non loin de là, à La Fontaine, et un peu plus loin à Ésope — on pense à Socrate, et à Platon donc, dont Nietzsche disait qu'il avait promu la forme romanesque, amplification de la fable d'Ésope. Cette fable-là n'est pas répréhensible, elle est même revendiquée ; la philosophie devra lui faire une place qui ne l'exclue pas dans son principe. Si la chose est difficile c'est qu'il existe d'autres fables auxquelles il est bien entendu que la pensée ne doit rien sacrifier :

Outre que les fables font imaginer plusieurs événements comme possibles qui ne le sont point ; et que même les histoires les plus fidèles, si elles ne changent ni n'augmentent la valeur des choses, pour les rendre plus dignes d'être lues, au moins en omettent-elles toujours les plus basses et moins illustres circonstances : d'où vient que le reste ne paraît pas tel qu'il est, et que ceux qui règlent leurs mœurs par les exemples qu'ils en tirent, sont sujets à tomber dans les extravagances des Paladins de nos romans, et à concevoir des desseins qui passent leurs forces²¹.

La charge est évidemment plus attendue. Mais quelle est cette homonymie ? Ces deux fables relèvent-elles de deux instances distinctes ? Ou à distinguer ? Qu'est-ce donc que l'imagination, si elle est une ? Peut-elle être à la fois recommandable et condamnable ?

(On se souvient de l'équation — que j'invente mais à laquelle je tiens : « Seul le récit permet de s'affranchir du récit ».)

J'irai vite pour retracer ce bref mais décisif épisode de l'histoire de la philosophie. La seconde acception du mot « fable » est à l'époque de Descartes reçue depuis longtemps : elle peut se réclamer d'Augustin, au moins (et manque d'ailleurs rarement de le faire), Pascal lui a donné si l'on ose dire ses lettres d'infamie (c'est une « puissance trompeuse ») ; Spinoza, plus subtil, distingue quant à lui entre une imagination active et une imagination passive :

Je dis que nous agissons quand il se fait en nous ou hors de nous quelque chose dont nous sommes cause adéquate, c'est-à-dire quand de notre nature il suit, en nous ou hors de nous, quelque chose qui peut se comprendre clairement et distinctement par elle seule. Et je dis au contraire que nous pâtissons quand il se fait en nous quelque chose, ou quand de notre nature il suit quelque chose dont ne sommes que cause partielle²².

Il faut supposer à cette distinction, que reprendront les romantiques anglais (Coleridge notamment), une origine narrative. Socrate avait décrété importune, indésirable absolument dans la cité, toute personne susceptible de produire des objets inexistantes (par exemple « des fables » nous faisant « imaginer plusieurs événements possibles qui ne le sont pas »). Il faut donc remonter à cette histoire-là, celle-là même que raconte Nietzsche, pour trouver l'origine de cette distinction conceptuelle — évidemment récusée par le mythe tragique, qui est un composé de poésie, de musique et de pensée.

21 *Ibid.*, p. 35.

22 Baruch Spinoza, *Éthique. Œuvres III*, traduit par Charles Appuhn, 1964, p. 134.

Je note rapidement, et en manière de provocation, que pour un Malebranche, la philosophie elle-même, l'exercice de la philosophie — celle du commentaire bien sûr, mais celle de l'étude aussi bien, celle aussi d'ailleurs des « inventeurs de système » — relève de l'imagination et est à ce titre suspecte sinon condamnable. Cela est vrai des commentateurs (une pierre dans notre jardin à tous...) :

Je ne crois pas que l'on puisse douter [...] que la lecture indiscreète des auteurs ne préoccupe souvent l'esprit. Or aussitôt qu'un esprit est préoccupé, il n'a plus tout à fait ce qu'on appelle le sens commun. Il ne peut plus juger sainement de tout ce qui a quelque rapport au sujet de la préoccupation ; il en infecte tout ce qu'il pense²³.

Mais cela est vrai aussi des inventeurs de système :

Il n'y a rien de plus rare que de trouver des personnes capables de faire de nouveaux systèmes : cependant il n'est pas fort rare de trouver des gens, qui s'en soient formé quelqu'un à leur fantaisie. On ne voit que fort peu de ceux qui étudient beaucoup, raisonner selon les notions communes : il y a toujours quelque irrégularité dans leurs idées²⁴.

C'est vrai de façon générale de tous les gens que l'étude occupe et retient :

On peut dire que leurs préjugés font dans leur esprit ce que les ministres des princes font à l'égard de leurs maîtres. Car de même que ces personnes ne permettent qu'autant qu'ils peuvent qu'à ceux qui sont dans leurs intérêts, ou qui ne peuvent les déposséder de leur faveur, de parler à leur maître, ainsi les préjugés de ceux-ci ne permettent pas que leur esprit regarde fixement les idées des objets toutes pures et sans mélange. Mais ils les déguisent, ils les couvrent de leurs livrées ; et ils les lui présentent ainsi toutes masquées ; de sorte qu'il est très difficile qu'il se détrompe, et reconnaisse ses erreurs²⁵.

C'est peut-être chez Malebranche qu'on trouverait l'idée limite de mon propos et que j'énonce abruptement : l'imagination passive est du corps ; l'imagination active est de l'esprit. À quoi il faudrait ajouter, pour que le paradoxe soit à son comble : le récit est du corps, la pensée est de l'esprit. Nietzsche n'est pas loin de dire cela. Le péché de la philosophie, s'il est vrai qu'elle est socratique, c'est moins d'avoir répudié le mythe que d'avoir méprisé le corps. Et il n'est pas impossible que ce soit la même chose. Malebranche en tout cas ne m'interdit pas de le penser. C'est la pensée qui est la frontière du récit, à chaque fois qu'elle croit pouvoir s'en affranchir.

Maintenant, le concept des concepts, celui qu'il faudrait mettre en relation avec le mythe, c'est-à-dire avec une histoire, c'est-à-dire avec une temporalité, c'est celui de cause, précisément. Il n'est pas si difficile d'imaginer que tous ces textes que j'ai cités et qui parlent en effet de naissance, d'archéologie, d'histoire, de généalogie, de genèse, d'origine seraient à lire aussi dans cette perspective. Nietzsche met

23 Nicolas Malebranche, *De l'imagination (De la recherche de la vérité, Livre II)*, 1990, p. 131.

24 *Ibid.*, p. 135.

25 *Ibid.*, p. 138.

précisément en rapport l'aversion de Socrate pour la tragédie, pour le mythe en général, avec son système causal déconcertant. La logique socratique, celle de la conscience et de la vérité nue, a isolé pour toujours le principe de la causalité, et en a fait la pierre angulaire de tout système spéculatif. Il serait absurde de penser que la rupture des enfants du récit avec qui les ont engendrés et continuent, de loin, à veiller sur eux, tient uniquement à ce différend quant à la causalité ; mais il ne me paraît pas sérieusement contestable que cet élément soit déterminant malgré tout. Le récit n'est-il pas précisément, ce qui brouille non les causes, mais le système même de la cause et de l'effet ? Comment démêler, dans le mythe d'Œdipe, dans celui d'Antigone, ou dans celui d'Électre l'écheveau de la raison des effets, comme disait Pascal ? Le récit n'existe-t-il pas, précisément, pour dire l'impossibilité d'une imputation certaine, claire et distincte ? Il ne fait pas de doute, pour Nietzsche en tout cas, qu'il y a là l'une des raisons essentielles de la condamnation du mythe par Socrate, dans lequel il voyait

quelque chose de parfaitement irrationnel, un compromis de causes paraissant sans effets et d'effets qui paraissent sans causes, le tout si bariolé et divers que s'il s'agit, pour des âmes impressionnables et sensibles, d'un redoutable détonateur, cela ne peut qu'inspirer de l'aversion à tout esprit sensé.

Tel est donc le péché mortel :

La croyance inébranlable que la pensée, en suivant le fil conducteur de la causalité, peut atteindre aux abîmes les plus lointains de l'être et qu'elle est à même non seulement de connaître l'être, mais encore de le *corriger*²⁶.

La leçon de Ricoeur, dans *Temps et récit*, est inoubliable. Pas seulement parce que l'histoire comme discipline y est définitivement donnée comme narrative elle-même — quoi qu'elle dise, pense et fasse. Mais aussi — mais surtout — parce que précisément, « la temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie mais requiert la médiation du discours indirect de la narration²⁷ ». Mon intuition est que cette proposition audacieuse vaudrait également — également — pour d'autres concepts que celui de temporalité. Ce rappel conclusif de Ricoeur, paradoxalement nietzschéen, est une invite à la vigilance : toute tentative, fût-elle intelligente, fût-elle brillante, fût-elle peut-être même convaincante est vouée à l'échec si elle procède par dissociation, discernement — par *distinguo*. De la « pâte narrative » dont parle si justement Ricoeur, nul concept ne peut, nul concept ne doit être séparé, extrait, déduit. Nul ne doit être abstrait.

26 Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 92.

27 Paul Ricoeur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, 1985, p. 435.

Références

- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion (GF), 2000 [1637].
- HÉSIODE, *Théogonie et autres poèmes*, suivi des *Hymnes homériques*, texte établi et traduit par Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard (Folio Classique), 2001.
- GENETTE, Gérard, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1986.
- LAËRCE, Diogène, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, texte traduit par Marie-Odile Goult-Cazé, Paris, Livre de poche (La pochothèque), 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques, I, Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- MALEBRANCHE, Nicolas, *De l'imagination (De la recherche de la vérité, Livre II)*, Paris, Presses Pocket, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, texte établi par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit par Michel Haar *et al.* Paris, Gallimard (Folio Essais), 1977.
- RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.
- RICCEUR, Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1985.
- SPINOZA, Baruch, *Éthique. Œuvres III*, texte présenté, traduit et annoté par Charles Appuhn, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero (Petite Collection Maspero), 1965.



Les à-côtés de la philosophie et le commérage transcendantal

ÉRIC MÉCHOULAN

Commençons par un commencement possible. Comme le disait Sartre au début de *L'idiote de la famille*, on entre dans un mort comme dans un moulin. C'est encore plus vrai des histoires et pas moins juste pour les discours philosophiques. À l'instar du cercle herméneutique, l'important n'est pas de savoir comment en sortir, mais comment y entrer. Le problème des premières phrases, des points de départ, — toute la pédagogie de l'écriture savante —, ne doit pas être confondu avec la question des fondements du discours, de l'être, du temps. Écrire relevait autrefois d'une incision matérielle sur la surface d'une tablette ; écrire relève toujours d'une incision temporelle dans le flux des instants.

Un commencement chez Parménide

Commençons donc avec un commencement qui a déjà une longue histoire, un commencement dont l'autorité nous est devenue évidente : Parménide et son fameux poème. Malgré le fait qu'Aristote divise les écrits entre prose et vers et que la philosophie devrait se situer du côté de l'arythmie de la prose, le texte de Parménide, à l'instar des anciens textes grecs, est versifié. Cela n'en a pas empêché la légitimité, et même Platon accorde à Parménide une posture éminente dans sa rencontre avec le jeune Socrate. Pourtant, le penseur d'Élée n'a commencé à occuper cette fonction d'origine de la philosophie que récemment. À la différence des manuscrits de Platon et d'Aristote, les ouvrages de Parménide se réduisent à quelques fragments, provenant en fait de commentaires de ses adversaires et de citations de laborieux doxographes, parce que nul pendant des siècles n'a songé indispensable d'en conserver pieusement les traces. Durant la Renaissance, quelques érudits ont tâché d'assembler ces citations issues de divers textes pour en faire une « œuvre ». Mais il a fallu attendre la philologie allemande du XIX^e siècle pour que, d'abord le statut des « présocratiques » (comme on commence alors à les appeler) soit établi, ensuite le prestige de Parménide soit réaffirmé. À un moment de crise de l'ontologie fondamentale, il était sans doute utile de trouver, au fin fond du souk antique, l'autorité originaire d'une pensée de l'Être. Du moins, peut-on *raconter* ainsi les variations de son positionnement dans l'histoire de la pensée occidentale.

Commençons donc avec ce commencement-là, qui est censé composer, *aujourd'hui*, un point d'origine. Et même commençons avec son commencement

textuel, son « préambule », comme les érudits le nomment souvent, supposant ainsi qu'il s'agit simplement d'une manière de lancer les opérations de la vérité avec la vitesse du char du récit. Car tout commence par la description de Parménide lui-même (ou du moins d'un « je » énonciateur) qui raconte comment il est introduit dans le temple de la vérité. Il pourrait paraître curieux de l'appeler préambule, alors qu'ensuite c'est une station et non une déambulation qui est marquée par l'écoute attentive des paroles de la déesse. Mais c'est l'usage de saisir la « méthode » philosophique emprunter, en quelque sorte, le chemin (*bodos*) tracé par la déesse. Préambule, donc, et même, pour beaucoup, préambule allégorique :

Les juments, qui me portent aussi loin que va mon désir,
me conduisaient, depuis qu'elles m'avaient mis sur le chemin de riche langage
de la Déesse, celui qui porte l'homme de savoir dans toute ville.

[...]

Elles tiraient le char ; les filles montraient le chemin.

L'axe dans les moyeux lançait un crissement de flûte,
en brûlant ; car il était pressé par le double tourbillon
des cercles de chaque côté, quand, se dépêchant de le mener,
les filles du Soleil laissaient derrière elles les maisons de la Nuit
pour la Lumière, et de leurs mains repoussaient les voiles loin de leurs têtes.

Là il y a la porte des routes de Nuit comme de Jour ;
un linteau au-dessus et un seuil de pierre la tiennent des deux côtés ;
elle est d'éther, pleine de ses grands battants.
Justice des nombreux retours tient les clés de l'échange.

Les filles lui parlèrent ; elles avaient des paroles de douceur,
et la persuadèrent intelligemment de repousser pour elles,
vite, la barre verrouillée, et de dégager la porte.

La porte s'envolait, elle faisait des battants la béance vacante ; elle tournait
le bronze massif des gonds dans la flûte des paumelles, alternativement,
ils étaient fixés par des chevilles et des crampons.

Là donc, en passant par elle, les filles tenaient droit sur la voie le char et
les juments.

Et la Déesse, venant à moi, m'accueillit avec bonté ; elle prit ma main
droite dans la sienne¹.

Sextus Empiricus, huit siècles après Parménide, cite et commente ce commencement allégorique : les juments sont les appétits irrationnels de l'âme, les jeunes filles, les sens qui conduisent au savoir, et la voie indiquée par la déesse, la méthode de la raison philosophique. Or, une variante dans le texte oriente cette lecture allégorique ou ce réseau analogique. Pour Sextus, la fin du préambule est la suivante : « le cœur tout seul manque encore la voie de l'étant² » (*monos d'eti thumos bodoio leipetai hôs estin*). Le terme de « thumos » joue d'office sur une lecture platonicienne de l'élévation philosophique des sens à la raison en passant par le cœur. Cette référence

1 Je reprends la version récente établie par Jean Bollack : Parménide, *De l'étant au monde*, Lagrasse, Verdier, 2006.

2 Je cite le texte de Simplicius dans l'édition qu'a faite A. H. Coxon des fragments de Parménide réinsérés dans leurs contextes d'origine : *The Fragments of Parmenides. A Critical Text with Introduction, Translation, the Ancient Testimonia and a Commentary*, 1986, p. 125.

justifie, chez Sextus, la lecture allégorique nous emportant au-delà des sens et du cœur pour atteindre enfin la vérité philosophique.

Le problème est que les autres leçons de ce vers donnent toutes *muthos* (récit, fable, discours, proposition) et non *thumos* (cœur) : une simple inversion de lettres change radicalement l'interprétation du passage, que l'on peut traduire alors par « Seul reste donc le récit de la voie "est" » (dans la version de Barbara Cassin³). Loin de fonctionner comme conclusion platonicienne du préambule, la citation annonce plutôt la nécessité, que devrait démontrer Parménide, de la voie du « est » plutôt que du « n'est pas » sous la forme d'un *muthos*.

Le commencement de Parménide, commencement de la philosophie, insiste sur le récit du chemin de l'être et met cette méthode en récit. Il faut raconter ce qui s'est passé dans cette rencontre merveilleuse avec la déesse. Au commencement ne joue pas seulement le verbe, mais bien la manière de raconter. Celle dont Sextus Empiricus voudrait bien débarrasser le long chemin de la philosophie. Le récit ne servirait que de voile plaisant ou de mise en scène apéritive. Cependant, même les commentateurs qui gardent la leçon *muthos* ont tendance à n'y voir qu'un préambule, autrement dit un lieu où il ne se passe pas grand chose d'important, un temps où l'on n'a pas encore vraiment commencé la longue marche vers le vrai.

Loin de la technique du récit, loin aussi des opérations techniques soigneusement décrites du bruit du moyeu et des chevilles de la porte, on pourrait penser que la voie de l'Être s'est déliée de ces quelconques phénomènes. Pourtant, le soin pris à les désigner trouve son écho dans les considérations sur la nature qui composent la fin du « poème ». Il ne faut pas oublier que c'est sous le titre de *Peri phuseos*, « De la nature », que le texte était connu chez les anciens. Ainsi Jamblique dit-il que, « parmi tous les philosophes de la nature qui se sont acquis un renom, on cite en premier lieu Empédocle et Parménide d'Élée⁴ ». Diogène Laërce, parlant de Zénon, prétend qu'il « faisait des cours sur la nature comme Parménide⁵ ». Une inscription funéraire⁶ du I^{er} siècle ap. J.-C. fait de Parménide un *phusikos*. C'est déjà ce que prétendait Aristote, autant dans sa *Physique* (A 3, 186a 11-25) que dans sa *Métaphysique* en parlant de l'ensemble des penseurs présocratiques (G 3, 1005a 31). Les détails techniques et naturels ne composent pas seulement un vague préambule, des notations propres au récit ou de triviales cosmogonies : ils permettent aux maîtres de vérité (que l'on n'appelait pas encore « philosophes ») d'articuler parole certaine, discours argumenté et récit initiatique sans viser leur pure séparation.

3 Voir Parménide, *Sur la nature ou sur l'étant*, texte établi, traduit et commenté par Barbara Cassin, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

4 Jamblique, *Vie de Pythagore*, introd. et trad. Luc Brisson et Alain Philippe Segonds, 1996, c. 270-325.

5 Diogène Laërce, *Vie de Périclès*, dans *Vies et doctrines des philosophes illustres*, IV, 5.

6 Elle est citée et analysée par Yvon Lafrance, « Le sujet du poème de Parménide : l'être ou l'univers ? », *Elenchos*, vol. XX, n° 1 (1999), p. 267-270.

Un autre commencement chez Platon

Cette contrepèterie platonisante de Parménide, remplaçant *muthos* par *thumos*, jouerait-elle donc à rebours du chemin du récit pour mieux emprunter la vraie méthode de l'être indiquée par Platon lui-même ? C'est peu probable. Les néo-platoniciens ne sont pas Platon. Peut-être même devrait-on dire que le platonisme n'est pas forcément la pensée de Platon. On le mesure à cette présence incontournable, chez lui, des récits, des histoires, des mythes de tout genre, autrement dit des régimes d'apparences, là où le platonisme a érigé au cœur de l'acte philosophique la « théorie des Idées ». On le mesure peut-être surtout à la présence incontournable des potins.

Prenons pour exemple un des plus fameux dialogues de Platon sur le désir (désir de philosophie et désir amoureux) : le *Banquet*. Comment en avons-nous connaissance ? C'est un récit fait par Apollodore de Phalère à des amis (à nous aussi par conséquent, dans cette longue chaîne d'amis de la sagesse que sont les lecteurs de philosophie). Comment entame-t-il son histoire ? Par la mention d'une rencontre faite quelques jours plus tôt avec une de ses connaissances qui lui avait justement demandé de lui rapporter ce qui s'était passé en cette fameuse soirée entre Agathon, Alcibiade et Socrate, car il en avait entendu parler par quelqu'un qui le tenait de Phénix, le fils de Philippe, mais qui ne connaissait pas tous les détails et qui lui avait affirmé que lui, Apollodore, pourrait les lui donner. Autrement dit, le récit commence par le récit (contourné) d'une demande de récit. Et d'où Apollodore tient-il cette histoire, en aurait-il été le témoin ? Pas le moins du monde. Apollodore en a eu connaissance par un certain Aristodème, un petit homme qui allait toujours nu-pieds et qui était un des amoureux de Socrate... toute la structure traditionnelle du désir de potin lance ainsi sur la piste de l'amour. Entre les connaissances auxquelles on confie ces potins, la connaissance que l'on acquiert de ce qui s'est dit et la connaissance du Vrai, une structure d'échange social a pris place.

Dans cet échange, comme pour tout exercice de commérage, il faut affirmer la valeur du sien, d'où une lutte pour écarter les autres sources de potins⁷. L'extraordinaire de la solution platonicienne ne consiste pas à dire : mon histoire est meilleure ou plus sûre que les autres. Platon instaure une distinction de nature, et non de degré, entre des types de connaissance. C'est ainsi qu'une théorie des Idées peut s'affirmer contre les opinions du vulgaire en contraignant certaines opinions à *apparaître justement comme simple opinion et non comme vérité*, autrement dit comme des énoncés circonscrits par les apparences. Nous n'avons plus un conflit entre maîtres de vérité, mais entre le philosophe en quête du vrai et les sophistes ou les poètes, manipulateurs des apparences. La théorie des Idées, en un sens, est

7 Il faut rappeler qu'Athènes, à la différence de nombreuses cités grecques, ne possède guère d'institutions par où la tradition et l'histoire de la ville sont assurées et transmises de génération en génération. La transmission se fait le plus souvent dans les exemples que mobilisent les orateurs dans les assemblées où sont prises les décisions collectives : « *The democratic polis traditions of the assembly went side by side with any other gossip, rumour, anecdote or historical example that orators also chose to use* » (Rosalind Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, 1992, p. 199).

une manière de hausser la structure du potin à un niveau transcendantal, de sorte à éliminer tous les concurrents.

Parmi ces concurrents, les sophistes se trouvent bien sûr en première ligne. Et Platon les met en scène exploitant tous les trucs du discours, à commencer par ces potins célestes que constituent les origines, les commencements fabuleux. Écoutons ce que propose Protagoras lorsque Socrate exige de lui qu'il prouve son affirmation selon laquelle la vertu politique s'enseignerait :

« Voulez-vous que je vous la présente [*epideixō*], vieillard parlant à des jeunes gens, sous la forme d'un mythe, ou sous celle d'un discours explicatif ? » Beaucoup des auditeurs lui répondirent de faire comme il voudrait. « Eh bien, dit-il, il me semble qu'un mythe sera plus agréable [*chariesteron*, plus gracieux]⁸. »

Protagoras évalue la situation, offre des *modes de présentation* différents, et quand il lui faut choisir, élit le mythe sans doute pour mieux s'inscrire dans la différence d'âge qu'il a d'office fait remarquer (« vieillard parlant à des jeunes gens »). Mais la grâce (*charis*) est aussi une des composantes importantes de la relation politique.

Pour les Grecs, la grâce est une conséquence de la liberté : le citoyen qui parvient à une autonomie domestique peut consacrer son loisir aux affaires publiques. À la manière des nobles, il entre dans des relations qui ne sont pas tenues simplement par le besoin de vivre ensemble, mais par les bonnes grâces et les belles actions. Émile Benveniste a montré combien la grâce suppose plus la gratuité d'une prestation que l'obligation d'un retour et d'une contre-prestation⁹. Cette grâce souveraine, chez les Anciens, n'offre pas de caractère absolu. Chacun doit savoir en user pour que l'ordre de la *polis* fonctionne au mieux. Ainsi, le terme de *charis* désigne aussi bien

la grâce, la faveur avec tous ses dons et complaisances, que la reconnaissance qui lui est due ; il embrasse tout le domaine de la largesse, de la prévenance et de la réciprocité, ainsi que la façon agréable, amène et gracieuse de se comporter entre donateur et bénéficiaire. Nous n'avons pas d'équivalent rigoureux pour ce mot, encore que *charis* corresponde sensiblement à ce que recouvrent les verbes *plaire* et *complaire*¹⁰.

La grâce ordonne un lien social qui passe moins par la supériorité de la force que par la puissance de la générosité. Elle fait de la société un *locus amœnus*, un lieu amène, où l'amitié l'emporte sur la rivalité.

Christian Meier a montré l'importance proprement politique de la grâce dans un moment où la noblesse grecque perd de son pouvoir effectif : « Lorsque, au cours des siècles mouvementés de l'époque archaïque, l'autorité de la tradition

8 Platon, *Protagoras*, traduit par Alfred Croiset, 1997, 320b 7 – c 7.

9 Voir Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, vol. I, p. 201-202.

10 Christian Meier, *La politique et la grâce : anthropologie politique de la beauté grecque*, traduit par Paul Veyne, 1987, p. 37.

cessa une bonne fois d'être une évidence incontestable, les nobles ne surent pas toujours s'adapter à la vie collective¹¹, avec pour résultat la mise en place de régimes démocratiques où les nobles jouent, cependant, un rôle primordial, quant aux modes de gestion de la cité, aux manières d'argumenter et de juger des événements, aux styles de vie et de langage. La grâce est la puissance des faibles¹². En liaison avec l'*aidos* (la pudeur, la honte, le respect), dont Protagoras va légitimer la place dans son propre mythe de l'origine du politique (*aidos* et *dikè*, pudeur et justice, sont envoyés par Zeus aux hommes), la grâce cherche la conciliation plutôt que l'affrontement, l'émulation des générosités plutôt que les guerres intestines. C'est pourquoi elle est, pour beaucoup, un art de la parole, aidée en cela par *Peitho* (la persuasion). La grâce ne peut se réduire à quelques banalités esthétisantes, elle compose un des modes fondamentaux des relations politiques (jusqu'au « charisme » problématique de certains tyrans).

Quand Protagoras choisit le mythe en raison de son caractère « plus gracieux » pour les jeunes gens, il montre *immédiatement*, dans son mode de présentation même, comment la vertu du lien politique peut être transmise. À la question de Socrate qui lui réclame une présentation argumentée du fait que la vertu politique serait transmissible et enseignable, Protagoras répond déjà implicitement par la grâce offerte d'un choix, puis par l'élection d'un mythe. Le mode de présentation ne vient pas en plus, comme la décision de faire du pastel plutôt que de l'encre de chine, au contraire il fait pleinement partie de l'argument de Protagoras. La démonstration (*epideixis*) tient donc autant au contenu décrit qu'au mode d'énonciation lui-même. La cité politique est tressée par les récits qui y sont transmis.

On pourrait se dire qu'il faut y voir une condamnation implicite des sophistes justement parce qu'ils utilisent les mythes plutôt que les raisonnements. Cependant, Protagoras prolonge son récit des origines par toute une série d'arguments soignés, montrant ainsi qu'une manière vaut bien l'autre ; et on assiste ensuite à un renversement des postures où Socrate en vient lui-même à exploiter les types de discours qu'il avait condamné chez le sophiste, au point de soutenir la position première de Protagoras, celui-ci adoptant la perspective originelle de Socrate, en un étrange pivotement :

Or, il me semble que notre discours [*logos*] même, en arrivant à sa conclusion, devient comme notre accusateur et se moque de nous, et que, s'il pouvait prendre la parole [*phônèi*], il nous dirait : « Vous êtes de plaisants personnages, Socrate et Protagoras : toi, Socrate, qui niais que la vertu pût s'enseigner, voici que tu mets tous tes efforts à te contredire en démontrant que tout est science, la justice, la tempérance, le courage, ce qui est le plus sûr moyen qu'on peut enseigner la vertu [...]. D'autre part, Protagoras, qui avait d'abord mis en fait qu'elle se pouvait enseigner, semble maintenant s'appliquer à se contredire. » (361a 4 – c 3)

11 *Ibid.*, p. 58.

12 Aristophane (*Les nuées*, 112) et Aristote (*Rhétorique*, 1402a 29-30) soulignent que Protagoras enseignait justement comment faire en sorte que le plus faible de deux arguments l'emporte sur le plus fort.

Plutôt qu'un système ou une théorie hermétiquement bouclés, le dialogue platonicien ouvre sans cesse sur du récit avec ses retournements inattendus ou ses péripéties ordinaires, avec ses grâces singulières et ses apories déroutantes, dont le désir de système a souvent érodé les arêtes.

Encore un commencement chez Aristote

Comment alors avoir accès à un général, voire à un universel, si les récits quelconques en disent plus long sur les hommes et leurs manières de s'assembler que les Idées intarissables ? La solution, pour Aristote, est *dialectique* : le passage du particulier au général, du quelconque à l'universel, se fait à partir du flottement des sens de l'être. C'est pourquoi l'éducation, la *paideia*, est déterminante : l'apprentissage collectif dans la vie publique, hors de la compétence spécifique des métiers, sans attache particulière — autrement dit, l'apprentissage du quelconque — est le maillage nécessaire pour que le vêtement du langage ne flotte trop aux entourures des objets du monde et des états de chose.

Plutôt que de se tourner vers l'Idée, il faut préférer un autre terme : *paradeigma*. Loin d'être une Idée toute faite et plus ou moins oubliée à laquelle on s'élèverait par participation, le paradigme est ce qui, littéralement, se *montre à côté*, ce qui *auréole* un état de choses. Cela implique donc un rapport au discours : non pas l'être-rouge ou le rouge-en-soi, mais l'être que l'on *dit* rouge — « la quiddité de chaque être, c'est ce que chaque être est dit être par lui-même [*esti to ti ên einai hekasto o lêgetai kath'auto*] » (Z 4, 1029b 13). Par conséquent, cela suppose aussi un rapport au collectif : le « on dit » de la rumeur publique, de l'éducation dans la cité, de l'apprentissage même de la langue.

Aristote tâche de trouver une sorte de position médiane entre la théorie platonicienne des Idées et la pratique sportive du discours sophistique. Dans la *Métaphysique*, la rhétorique n'est en fait jamais très loin. Si l'on parle de dialectique, il faut bien réfléchir aux formes d'argumentation, aux manières de convaincre, aux façons de (faire) croire. Dans la *Rhétorique*, on trouve deux modes de preuve : l'enthymème et le paradigme. L'enthymème est un syllogisme, mais un syllogisme lacunaire, troué. La conviction n'en marche pas plus mal, car elle repose justement sur le travail de l'auditeur ou du lecteur qui doit compléter ce qui a été laissé *de côté*. Pour le dire comme Platon lui-même, « on est persuadé par ce que l'on dit soi-même¹³ ». Il s'agit donc d'une dialectique du vraisemblable où il peut manquer un élément du syllogisme, comme avec la maxime il manque un élément de l'enthymème¹⁴. Condensation maximale, d'un côté, extension la plus grande, de l'autre. Ou, pour le dire autrement, vitesse maximale ici, ralentissement le plus fort là, au point de provoquer, dans la généralité de l'argument, un effet de repos : en cela, l'intelligible ne se situe pas dans un ailleurs du sensible, au contraire, il s'agit d'une expérience qui « prend », au point de former la gelée transparente du général dans laquelle les événements continuent à apparaître.

13 Platon, *Alcibiade*, traduit par Maurice Croiset, 1996, 114e.

14 Aristote, *Rhétorique*, traduit par Médéric Dufour, 1967, vol. II, 21, 1394b 1-6.

Il en va de même pour le paradigme, qui oscille entre deux configurations : tantôt il est considéré comme « l'induction de la rhétorique¹⁵ » et suit donc le mouvement argumentatif propre à l'induction qui entraîne les parties vers le tout (« l'induction est l'ascension qui, par les particuliers, atteint au général¹⁶ »), tantôt

l'exemple ne présente les relations ni de la partie au tout, ni du tout à la partie, mais seulement de la partie à la partie, du semblable au semblable, lorsque les deux termes rentrent dans un même genre mais que l'un est plus connu que l'autre¹⁷.

Là, il a une valeur argumentative générale, ici, il repose sur l'implicite variable de la *doxa*. L'exemplarité désynchronise l'événement en le faisant entrer dans une temporalité qui n'est plus celle de la chronologie. C'est cette désynchronisation qui lui permet de revenir dans d'autres contextes. D'où le caractère *ana-chronique* du geste exemplaire.

Comment un événement quelconque peut-il acquérir une telle valeur ? Voilà l'usage de la philosophie : dans le choix des exemples, qu'ils soient le récit de faits passés, ou l'invention de paraboles ou de fables (car la fiction peut devenir aussi exemplaire que les événements de l'histoire), intervient à chaque fois « la faculté de voir le semblable [*to homoion oran*], tâche que facilite la philosophie¹⁸ ». Le lieu commun sur lequel s'articule socialement le paradigme rassemble ainsi différentes expériences dans un espace *comme-un*, où prennent forme les paradigmes. C'est un champ de forces : le verbe *epagô*, que l'on traduit par le terme technique d'« induire », désigne d'abord le fait d'amener des vivres ou des alliés pour un combat, de marcher à l'ennemi, d'asséner un coup ou d'intenter un procès. L'induction paradigmatique n'est pas la disposition neutre d'un pur espace logique, mais le dispositif conflictuel qui préside à l'arrangement des forces en présence pour une meilleure pénétration, une plus grande *séduction* des événements¹⁹.

Car un événement ne se réduit jamais à sa facture de fait, il offre en même temps une intelligence de ce qui se passe, un regard sur ce qui arrive. Un événement n'est pas passivement reçu comme une empreinte ; c'est une trace qui porte en elle sa lisibilité, y compris dans les forces et les résistances qu'elle entraîne, jusque dans les *restes* qu'elle constitue. Contrairement à ce qu'on pense souvent, le geste de l'idée ne consiste pas en une montée en généralité, mais bien en une considération, récupération et compréhension de *ce qui tombe* des textes, des discours, des situations, des événements : un cas, comme le raisonnement de Sganarelle, est ce qui a

15 *Ibid.*, vol. I, 1356b.

16 Aristote, *Topiques*, traduit par Jacques Brunschwig, 1967, vol. I, 12, 105a 13.

17 Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, vol. I, 1357b 26.

18 *Ibid.*, vol. II, 1394a 5.

19 Giorgio Agamben, dans *Signatura rerum. Sur la méthode* (Paris, Vrin, 2008) propose une lecture passionnante du paradigme, cependant, il tend à négliger ces enjeux conflictuels dans lesquels les signatures trouvent leurs marquages historiques, ainsi que les divers appareillages intermédiaires et ce que Michel Foucault appelait des « pratiques », pour retenir surtout des effets textuels dont l'historicité demeure parfois opaque.

chuté ou s'est « cassé la figure²⁰ ». Et ces restes relèvent d'une politique des forces dans laquelle du commun peut avoir lieu et que le récit prend exemplairement en charge. L'histoire des Idées est avant tout un récit des restes, une lecture de ce qui est tombé dans l'histoire, parce qu'une Idée n'est jamais que la contraction maximale d'un scénario, d'un bouquet d'événements.

Quand on fait d'un événement quelconque un paradigme, on ne pose pas simplement cet événement à côté (*para*) d'autres événements dont il exhiberait du coup le sens et la valeur, on commence par le poser à côté de lui-même, ou plus précisément sur son bord, comme ces admoniteurs à l'intérieur des tableaux d'histoire qui appellent du regard les spectateurs tout en pointant du doigt les objets ou les personnes sur lesquels ils devraient porter leur attention²¹.

Encore un autre commencement chez Rousseau

Serait-ce donc avant tout une affaire de présentation langagière ou de désignation ostensive ? Si c'est le cas, qu'en est-il des commencements du langage lui-même ? Rousseau nous en configure une origine instructive dans l'*Essai sur l'origine des langues*²² où il affirme l'antériorité paradoxale de la figure sur le sens propre. Qu'une expression soit figurée avant d'avoir un sens propre semble choquer les habitudes, « puisque ce n'est que dans la translation du sens que consiste la figure²³ ». Ce à quoi Rousseau répond qu'en effet il y a translation, mais à condition de voir que l'« on ne transpose les mots que parce qu'on transpose aussi les idées : autrement le langage figuré ne signifierait rien ». C'est donc au sein d'une économie générale de la translation (c'est-à-dire du mouvement, du passage, mais aussi de la traduction) que l'économie propre au langage dans ses variantes littérale et figurale doit trouver sa réflexion. Et Rousseau poursuit : « Je réponds donc par un exemple ». Voilà qui est pour le moins curieux. Il vient de faire une réponse fort cohérente quant au principe même des régimes du langage, or non seulement cela ne semble pas suffire, mais la véritable et meilleure réponse paraît être en fait un exemple (Je réponds

20 Les lieux communs sont, en effet, ce en quoi « tombent de nombreux enthymèmes [*polla enthymemata empiptei*] » (Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, vol. II, 1403a 17). Et non simplement « des chefs sous lesquels se rangent maints enthymèmes » comme le traduit M. Dufour. Cicéron reprend le même verbe : dans le lieu commun, le signe du probable *tombe* sous le sens du public (« *signum est quod sub sensum aliquem cadit* »). Voir Cicéron, *De Inventione*, I, XXIX, 48.

21 Pour des contextualisations plus poussées de Parménide, de Platon et d'Aristote, voir mon ouvrage *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB Éditeur, 2010.

22 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, 1969 (réimpression de l'édition de A. Belin, 1817), ch. III. Ce passage a fait l'objet de brillantes analyses chez Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 381-397, et Paul de Man, *Blindness and Insight*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 133-136, et du même auteur *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 149-156.

23 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, *op. cit.*, p. 506.

donc)²⁴. À l'inverse de Protagoras qui commençait par un mythe et continuait par des arguments, Rousseau enchaîne arguments puis récit. C'est aussi que l'exemple pris par Rousseau figure l'exemplarité même du mouvement de translation qui définit pour lui la figure.

Voyons *donc* l'exemple. C'est bien évidemment un récit :

Un homme sauvage en rencontrant d'autres se sera d'abord effrayé. Sa frayeur lui aura fait voir ces hommes plus grands et plus forts que lui-même ; il leur aura donné le nom de *géants*. Après beaucoup d'expériences, il aura reconnu que ces prétendus géants n'étaient ni plus grands ni plus forts que lui, leur stature ne convenait point à l'idée qu'il avait d'abord attachée au mot de géant. Il inventera donc un autre nom commun à eux et à lui, tel par exemple que le nom d'*homme*, et laissera celui de géant à l'objet faux qui l'avait frappé durant son illusion. Voilà comment le mot figuré naît avant le mot propre, lorsque la passion nous fascine les yeux, et que la première idée qu'elle nous offre n'est pas celle de la vérité²⁵.

Un événement est raconté. Rousseau ne peut invoquer ici un témoignage ; c'est une construction fictive, quasi principielle, un récit de l'origine. Le problème, ainsi que l'indiquent les termes, est de proportion : l'autre est avant tout le trop grand, le trop fort, le dé-mesuré, celui qui marque un écart par rapport à l'usage²⁶. Et seul l'usage, dans ses répétitions nécessaires, peut amener la juste mesure, le plein emploi des mots, la reconnaissance du même comme même, la mise à l'écart de l'écart. Par ailleurs cet événement, pour être originaire, reçoit un curieux traitement temporel : Rousseau le raconte au futur et surtout au *futur antérieur* s'en servant pour exprimer un fait bien passé, mais positionné par l'imagination dans l'avenir. Ce décalage des temps, cette opération *anachronique*, opère là encore comme une mise en œuvre de l'à côté et du jeu de la translation.

L'exemple à être un exemple de l'exemple doit s'appuyer, a-t-on dit, sur du déjà connu. Or, on peut trouver en effet dans cette translation originaire du géant à l'homme l'écho d'une autre histoire à grande circulation (outre celle que Derrida repère chez Condillac). En amont chez Buffon :

24 Il est frappant de voir que Derrida comme de Man ne *citent* jamais la phrase de Rousseau « je réponds donc par un exemple ». Ils se contentent d'y faire référence rapidement et Derrida, qui cite pourtant tout le passage, s'arrête juste avant la phrase en question et recommence un peu plus loin avec l'exemple proprement dit, comme si le choix de répondre par un exemple, de « supplémenter » l'argument logique par un exemple n'entraînait aucun effet digne d'être noté.

25 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, op. cit., p. 506.

26 On pourra remarquer au passage un propos de Hobbes que Rousseau réaménage radicalement. Chez celui-ci la voix est l'élément originaire que le discours supplée (jusque dans cette dé-mesure) ; chez celui-là, « quoique les bêtes aient quelque petit usage de la voix pour exprimer leurs passions entre elles ; si est-ce qu'il leur manque cet art du discours, si nécessaire pour exciter dans l'âme les troubles et les tempêtes. Elles ne savent pas représenter le bien et le mal plus grands qu'ils ne sont en effet » (Thomas Hobbes, *Le citoyen*, traduit par Samuel Sorbières, 1982, II, ch. V, § V, p. 142-143).

[I]l est à remarquer au sujet de ces espèces majeures, telles que l'éléphant & l'hippopotame, qu'en comparant leurs dépouilles antiques avec celles de notre temps, on voit qu'en général ces animaux étoient alors plus grands qu'ils ne le sont aujourd'hui : la Nature étoit dans sa première vigueur ; la chaleur intérieure de la terre donnoit à ses productions toute la force & toute l'étendue dont elles étoient susceptibles. Il y a eu dans ce premier âge des géans en tout genre : les nains & les pigmées sont arrivés depuis, c'est-à-dire après le refroidissement²⁷.

En aval chez Chateaubriand :

Les divers insectes carnivores, vus au microscope, sont des animaux formidables, ils étaient peut-être ces dragons ailés dont on retrouve les anatomies : diminués de taille à mesure que la matière diminuait d'énergie, ces hydres, griffons et autres, se trouveraient aujourd'hui à l'état d'insectes. Les géants antédiluviens sont les petits hommes d'aujourd'hui²⁸.

Rousseau connaissait admirablement l'*Histoire naturelle* (on le voit bien dans son *Discours sur l'inégalité*) ; l'exemple qu'il prend utilise celui du géant et du nain, des temps anciens et des nouveaux : passage sur la proportion et proportion du passage. Il semblerait que le ton du récit soit plutôt péjoratif pour le malheureux primitif susceptible de passion mais non de raison, si tout le reste de l'*Essai* n'octroyait à ce temps des passions et de l'union entre parole et musique une valeur supplémentaire²⁹. Passer du géant à l'homme, c'est dans une certaine mesure tomber de la figure qui est le rythme de la passion dans le propre qui est la juste proportion de la raison industrielle. À cette dernière manquera toujours l'énergie et la chaleur de la première.

Il est d'autant plus intéressant de retrouver ce même usage chez Chateaubriand qu'il en donne une version encore plus fantasmagorique : ce n'est plus le démesuré comme chez Buffon ou le figuré comme chez Rousseau, mais bien le fantastique d'animaux n'ayant jamais eu la moindre existence autre qu'imaginative. Or ils prennent vie d'une double inversion, d'un recadrage : le microscope les donne, littéralement, pour des géants. Dès lors un simple raccourci temporel peut accorder cette translation à celle des monstres d'antan. Le travail est celui de la métonymie, comme chez Rousseau : il s'agit toujours de glissement et de translation légère.

Le mécanisme du passage géant / petit homme est d'autant mieux connu qu'il remonte en fait bien en deçà de Buffon. On en trouve un relais au XVII^e siècle, chez Gassendi selon lequel, pour Épicure, « la terre cassée et affaiblie par l'âge ne produisait plus que de petits Animaux, au lieu qu'autrefois elle faisoit des Géants et des Colosses³⁰ ». Et sa prime occurrence (à ma connaissance) se trouve chez Lucrèce : « Déjà notre époque devient épuisée, et, fatiguée d'engendrer, la terre

27 Buffon, *Histoire naturelle des époques de la nature*, 1971, p. 17.

28 Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 1973, vol. I, p. 284.

29 Voir Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard (Tel), 1976, p. 370-372.

30 François Bernier, *Abrégé de la philosophie de M. Gassendi*, 1678, t. 1, p. 98.

crée avec peine de petits animaux, elle qui créa toutes les espèces et donna le jour aux corps démesurés des bêtes sauvages³¹. »

Que Rousseau se retrouve ainsi en compagnie épicurienne aurait de quoi surprendre, si son propos n'était *centré sur la question de l'à côté*, et surtout sur la théorie d'un écart premier et fondateur, car voilà qui nous place sur un terrain bien connu de tout l'épicurisme : le principe du *clinamen*. Le monde est fait de vide et d'atomes, celui-là est le milieu nécessaire à la circulation de ceux-ci. Les atomes sous forme de flux laminaires pleuvent au sein du vide. Tant qu'ils suivent leur tracé obstiné, il ne se passe rien : il y a des éléments, mais ni événements, ni conjonctions. Il faut donc qu'à un moment, mais indéterminé, en un lieu, mais imprévisible, tantôt ici, tantôt là, un écart ait lieu qui vienne bousculer l'impeccable ordonnance. Un corps n'aspire qu'au repos. Écarté brusquement de sa route, il veut y revenir : il croise alors et heurte encore d'autres atomes qui le rejettent un peu plus loin et sont eux-mêmes décalés. Le mouvement se renouvelle sans cesse. Au début donc, le *clinamen*, cet infime écart : *nec plus quam minimum* (« pas plus que le minimum »), dit Lucrèce. Nul besoin en effet de sauter bien loin, il suffit du plus léger des écarts pour que l'événement, le sens, le monde apparaissent. À chaque fois donc un petit angle dans la chute régulière des atomes et telle occurrence, telle circonstance naissent : répétition de la différence ; mais répartie stochastiquement : différence de la répétition. La déclinaison est bien une différentielle — elle a affaire à l'infinitésimal. Mais on ne peut la saisir seulement comme écart spatial, elle est aussi liée à une théorie du temps³². Les atomes circulent à égale vitesse et en deçà du *minimum* de temps pensable : qu'une inclinaison ait lieu, le temps historique à son tour apparaît. De là le trouble qui atteint les atomes, les chocs, les rencontres : événements. La circulation est alors tourbillonnaire : instable donc ? Pas sûr. Là est la force de l'épicurisme : penser le mouvement en termes de statique, faire le lien du local au global réciproquement stables ou instables, percevoir les cycles homéostatiques.

Adsidue quoniam fluere omnia constat : deux termes de statique cernent un terme de fluence, muni du quantificateur universel. [...] [T]out coule de façon quasi stable. Ou, pour les audacieux : la totalité des fluxions se tient ensemble dans une fixité relative³³.

En effet le mouvement des atomes est stable ; avec le décalage de l'inclinaison, au lieu d'une chute verticale et parallèle des atomes, on a un glissement sur un palier incliné. Le calcul de la vitesse se fait en raison de la grandeur de l'angle et le mouvement peut être appréhendé par rapport à sa finalité, le repos. Les innombrables chocs, les traversées plus ou moins périlleuses sont autant d'événements

31 Lucrèce, *De la nature*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, 1972, II, 1150-1153 (je modifie la traduction). Voir aussi dans le même ordre d'idées V, 796 et V, 925 — dont Virgile reprendra certains termes dans les *Géorgiques*, I, 63.

32 Voir Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 311-314.

33 Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce : fleuves et turbulences*, 1977, p. 73. Hors la question du simulacre et des miroirs sur laquelle Serres ne s'étend guère, mon propos suit de près son analyse.

à calculer. On atteint son but d'autant plus vite que le chemin est moins hérissé d'obstacles. Ainsi la vue des objets provient de simulacres qui sont comme de fines membranes qui peuvent s'en détacher et venir traverser notre œil : partant de la surface des choses ils ont moins de mal à nous atteindre que des odeurs par exemple qui ont à traverser d'abord le corps. Le principe de circulation est général : depuis les atomes jusqu'aux astres. Le corps est un système ouvert, en lui pénètrent, sortent, s'échangent de multiples flux : nourritures, simulacres, paroles amoureuses ou philosophie — rien n'est *a priori* rejeté de la théorie atomiste. Le corps est un système poreux à l'instar de toutes choses. À une exception près cependant :

Car en tous temps de la surface de tous les objets abondent des éléments qui sont lancés (*jaculentur*). Et quand ils parviennent à des corps poreux, ils passent au travers (*transit*), ainsi notamment de l'étoffe. Mais parvenus aux aspérités de la roche ou à la matière du bois, ils se déchirent sans pouvoir donner aucun simulacre (*simulacrum*). Au contraire quand ils sont opposés à un objet brillant et dense, comme l'est un miroir, rien de tel n'arrive. De fait ils ne peuvent le traverser comme l'étoffe, ni s'y déchirer ; que ces corps soient lisses (*levor*) assure leur salut. C'est pourquoi de tels corps nous renvoient les simulacres. Aussi soudainement que tu veux, en n'importe quel temps, installe n'importe quel objet face au miroir, et l'image (*imago*) apparaît (IV, 145-156).

Il y a donc bien des aléas dans la course des simulacres. Le miroir y joue un rôle à part. Il ne permet pas le passage, mais il n'anéantit pas pour autant le simulacre : il n'y a pas de transit, seulement un renvoi, une redondance — et aussi une translation : ce qui arrive comme simulacre revient comme image. Qu'est-ce qui se passe dans ce déplacement linguistique ? En quoi le changement de nom importe ? Il y a là une question de traduction : à commencer par le terme grec d'*eidólon* chez Epicure que Lucrèce préfère traduire par *simulacrum* plutôt que par, précisément, *imago* (traduction pourtant évidente et que Cicéron par exemple utilise). C'est que *simulacrum*, tout en reprenant l'idole statuaire et l'ombre fantomatique de l'*eidólon*, se donne aussi comme similitude et simultanéité (*simul*)³⁴. Or, ressemblance et vitesse plus petite que le minimum sensible sont deux points importants pour Lucrèce, ils fondent la validité même de nos perceptions et de là tout uniment la validité de ce que nous considérons comme vrai ou faux (IV, 469-499). Que le simulacre devienne image, et s'est produit un changement de vitesse, là est la translation. Le temps est ce qui accompagne tout événement, mais chaque événement va à son rythme. Le miroir est un échangeur de vitesses : il ne rend pas faux le simulacre, il ne le laisse pas passer, il ne le brise pas ; il ne fait que renvoyer le même simulacre, intact, mais animé par ce retour d'une vitesse différente — d'où le changement de nom : *imago*. Il importe de souligner encore que l'image n'est pas un simulacre fictif, au sens d'un mensonge. Ici, la fiction ou le récit mythique opèrent, à l'instar du miroir, comme des échangeurs de vitesses entre les simulacres de la vie ordinaire et les images qu'elle nous en renvoie.

Que le récit fictionnel fonctionne comme une sorte de miroir lucrécien résout et la question de la véracité de la fiction et celle de son éloignement ou de son

34 Voir Mayotte Bollack, *La raison de Lucrèce*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, p. 152-153.

écart — ce que dit le terme *semota* (IV, 270). Avant toute sémiotique, il faut faire une *sémiotique*, une théorie de l'éloigné et de l'à côté à partir desquels les différentiels des signes apparaissent. Si l'on considère à l'aune de cette sémiotique générale, qui n'est jamais qu'une description du mouvement des choses à partir du *clinamen*, le cas du récit fictionnel, il est impossible de produire de fracture ontologique : la fiction n'est pas le non-être, et il est impossible de la noyer dans l'identique. De même, le récit ne s'oppose pas à la logique argumentative, il en déploie les occasions, il en *décline* les cas. On sauve donc une unité des phénomènes sans altérer les caractères propres à chacun.

Enfin, un commencement

Dans son court récit intellectuel sur Louis Althusser, Clément Rosset reprend à son compte la définition que son ancien professeur (non son maître !) donnait de la philosophie : « ne pas se raconter d'histoires³⁵ ». Pour lui, ce serait la définition du parfait matérialiste : faire face à la réalité de l'histoire, sans chercher à la fuir en l'enjolivant ou en refusant de la considérer dans sa tragique simplicité. La lucidité fait partie de l'arsenal philosophique depuis longtemps : chercher sous, au-delà ou à la surface même des phénomènes ce qui permet de les comprendre. Les récits paraissent justement troubler cette belle lucidité, soit par les fictions qu'ils permettent, soit par les bruits qu'ils suscitent, soit par les séductions qu'ils produisent. Au cristal de l'idée, toute histoire semble ajouter des éléments importuns ou déplacés qui en opacifient le sens. Penser serait donc une façon de ne plus s'illusionner, en faisant disparaître les histoires de l'Histoire, comme s'il s'agissait de parasites paresseux qui se seraient invités au banquet du Sens.

Nos sociétés modernes, surtout depuis la généralisation du paradigme utilitariste, ont, elles aussi, pour devise : « faire face à la réalité ». Toute conduite humaine comprise à partir des variations et des réponses rationnelles à son milieu est analysable en termes économiques, c'est-à-dire toute conduite qui « accepte la réalité³⁶ », comme le dit Gary Becker, prix Nobel d'économie en 1992. Voilà qui explique toutes les exigences contemporaines d'une adaptabilité fondamentale des êtres, sur le fond d'un darwinisme social qui replie sur les enjeux économiques des hommes l'évolution générale des espèces. En ce sens, Michel Foucault a raison de souligner que « l'*homo œconomicus*, c'est celui qui accepte la réalité³⁷ ». Cette acceptation définit aussi un espace politique : dans le *Dossier K.*, Imre Kertész (prix Nobel de littérature en 2002) décrit l'époque du régime de Kadar comme un morne totalitarisme de l'homme fonctionnel, un « État policier petit-bourgeois », et il évoque, en particulier, « ce consensus typiquement hongrois qui s'est développé ici sous le signe de la survie, et qui se fondait en gros sur "l'acceptation de la réalité"³⁸ ». De ce point de vue, nous sommes peut-être tous devenus des petit-bourgeois hongrois, car c'est là le mot d'ordre économique-politique de notre début de XXI^e siècle.

35 Voir Clément Rosset, *En ce temps-là. Notes sur Louis Althusser*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

36 Gary Becker, *The Economic Approach to Human Behavior*, 1976, p. 167.

37 Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*, 2004, p. 273.

38 Imre Kertész, *Dossier K.*, 2006, p. 165-166.

On pourrait être surpris de trouver Louis Althusser et Clément Rosset du côté de cet *homo oeconomicus*, mondialisation du petit-bourgeois de jadis. Une distinction importante est donc à faire : faire face à la réalité ne signifie pas l'accepter. La véritable vertu de l'activité philosophique est moins l'intelligence rationnelle, la grandeur morale ou le sens esthétique, c'est le courage³⁹. Faire face à la réalité demande avant tout du courage, car la solution de facilité consiste plutôt à « se crever agréablement les yeux », comme le remarquait Pascal.

Cependant, même s'il est très louable de ne pas s'aveugler sur les temps qui passent, et surtout sur les illusions générées par la valeur accordée à la réalité elle-même, ne pourrait-on concevoir, sans tourner le dos à cette émouvante et difficile réalité, la possibilité de faire un pas de côté pour la regarder de façon un peu oblique et ne s'y appliquer que tangentiellement, comme une façon de la mettre entre guillemets pour moins en être dupe ? Ne pourrait-on appeler ce regard en diagonale : récit ? Ne devient-il pas possible d'y reconnaître une déclinaison des phénomènes dont les petits chocs des atomes de vie font émerger de minuscules histoires dont l'entremêlement compose nos existences sociales ? Alors nous pourrions commencer à « réaliser » que les idées ne sont pas séparables des récits, sinon par un utile artifice de la pensée — mais toute histoire n'est-elle pas justement une affaire de commencement, un fantasme de tout faire redémarrer de nouveau ? C'est peut-être là la plus grande illusion et le plus grand bonheur que nous donnent les récits : faire croire que l'on peut commencer quelque chose, quand la vie, sans cesse, continue et décline ; mettre ne serait-ce qu'une minuscule discontinuité dans la durée indéfinie des âges.

Les Grecs étaient persuadés que l'on ne pouvait décemment dire le bonheur d'un homme qu'après sa mort. Le prétendre de son vivant témoignait d'une *hybris* indélicate pour les dieux. Ce sentiment était aussi lié à leur sens du *telos* : la beauté d'un objet ou d'une existence tenait à sa clôture, à sa fin. Même si nous avons, nous modernes, réévalué l'esthétique de l'inachevé et du fragmentaire, nous pouvons encore comprendre que ce bouclage des temps permet surtout aux moments d'existence de se replier les uns sur les autres, de se condenser soudain, de superposer des passés apparemment étrangers, où l'idée d'une certaine vie prend consistance. Nous ne croyons plus trop à la linéarité des histoires ni à l'essentialité des idées. Pour autant, nous ne sommes pas voués à l'éparpillement des instants ou au fouillis des conceptions. Un réveil du passé dans le présent est toujours possible : l'analytique de la finitude et le potinage transcendantal impliquent une chronique des conceptions, mais une « anachronique » des idées.

Alors philosopher, ce serait écouter, avec plus de courage que de maîtrise, mais aussi avec un plaisir toujours recommencé, le conte de fées du quotidien, en entendant résonner dans le fameux « il était une fois », posté sur le seuil du récit comme un Janus narquois, un continuels mot de la fin.

39 C'est ce que soulignait Ludwig Wittgenstein. Sur le lien très ancien entre philosophie et courage, voir l'ultime cours au Collège de France de Michel Foucault dans *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France (1982-1983)*, Paris, Seuil, 2008 (éd. François Ewald, Alessandro Fontana et Frédéric Gros).

Références

- ARISTOTE, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 2 vol., 1960.
- , *Topiques*, texte établi et traduit par Jacques Brunschwig, Paris, Les Belles Lettres, 2 vol., 1967.
- BERNIER, François, *Abrégé de la philosophie de M. Gassendi*, Paris, chez Estienne Michallet, 8 t., 1678.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de, *Histoire naturelle des époques de la nature*, Paris, Éditions rationalistes, 1971.
- BECKER, Gary, *The Economic Approach to Human Behavior*, Chicago, Chicago University Press, 1976.
- CHATEAUBRIAND, François-René, vicomte de, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 3 vol., 1973.
- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la biopolitique*, Paris, Gallimard, 2004.
- HOBBS, Thomas, *Le citoyen*, édition établie par Simone Goyard-Fabre, Paris, Flammarion, 1982 (trad. Samuel Sorbière).
- JAMBLIQUE, *Vie de Pythagore*, introduction et traduction de Luc Brisson et Alain Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- KERTÉSZ, Imre, *Dossier K.*, Arles, Actes Sud, 2006.
- LUCRÈCE, *De la nature*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1972.
- MEIER, Christian, *La politique et la grâce : anthropologie politique de la beauté grecque*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 (trad. Paul Veyne).
- PLATON, *Alcibiade*, texte traduit par Maurice Croiset, introduction et notes de M.-L. Desclos, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- , *Protagoras*, texte établi et traduit par Alfred Croiset, introduction et notes de Pierre-Marie Morel, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- PARMÉNIDE, *De l'étant au monde*, texte établi et traduit par Jean Bollack, Lagrasse, Verdier, 2006.
- , *The Fragments of Parmenides. A Critical Text with Introduction, Translation, the Ancient Testimonia and a Commentary*, texte traduit par Allen Harley Coxon, Assen, Van Gorcum, 1986.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Bibliothèque du Graphe, 1969 [1781] (réimpression de l'édition de A. Belin, 1817).
- SERRES, Michel, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce : fleuves et turbulences*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- THOMAS, Rosalind, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.



L'instant cosmogonique et le récit philosophique

RÉMY GAGNON

« **P**enser, a écrit Cioran dans ses *Cahiers*, c'est déjà être en *retrait*¹ » par rapport au monde et à la pensée elle-même. C'est n'être complice ni de celui-ci ni de celle-là. En ce sens, penser serait comme accepter de vivre à la périphérie du monde en refusant le travestissement et l'assujettissement de l'intellect à ce qui s'avance sous couvert de vérité. À lui seul, l'énoncé de Cioran illustre bien le fossé qui existe entre une pensée de l'impasse, de l'inintelligible et de l'inquiétude, une pensée maigre pour ainsi dire et une pensée grasse, pleine à raz-bord de concepts, qui serait devenue, avec la tradition philosophique, son propre moyen de conservation par omission de la complexité du réel. Or comment comprendre ce hiatus, celui engendré par une ruse de la pensée qui la fait s'ébranler pour elle-même, s'alimenter à même une logique de *la pensée pour la pensée*, pour reprendre un thème esthétique bien connu ? Que faut-il comprendre de la mise au jour d'une conscience totalisante en rupture avec l'autrement que concept, le non-pensable qui se trouve en dehors de son champ, d'une conscience séparée de la part obscur de la vie de l'esprit qui ponctuait pourtant, voire caractérisait le sens du philosophe présocratique, d'une pensée indigente *qui n'existait que par la rencontre de ce qui n'est pas elle*² ? Autrement dit, qu'est-ce qui explique le passage du temps mythique, celui du repli et de l'inquiétude qui rythmaient la vie humaine, au temps du seul *logos*, du désir incoercible de voir l'homme s'échapper de sa condition naturelle, de s'affirmer comme une conscience pure qui, dans le mouvement excessif de ses cogitations, serait parvenue à envelopper le monde dans son discours ?

J'aimerais ici tenter de relire la narrativité philosophique occidentale à la lumière de l'instant où elle ne pensait pas encore tout, ne s'inscrivait pas encore dans le champ du concept tout en étant *plus qu'une simple non-pensée*³. En-deçà de la logique de *la pensée pour la pensée*, il s'agit de faire ressurgir ce qui aurait été perdu, oublié, désappris dans l'effacement progressif de l'épreuve séculaire de l'ambiguïté et de l'inquiétude humaine qui, lorsqu'elle se racontait, préparait sans cesse l'avènement de

1 Emil Michel Cioran, *Cahiers 1957-1972*, 1997, p. 59.

2 Voir à ce sujet l'excellent essai de Guillaume Pigeard de Gurbert, *Contre la philosophie*, 2010, p. 15-18.

3 *Ibid.*, p. 30.

la pensée. Il s'agit, à partir du fameux *miracle grec* et de la thérapeutique socratique en particulier, de comprendre l'expulsion du sens de cette épreuve hors du narré philosophique. Car s'il est vrai que le sens tragique de la vie, c'est-à-dire l'acceptation de notre condition d'être fini engagé dans l'épreuve de la vie, a mal résisté aux nombreuses tentatives de morcellement dualiste de l'être et aux prétentions idéalistes d'achever l'histoire de l'esprit, ce qui frappe davantage, c'est que l'on ait pu, un jour, envisager le récit philosophique comme un discours possible et achevable sur le monde. À rebours, il convient alors solliciter ce qui rend, dirait Pigeard de Gurbert, *la philosophie impossible*, ce qui, en son sein même la rend toute à la fois impotente et nécessaire. Elle est impotente parce que « la philosophie naît du problème de son impossibilité⁴ », parce qu'elle est incapable de s'accomplir elle-même, parce que toujours en lutte contre la possibilité de sa propre *liquidation par le vide*, par *ce qui est ni elle ni d'elle* et pourtant l'appelle. Dit autrement, la philosophie naît d'un inconfort et non d'une paisible construction mentale. Mais elle est aussi indispensable pour maintenir la possibilité d'une *pensée en présence*, pour résister à l'effacement définitif de l'ambiguïté inhérente à l'existence humaine, pour refuser d'être ce que l'on n'est pas, mais également pour dire l'impossible mouvement de résistance au dehors, aux phénomènes dont nous cherchons à comprendre la structure d'apparaître. Car, en effet, dans *la pensée pour la pensée*, que reste-t-il de l'étonnement passif face au dehors, du *pathêmata*, qui évoque des choses qui affectent l'âme ou l'esprit sans qu'il en puisse contrôler les allers et venues, des données que la pensée subit et que Platon, dans *La République*⁵, oppose au *dianoia*, à la réflexion (voire au *poïen*) ?

À vrai dire, obsédé par le triomphe du concept, par l'élaboration d'un savoir véritable sur un monde devenu lisible pour le *grand œil cyclopéen*, et rendu possible par l'avènement d'un monde intelligible qui raisonne et que le vieux Zénon, dans un paralogisme aussi fameux que lourd de conséquences, présentait ainsi : *ce qui raisonne est meilleur que ce qui ne raisonne pas : or le monde est ce qu'il y a de meilleur, donc le monde raisonne*⁶, le récit philosophique occidental n'aurait pas su conserver sa position originale. Basculant du côté de la *mathesis*, de l'action de savoir, la philosophie nous aurait fait oublier (de raconter) qu'elle est née précisément de son rapport au tragique, aux choses sur lesquelles elle n'a aucune prise. Déformation, donc, d'un récit coupé de son ferment primitif : de l'impuissance et de l'inquiétude d'où devait participer la pensée humaine et que je vais maintenant tenter d'esquisser. Héraclite avait sans doute vu juste en inscrivant la philosophie dans un cercle de *pensée patiente*, sans commencement et sans fin, dans une pensée qui se meut du côté de *l'obscur qui n'exprime ni ne cache la pensée, mais l'indique*. Or, vraisemblablement, nous voici toujours murés dans un discours consacré essentiellement à la recherche du concept et du pensable, une recherche qui abolit l'inconnu, qui biffe le particulier et le réel qui l'accueille pourtant.

4 *Ibid.*, p. 41.

5 Voir Platon, *La République*, texte traduit par Georges Leroux, 2002, vol. VI, p. 356 et *sqq.* (511a et suivante).

6 Cité par Cicéron, *Œuvres complètes*, texte établi et traduit par Charles Marie Léonard Nisard, 1841, vol. 4, II, VII, p. 113.

Le péril du dehors

C'est par une sorte d'idéalisation qui transfigure le sensible en l'ennoblissant que le récit commence. Je pense au récit d'Homère voulant rendre la démesure du malheur humain constitutive de son œuvre ; au récit de Mallarmé encore, envisageant l'aboutissement du monde *comme un beau livre*, comme une parole capable de sublimer la colère et la violence des dieux et de retourner la situation à la faveur du bien et de l'éclaircissement de la vision de l'homme. « Zeus nous a fait un dur destin afin que nous soyons plus tard chantés par les hommes à venir⁷ », confie Hélène à Hector.

La mémoire d'un monde naissant, plein à raz-bord de sens, nous est donc restée. Les premiers poètes et les premiers philosophes ont conservé le souvenir d'un état de ténèbres et de confusion qui aurait précédé l'arrangement du monde, la mise en ordre du chaos. Depuis cette allégorie, qui permettait de mettre en action les principaux objets de leur système, tels des personnages vivants et agissants, Hésiode par exemple, ou encore Sanchoniathon, qu'Eusèbe nous a fort heureusement transmis, vont tirer du chaos une chose prodigieuse : une *ouverture au monde*. Dans les anciennes cosmogonies qui placent le couple Gaïa et Ouranos à l'origine du monde, le chaos, qui vient du verbe *chainein*, ouvrir, devient un espace préparatoire au monde, « aux périodes du monde qui vont advenir dans des déchaînements violents d'énergies⁸ » et d'où pourront surgir, dans une confrontation déterminante contre l'*hubris*, les communautés humaines.

J'évoque ainsi la candeur poétique du mythe qui dit l'*archê*, le commencement de toute chose, l'homme dont on a pu dire qu'il ne savait pas ou encore, qu'il a voulu pénétrer plus loin qu'il ne lui était permis de le faire. Mais en même temps, notre imaginaire ne peut être que frappé par le poète qui *prend la parole* et le fait dans un exact souci d'équilibre entre les forces violentes, désordonnées et énigmatiques de l'*hubris* et celles de la juste mesure et de l'ordonnancement des choses qu'introduit la *dikê*. C'est comme si, dans un monde sans vérité révélée, les aèdes avaient voulu ou plutôt su comment faire la part des choses : non pas séparer les mondes, celui désordonné et démesuré des dieux et celui, plus harmonieux, des hommes, mais seulement les distinguer dans une sphère de coappartenance. De même, l'ordre naît du chaos, de même seul un monde des dieux violent et impur peut engendrer un monde des hommes pur et pacifique. Dans un monde préreflexif, inaccessible et inintelligible, on comprend alors pourquoi le mythe n'a eu de cesse de fournir, à celui qui vit à partir de lui sans jamais *pouvoir y entrer*, comme le dirait Lévi-Stauss, un *projet de vie*, une manière de répondre à la souffrance, à l'inquiétude et aux paradoxes de l'existence et de renverser la *malédiction* qui pèse sur l'*être de vérité* qu'est l'homme, pour reprendre les mots de Patočka.

La vision du monde en totalité qui émerge du mythe, et qui conservera une certaine emprise sur la philosophie grecque, se raconte ainsi tel « un projet de vie, comme quelque chose qui transforme la malédiction en grandeur⁹ ». D'une certaine

7 Homère, *Illiade*, 1963, VI, v. 357-358.

8 Jean-François Mattéi, *Le sens de la démesure*, 2009, p. 33.

9 Jan Patočka, *Platon et l'Europe*, 1983, p. 43.

manière, c'est précisément là que le mythe donne à voir son véritable potentiel de sens. Il permet de décrire la vie humaine dans son rapport à un dehors inquiétant, à un espace phénoménal rempli d'apparitions énigmatiques qu'il faut interpréter, de décrire les actions dans leurs paradoxes : d'un côté la certitude, l'expérience, la stabilité et l'ordre (jour), de l'autre l'incertitude, la fragilité et la finitude (nuit). Il met en scène un « espace de vie » où les contraires s'assemblent (raison et passion, force et fragilité, familier et étranger, *technè* et *tuchè*), mais auquel, surtout, l'analyse logique se heurte. Loin de détruire le sens du mystère, le mythe ne tend qu'à l'établir, qu'à resserrer les contours du monde autour de ses multiples figures afin de prévenir les écarts de l'imagination.

Après nous avoir dit ce qu'il convient de comprendre de cette multitude olympienne et de leurs intrigues, le mythe remontait, par les fables et les aventures qui jalonnent l'histoire des dieux, jusqu'au principe suprême, pour ensuite suivre les transformations qui ont permis aux hommes de vivre en société. On passait d'abord en revue les principes de l'univers, les phénomènes les plus importants de la physique céleste ; puis on rappelait les époques mémorables du monde, formées au sein du chaos et tour à tour détruites puis renouvelées. Enfin, il ne restait plus qu'à instruire les hommes du tableau de la science dans son rapport à la religion pour que son bonheur puisse advenir. C'est pourquoi le mythe, comme le rappelle Lévi-Strauss dans *Le cru et le cuit*, est *un groupe de transformations* qui se présente comme une *matrice de significations*¹⁰, mais dont le déroulement, nous le constatons, ne peut échapper au regard réflexif, tant il est vrai qu'il caractérise bien davantage l'existence humaine dans son rapport au monde (vie bonne, bonheur) que dans son rapport aux dieux. Bien sûr, les mystères seuls fournissaient une interprétation des emblèmes sacrés, mais, comme l'a bien vu Cicéron, lorsque rappelés à la raison, « ils vont plutôt à expliquer des choses naturelles [voire l'activité humaine] qu'à établir la connaissance des dieux¹¹ ».

L'épopée de Gilgamesh illustre non seulement le jeu permanent des permutations qui opère dans le mythe, mais aussi la dimension *pathématique* de l'existence humaine, ce qui se joue contre la pensée et devant quoi elle reste impuissante. L'ouverture du récit sur le chapitre de la résistance — construction de la ville, ascèse, effort et labeur, tout cela coïncidant avec la dimension proprement héroïque du travail, de la transformation, de l'art, de la *technè* qui voit s'affiner un plus haut degré de conscience de l'activité humaine — demeure la plus forte illustration du péril, de la démesure de l'univers et de l'incompréhension de l'homme devant ce qui advient et ne peut se donner à penser. Peut-être est-ce là le propre d'un destin qui échappe à toute nécessité raisonnée. En même temps, cette ouverture représente l'effort le plus humain qui soit de procurer, malgré l'*hubris*, la vie bonne aux hommes. C'est sans doute là la motivation fondamentale du récit mythique. Loin d'être le fruit d'une

10 La notion de *groupe de transformations* est canonique chez Claude Lévi-Strauss. Elle renvoie à l'ensemble des transformations qui permettent de passer d'un récit à l'autre. Il en discute à plusieurs reprises, notamment dans *Le cru et le cuit*, 1964, p. 21 et p. 346, et dans *Anthropologie structurale*, 1958, p. 98 et p. 258-266.

11 Cicéron, *Œuvres complètes*, vol. 4, I, XLII, p. 106.

subjectivité autosuffisante qui se croit dégagée de toute contingence, d'une *pensée pour la pensée*, la recherche de la vie bonne, qui s'exprime, avec Gilgamesh, dans « le difficile passage d'un état anthropologique à un autre¹² » et s'incarne naturellement dans une pratique morale, participe d'un sentiment de vulnérabilité qui se présente souvent, comme Martha Nussbaum l'a bien remarqué, à travers la *tuchè*, la chance. S'opposant à la *technè*, la *tuchè* ne signifie pas que les événements sont soumis à la règle du hasard, mais que « ce qui arrive à une personne par chance renvoie simplement à ce qui ne se produit [ni] par son action¹³ » ni par sa pensée.

Puisque la contrainte est extérieure à l'homme, le conflit tragique, celui qui porte l'incompréhension, éclate justement lorsque celui-ci commet une mauvaise action sans connaître ni comprendre la nature de son geste. L'*Œdipe roi* de Sophocle exprime ce drame intérieur, alors qu'Œdipe se lance dans une quête de vérité, celle du responsable de la mort de Laïos, celle de ses origines, de son identité. Après les étonnants passages où Œdipe expose sa félicité : après avoir vaincu le Sphinx, être devenu le roi de Thèbes en épousant Jocaste, sa mère, ne s'effondre-t-il pas sous le poids de l'effroyable vérité, de l'éclaircissement apollinien qui lui révèle la vérité ? Œdipe découvre sa vérité empruntée : *il n'est pas lui-même*. Non seulement il n'est pas le fils de ses parents, mais il est étranger à la cité qu'il gouverne. C'est alors en fuyant ses origines, c'est-à-dire ses parents adoptifs, qu'Œdipe rencontre et tue son géniteur. Le cycle d'ignorance et d'incertitudes ressurgit. « La faute d'Œdipe n'est pas de tuer le père qui s'est rendu indigne de ce titre, mais bien d'agir de manière à laisser échapper la portée de son acte¹⁴ », c'est-à-dire d'agir sans connaître ni comprendre la nature de l'acte, voire d'agir même si l'action est en parfaite contradiction avec son caractère moral : « Œdipe croit posséder *le savoir* sur le bien. Or son bien est en réalité tout le contraire¹⁵. » Au sein de la contradiction (connaissance et ignorance, bien et mal), c'est l'être-à-découvert qui se montre nu face à son destin et qui nous rappelle que la vie humaine doit se penser à partir de sa vulnérabilité et de sa limite.

C'est tout le contraire qui se produit lorsque surgit le récit philosophique, car c'est précisément contre cette impuissance qu'il voudra ériger un mur de savoirs et de concepts, un mur si élevé que le réel ne pourra que lui paraître petit. C'est comme si *pour quitter la maison des choses*, pour reprendre Bonnefoy, nous avons remis, dans un élan chimérique, *le pouvoir des mots* à la pensée¹⁶. Face à ce qui désarmait l'homme, il s'agira alors d'élever la raison seule, d'éliminer l'illusion qu'engendre la chance, de faire triompher le savoir et la *technè*. Il s'agira de suspendre le pouvoir d'Éros pourtant « plus fort que la pensée du cœur, que la sagesse des dessins », de la vie, du désir et de la passion « qui brise les corps de tous les dieux, de tous les

12 *Le chant de Gilgamesh*, récit sumérien traduit et adapté par Jean Marcel, 1979, p. 12.

13 Martha C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness : Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, 2001, p. 3.

14 Thierry Hentsch, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, 2005, p. 139.

15 Jan Patočka, *Platon et l'Europe*, op. cit., p. 58.

16 Voir Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais*, 1980, p. 14.

hommes¹⁷», au profit de la gouverne rationnelle de soi, de l'étude de soi-même. Il faudra que périclisse la *tuchè* comme, par ailleurs, le non-pensable qui forge le drame qui enlace l'homme. Il devra parvenir à se gouverner selon l'esprit de l'*epimeleia beautou*, du souci de soi, pour que, depuis ce principe de toute conduite rationnelle, *ce qui doit permettre au sujet d'avancer dans la vérité* advienne. L'asthénie de l'homme devant le monde, l'impuissance de celui qui ne pouvait le définir en raison de ses inconstances sera alors dépassée, voire suppléée par le sentiment de puissance qui se dégage du mouvement de la pensée. Jusque-là maîtrisée par l'art du poète, par la mesure du vers, la démesure du mystère sera alors confiée à un autre récit capable d'assujettir l'inconnu au connu. Suivant aveuglément Théétète sur le chemin de la *mathesis*, de l'action de savoir, la philosophie va ainsi conquérir un nouveau territoire : celui de l'élucidation du monde.

Le tournant socratique

Car un jour, en effet, à la face même du temps mythique — là où l'instabilité de la vie errante et l'ébriété existentielle forçaient, sans réflexivité ni problématisation, l'acceptation de la condition humaine — la philosophie socratique est venue poser *l'étude de soi-même* comme condition de possibilité de toutes expériences, du savoir de tout ce qui est, incluant l'être de son étant. Nous devons apercevoir notre « propre excentricité », constater notre chute « hors du centre » et saisir, en soi, notre propre devenir « phénomène¹⁸ ». Puis le philosophe a déclaré : *il pourra se prendre en vue et pointer son regard vers le principe de son existence*, comme si son essence pouvait garantir son existence, lui procurer un alibi contre ce qu'il est. Partant de la recherche de l'universelle, de l'Un, du principe de l'étant, de son essence (*eidōs*) qui, tel un personnage, trouve sa voie(x) dans ce que la pensée primitive présentera d'abord comme un *continuum* entre le particulier et l'universel — comme une histoire racontée où l'étant, l'être humain, est encore déterminé, comme le suggère Heidegger, *en sa provenance* (et sa destination) *par un autre étant* — le regard philosophique va progressivement parvenir à nous faire entrer dans l'ère de la subjectivité, du concept et de la *mathesis*, de l'action qui conduit au savoir véritable des principes. À leur origine, les premiers récits de l'humanité comprenaient le sens du *continuum* comme une promesse réelle, où la pierre, les métaux, les éléments et les astres étaient capables de parler aux hommes, de leur assigner une place dans le monde ; ceci jusqu'à ce que l'individu, détaché du mythe et de l'idolâtrie, parvienne, de lui-même, à perpétuer le mouvement continu entre la conscience et le monde, entre le sujet et l'objet. L'histoire narrative de la philosophie est tout entière exposée dans ce mouvement originel. Le *Greek beginning* ou le *miracle grec*, que l'on associe généralement au socratisme, se présente alors comme une double innovation : dans son fond et dans sa forme. D'une part, et c'est cela qui nous intéresse, le récit suggère un nouveau rapport entre la conscience, éventuellement portée par un sujet, et un monde dont elle se fera complice ; d'autre part, la forme

17 Pour ces deux citations, voir Hésiode, *Théogonie*, texte présenté, traduit et annoté par Jean-Louis Backès, 2001, p. 40.

18 Jan Patočka, *Platon et l'Europe*, op. cit., p. 43.

dialogique introduit un genre littéraire inédit, voire, écrit Rossetti, « une puissante mode culturelle¹⁹ ».

Mais alors, dire que l'une des plus grandes réalisations du discours philosophique est d'avoir réussi à imposer le sujet réflexif comme centre de perspectives sur un monde connu et, de là, d'avoir fait naître l'archétype même de cette posture : le soi comme source réflexive de sa propre inscription dans le monde, n'aurait plus rien d'original. Nietzsche, déjà, y a vu une manière de proclamer que plus rien ne nous est étranger, que

l'aptitude de l'esprit à s'approprier ce qui lui est étranger se manifeste [dorénavant] dans notre forte tendance à assimiler le neuf à l'ancien, à simplifier le complexe, à négliger ou à repousser l'hétérogène, [afin] de ranger le nouveau dans le cadre du connu²⁰.

Mais au seuil du tournant, dont la paternité appartient au rapport conscience-monde livré, de manière quasi ascétique, dans la diégèse socratique, la question demeure pertinente puisqu'elle ouvre sur le fondement logique du phénomène. En fait, si nous savons, comme le rappelle Gadamer, que la conception grecque de l'individualité est liminaire et imprécise, dans la mesure où aucune expression ne permet de dire le sujet, la subjectivité, la conscience de soi ou encore le moi²¹, nous comprenons néanmoins que cette indicible subjectivité est en gestation, qu'elle se prépare en creux de quelque chose d'encore plus déterminant pour comprendre le nouveau rapport conscience-monde, c'est-à-dire-dire dans la parole. En fait, si l'on peut affirmer, de façon générale, que la philosophie est une élucidation de la subjectivité, on doit, en même temps, souligner que Socrate n'invente pas le sujet, mais une parole qui vise la guérison de ceux qui la profèrent, de l'Athénien en particulier qui fait l'objet de sa sotériologie. C'est que l'homme est un animal doublement blessé selon Socrate. Par la *négativité* d'abord : je ne peux rien dire de ce monde et le monde ne me dit rien (parce que l'essence n'est pas dans l'existence). Ensuite par la *mélancolie* : tout dans ce monde est décevant, le beau devient laid, le désir n'est jamais assouvi parce que le plaisir n'est jamais à la mesure du désir. Pour *Socrate le sorcier*²², la guérison dépend de la parole, de la sobriété de la parole

19 Même si cela dépasse le cadre du présent texte, notons tout de même que dans son interprétation des *logoi sokratikoi*, Rossetti insiste sur le fait que la problématique de la forme n'est pas simple, parce « qu'en principe deux explications de la naissance du nouveau genre sont concevables : ou bien une hypothèse de continuité avec des modalités d'écriture déjà données, qu'on devra fonder sur la comparaison avec les multiples expériences et modalités de mise par écrit d'échanges verbaux dont témoigne la littérature de la fin du V^e siècle ; ou bien l'hypothèse d'une origine éminemment "endo-socratique", hypothèse de discontinuité pour laquelle on se demande s'il y a des points de repère susceptibles de rendre compte de l'invention du genre » (p. 21-22). Voir Livio Rossetti, « Le dialogue socratique *in statu nascendi* », *Philosophie antique*, n°1, 2001, p. 11-35.

20 Friedrich Nietzsche, *Par-delà Bien et Mal*, traduit par Cornelius Heim et al., 1971, p. 148-149.

21 Hans-Georg Gadamer, *Interroger les Grecs. Études sur les présocratiques, Platon et Aristote*, traduit par Donald Ipperciel, 2006, p. 89.

22 Sur ce thème, voir Nicolas Grimaldi, *Socrate le sorcier*, 2004.

qui se dresse contre la tragédie de l'*hubris*, l'ivresse et l'illusion de la métaphore. C'est une lutte contre la confusion amphibolique qui dérouté le langage et porte l'*aporein* : ne plus savoir quoi dire du monde qui porte la chose et son contraire, tel que Platon l'illustre avec l'exemple du doigt au livre VII (523a) de *La République*²³ ; une lutte contre la lourdeur de l'inaccompli, le combat de ceux qui ont ressenti leur étrangeté au monde et qui estiment que, finalement, un monde sans *eidos*, sans essence, ne sait pas se tenir, qu'il est décevant parce qu'apparences, simulations, faux-semblants, impostures. Un passage des entretiens sur *La nature des dieux* de Cicéron nous donne la mesure de la portée curative du socratisme dans un monde romanisé et de la situation du monde dans son nouveau rapport à l'homme :

Si l'on demande pour qui le monde a été fait, dirons-nous que ce soit pour les arbres et pour les herbes qui, sans avoir de sentiment, ne laissent pas d'être au nombre des choses que la Nature fait subsister ? Cela paraît absurde. Pour les bêtes ? Il n'est pas plus probable que les Dieux aient pris tant de peine pour des brutes muettes et sans entendement. Pour qui donc ? Sans doute pour les animaux raisonnables : c'est-à-dire pour les Dieux et pour les hommes, qui certainement sont les plus parfaits de tous les êtres, puisque rien n'égale la raison²⁴.

Certes, le monde reste plein de curiosités, mais dorénavant, grâce à l'envoûtement de la dialectique que la *thérapeutique de la parole* socratique supporte, il appartient à l'homme arraché à la négativité et à la mélancolie de lui donner un sens. Parce que *l'âme humaine est grosse de vérité*, dit Socrate, elle doit pouvoir accoucher de celle-ci et procurer le bonheur que Sophocle, dans son *Antigone*, rapporte d'ailleurs aussi au savoir et à la raison : « être-sensé est de beaucoup la première chose de la félicité²⁵ ». Il devient alors indispensable, pour savoir et surtout savoir ce que l'on dit (avec pour seul recours le langage), de se soustraire à la contradiction, celle du charlatan qui prétend savoir sans savoir, par une parole capable de disposer de la tension existentielle qui émane de la vie, de la tragédie, du péril et de la démesure du monde.

On le constate, le tournant socratique est intimement lié à un intellectualisme de la parole. Dans sa fameuse étude sur les kérygmes de Socrate²⁶, Hubert Kesters relevait que si ces messages forment déjà, dans le genre lapidaire, un discours complexe où s'entrecroisent le magique, l'astrologique et l'allégorique, ils demeurent irrémédiablement soumis à la puissance du rationnel²⁷. L'effort socratique peut bien se résumer à une médecine de l'âme, mais celle-ci n'en trouve pas moins son sens dans un *logos* (une parole) affirmé qui intellectualise le réel en le réduisant. Un passage du *Clitophon*, où Socrate exhorte les Athéniens à s'engager dans la réflexion philosophique, insiste sur l'importance de la pratique d'un dialogue de la

23 Platon, *La République*, op. cit., VII, 523a.

24 Cicéron, *Œuvres complètes*, vol. 4, II, LIII, p. 137.

25 Sophocle, *Antigone*, traduction juxtalinéaire de M. Bellaguet, 1864, v. 1338, p. 153.

26 De *kêrurma* : proclamation par héraut de Kêrux, transmission des messages, annonce de la bonne nouvelle à un incroyant.

27 Voir Hubert Kesters, *Kérygmes de Socrate. Essai sur la formation du message socratique*, 1965.

vertu qui n'est rien sinon une parole capable de fixer la valeur et de déterminer si la vie vaut la peine d'être vécue :

Celui qui ne sait pas se servir de son âme doit la laisser inactive et ne pas vivre plutôt que de vivre abandonné à lui-même ; ou si c'est une nécessité de vivre, il doit se soumettre à un autre [408b] plutôt que d'agir à sa fantaisie, et, comme un bon nautonier, confier la conduite de sa barque à celui qui est habile dans la science de gouverner les hommes, cette science que tu appelles souvent la politique, Socrate, et qui, selon toi, est la même que celle de juger, la justice. Dans ces discours et tant d'autres par lesquels tu nous apprends que la vertu peut être enseignée, et que nous ne devons pas négliger l'étude [408c] de nous-mêmes, je n'ai jamais rien trouvé et sans doute je ne trouverai jamais rien à reprendre : je les crois bons pour nous exciter et très propres à nous faire sortir du sommeil qui nous tient engourdis²⁸.

La pensée qui s'offre ici, et qui transite par le bon usage de l'âme et l'*epimeleia* *beautou*, n'est viable que parce qu'harmonique, sans contradiction dirait Platon. Même entraînée vers les profondeurs insondables de l'âme, la pensée ne peut miser que sur un *logos* affranchi de toute ivresse, de toute inquiétude, de toute impuissance. De cela dépend la bonne marche de l'âme, alors que sa mise en marche dépend d'un enseignement (d'une *paideia*) capable de nous aiguillonner vers la vérité, vers un *logos* éclairé dans l'ordre du juste, du bien et du beau dans leur rapport pratique à l'activité humaine.

C'est pourquoi l'intellectualisme socratique est relayé par une véritable *paideia*, une pédagogie active qui convoque deux principes fondamentaux qui constituent la trame de ce qui se raconte : d'abord, nous ne pouvons *former* (au sens de concevoir) que les idées par lesquelles nous avons été *formés* (au sens de modeler). Ensuite, l'homme est un objet de connaissance utile à la vie, d'où la nécessité de s'étudier soi-même. Ce double mouvement, qui vient refermer le cercle du savoir autour de la vie pratique, entre en scène tel un nouveau pouvoir sur la vie qui nous déloge de notre état de somnolence et nous délivre de l'ambiguïté, de l'impuissance et de l'impensable. L'enjeu de la *paideia* socratique se révèle alors dans l'exigence de connaître l'homme dans sa vie pratique, dans la mise en œuvre de l'enseignement de la vertu en vue d'atteindre ce qu'il conviendra d'appeler *la vie bonne*, mais aussi dans une parole qui nous persuade non seulement de l'utilité de la vérité, mais de sa possibilité même. Cela explique l'intérêt de Socrate pour la parole de ses concitoyens, individuellement, mais surtout son désir aussi fondateur qu'irréfutable de vérité qui consiste, en situant le *logos* au carrefour de cette démarche, à croire que « la nature [comme la vie par ailleurs] est intégralement connaissable et que le savoir exerce une action salutaire universelle²⁹ ».

Tel serait le déplacement logique du récit qui s'accomplit par l'avènement de la philosophie, c'est-à-dire un mouvement des qualités métaphysiques vers une

28 Platon, *Clitophon*, dans *Œuvres de Platon*, traduites par Victor Cousin, 1840, tome XIII, 408b-408c, p. 49

29 Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, traduit par Geneviève Bianquis, 1940, p. 88.

nouvelle mondanité humaine qui domine l'œuvre et prend la forme d'une *pensée pour la pensée*, d'une sorte d'arrachement de la vie humaine au réel enfin démystifié. Jadis impotente, la pensée (la parole), la philosophie, est devenue capable de vérité par sa seule velléité de détachement du réel et c'est sans doute là sa contribution la plus funeste pour l'humanité. C'est comme si la parole pouvait dorénavant dire le vrai alors que nous la soupçonnons d'impureté, qu'elle peut élucider le monde alors que nous craignons qu'elle soit responsable de la mise à distance du monde.

La philosophie contre elle-même

À l'origine, nous avons imaginé la création du monde comme le mouvement final d'un amas corpusculaire. C'était sans doute la seule cosmogonie capable de donner un sens au monde en totalité et d'organiser la vie humaine. Puis, nous avons cru pouvoir sortir de cette hébétude crépusculaire en faisant le pari de lui opposer la démesure du soi, une démesure paradoxale puisque la tradition philosophique a voulu, dès le départ, l'inscrire dans l'ordre de la mesure, au foyer de la toute-puissance du *logos*. Puis, nous avons élaboré un récit tout aussi paradoxal capable, d'une part, de faire progresser la pensée et l'éthique au-delà des croyances et des pratiques ordinaires, comme le souhaitait la philosophie platonicienne, mais, d'autre part, de s'acharner contre ce que la vie a d'incertain, contre ce qu'elle supporte pourtant toujours : le hasard, la chance, voire l'impensable qui se trouve en son cœur tragique. On le voit, la narrativité philosophique se découpe sur un fond éclairci. Elle s'attache non pas à ce qui l'empêche de penser, à ce qu'il y a d'*inintelligible* dans la vie et que les premiers récits avaient le courage d'envisager, mais à ce qu'elle désamorce par la pensée, à ce qu'elle dénoue par le concept et qu'elle peut restituer de manière cohérente et méthodique dans le champ du connu. Mais, comme le demande Bonnefoy dans *L'improbable* : « y a-t-il un concept d'un pas venant dans la nuit, d'un cri, de l'éboulement d'une pierre dans les broussailles ? De l'impression que fait une maison vide³⁰ ? »

Une simple esquisse de la *pensée en présence* pourrait nous indiquer ce qui distingue radicalement la philosophie de la science. Si le concept est un leurre, c'est qu'il perd en précision à mesure qu'il s'énonce et devient un simple objet pour la pensée. Éclairer ce qui paraît obscur, voilà le geste préliminaire de la parole socratique, voilà l'instant inaugural, mais aussi provisoire de la pensée qui s'apprête à basculer dans la vision, la vue pure que Platon inaugurera jusqu'à l'éclaircissement du regard : la *mathesis*. Mais à quoi pourrait bien servir la philosophie si elle n'éclaire plus rien, ou plutôt, de notre point de vue, si elle croit élucider quelque chose ? Sa tâche ne devrait-elle pas plutôt consister à discerner seulement ce qui se dérobe, à indiquer ce qui lui résiste et qu'elle ne pourra jamais coopter dans le concept et l'intelligible ? L'instant cosmogonique, c'est le *commencement perdu* de la philosophie, le moment qu'il faudrait pouvoir re-découvrir à partir d'un véritable regard philosophique dont la valeur pourrait « se jauger au point d'*inintelligibilité* qu'il fait apparaître³¹ » et non à la quantité de savoir dégagé.

30 Yves Bonnefoy, *L'improbable*, op. cit., p. 15.

31 Guillaume Pigéard de Gurbert, *Contre la philosophie*, op. cit., p. 77.

Références

- Le chant de Gilgamesh*, récit sumérien traduit et adapté par Jean Marcel, Montréal, VLB Éditeur, 1979.
- CICÉRON, *Œuvres complètes*, texte établi et traduit par Charles Marie Léonard Nisard, Paris, J.J. Dubochet, 1841.
- CIORAN, Emil Michel, *Cahiers 1957-1972*, Paris, Gallimard, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg, *Interroger les Grecs. Études sur les présocratiques, Platon et Aristote*, traduction Donald Ipperciel, Montréal, Fides, 2006.
- GRIMALDI, Nicolas, *Socrate le sorcier*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- HENTSCH, Thierry, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- HÉSIODE, *Théogonie. Les Travaux et les jours. Hymnes homériques*, texte présenté, traduit et annoté par Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, 2001.
- HOMÈRE, *Illiade*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Le Livre de Poche, 1963.
- KESTERS, Hubert, *Kérygmes de Socrate. Essai sur la formation du message socratique*, Louvain, Éditions Nauwelaerts, 1965.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- MATTÉI, Jean-François, *Le sens de la démesure*, Cabris, Sulliver, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, traduit par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1940.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà Bien et Mal*, Paris, Gallimard, 1971 (trad. Cornelius Heim, Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien).
- NUSSBAUM, Martha C., *The Fragility of Goodness : Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- PATOČKA, Jan, *Platon et l'Europe*, Lagrasse, Verdier, 1983.
- PIGEARD DE GURBERT, Guillaume, *Contre la philosophie*, Arles, Actes Sud, 2010.
- PLATON, *Clitophon*, dans *Œuvres de Platon*, traduites par Victor Cousin, Paris, P.-J. Rey, 1840, tome XIII.
- PLATON, *La République*, texte traduit par Georges Leroux, Paris, Flammarion (Poche), 2002.
- ROSSETTI, Livio, « Le dialogue socratique *in statu nascendi* », *Philosophie antique*, n°1, 2001, p. 11-35.
- SOPHOCLE, *Antigone*, traduction juxtalinéaire de M. Bellaguet, Paris, Hachette, coll. « Les auteurs grecs », 1864.



Paul Ricoeur : des poèmes aux récits et des récits aux poèmes

NATHALIE WATTEYNE

*Se comprendre, pour le lecteur,
c'est se comprendre devant le texte et recevoir
de lui les conditions d'émergence d'un soi autre
que le moi, et que suscite la lecture¹.*

Une des pensées les plus généreuses de notre temps est sans contredit celle de Paul Ricoeur qui, depuis 1950, interroge les mythes et les symboles, les signes et les métaphores, les récits et les poèmes, en fonction du paradigme moderne de la sédimentation et de l'innovation. Du mythe au poème, il a cherché jusqu'à sa mort, en 2005, à replacer la véhémence de la parole et l'ordonnancement du récit dans la perspective, plus vaste, du monde et de l'agir humain.

Attentif aux avancées de la phénoménologie, de la psychanalyse et de l'histoire comme l'analyse littéraire, et grâce à ces savoirs, le philosophe a examiné différentes formes de discordance dans le monde susceptibles d'être reprises sous forme de concordance discursive ou narrative dans les œuvres. Après avoir fait état d'un « double sens » des symboles dans *De l'interprétation* en 1965 et d'un « surcroît de sens » dans *Le conflit des interprétations* en 1969, Ricoeur valorise les objets culturels par un questionnement sur l'innovation sémantique et sur le rôle du lecteur et de l'interprète dans la concrétisation de ce sens. Un tel questionnement, engagé dans *La métaphore vive* en 1975 et relancé dans *Temps et récit* entre 1983 et 1985, sera poursuivi jusqu'à sa mort.

À l'heure des bilans sur la contribution de ce philosophe aux études littéraires, il y a lieu de s'interroger sur l'idée d'innovation sémantique et sur l'évolution de cette idée au fil des ouvrages et des ans. Avec l'hypothèse qu'il affermit la position de la lecture individuelle, puis celle des communautés de lecteurs dans les ouvrages subséquents, de 1986 à 2004, nous voulons dégager les moyens langagiers grâce auxquels les œuvres innovent et parviennent à exercer une fonction concomitante de refiguration du monde et de redécouverte de soi chez des « communautés qui

1 Paul Ricoeur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, 1995, p. 60.

s'interprètent elles-mêmes en interprétant le texte », comme il le précise en 1998 dans *Penser la Bible*².

La phénoménologie herméneutique de Ricœur

Si l'herméneutique peut être définie comme un « art de l'interprétation » et s'il n'y a pas de règles objectives pour le déchiffrement des textes, une telle méthode ne saurait s'exercer sans une « réflexion philosophique sur les opérations de compréhension impliquées dans l'interprétation des textes, des œuvres et des actions », ainsi que l'a formulé Jean Greisch³, lecteur attentif de Gadamer et de Ricœur. L'interprétation étant une activité primordiale chez l'être humain⁴, il importe de comprendre ce que signifie comprendre et ce qui nous arrive lorsque nous nous y efforçons, suivant la conception de Hans-Georg Gadamer dans son maître-livre *Vérité et méthode* (1960)⁵.

Rappelons les enjeux d'un débat qui a traversé le XX^e siècle entre « vérité » et « méthode ». Au tournant des années 1900, Wilhelm Dilthey opposait les sciences de l'esprit, où la compréhension prévaut sur l'explication, et les sciences de la nature, fondées quant à elles sur la description et l'explication. Pour faire vite, Heidegger, en son tournant ontologique⁶, exprima plusieurs réserves sur l'idée de vérité en tant que correspondance ou adéquation, qu'elle soit scientifique ou instrumentale, et entreprit de montrer qu'elle était d'abord et avant tout une manifestation, un dévoilement. Dans cette acception de la vérité, l'interprétation constitue une dimension de notre être qui ne saurait être mise au jour à partir d'une méthode objective. Quelque chose arrive dans la rencontre entre le monde du texte et son lecteur, selon une dynamique particulière à l'histoire et à l'événement de sens ainsi produit, quelque chose que l'on peut comprendre et expliquer, mais que l'on ne saurait anticiper. Cet événement rend désuète la conception antérieure, il est un point de non-retour qui transforme le sujet.

Fort de ses travaux sur la philosophie allemande et la phénoménologie husserlienne, ainsi que de ses lectures de Freud, des structuralistes français et des philosophes anglo-saxons, Paul Ricœur tient pour nécessaire l'adoption de critères rigoureux pour l'explication des textes littéraires, de même que pour l'interprétation des œuvres et la compréhension de soi. Il choisit non pas d'opposer, mais de

2 André Larocque et Paul Ricœur, *Penser la Bible*, 1998, p. 11. Un an plus tard, il ajoute : « [...] l'herméneutique, ce n'est pas seulement le face-à-face d'un savant et du texte, c'est aussi le face-à-face avec les interprétations collectives ; et ce sont ces "lectures" qui animent le texte » (*L'unique et le singulier*, 1999, p. 21).

3 Jean Greisch, *Paul Ricœur. L'itinérance du sens*, 2001, p. 9.

4 Ricœur dit autrement : « Une vie n'est qu'un phénomène biologique tant qu'elle n'est pas interprétée » (Paul Ricœur, *Écrits et conférences I. Autour de la psychanalyse*, 2008, p. 268 (c'est lui qui souligne)).

5 Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Éditions du Seuil (L'ordre philosophique), 1996 [1960 et 1976].

6 Ce tournant a été évoqué par Heidegger lui-même dans sa « Lettre sur l'humanisme » en 1946. Mais si le philosophe radicalise de telle sorte sa pensée, cette percée ontologique est survenue durant la rédaction d'*Être et Temps*, dès 1927. Voir sur cette question Jean Grondin, *Le tournant dans la pensée de Martin Heidegger*, 1987, p. 15-17.

réconcilier les opérations distinctes de la compréhension et de l'explication, en vertu d'une herméneutique de la « récollection du sens », qui procède d'un « soupçon » : pas plus qu'il n'est au centre de l'univers, l'être humain n'est maître de sa psyché, et le primat de la conscience est un leurre. Si le sujet se définit comme désir et comme effort⁷, il lui faut passer par les signes de la culture pour remettre en cause ses préjugés et accéder à d'autres composantes de son identité. La cohérence qu'il prête à l'œuvre au moment de la lire et de l'interpréter lui permet de comprendre quelque chose de nouveau et, par conséquent, de se comprendre autrement.

Les positions respectives de Gadamer et de Ricœur diffèrent sur ce point. À la différence du philosophe allemand, il importe moins, pour Ricœur, de saisir ce qui se passe dans le processus de la compréhension, que d'adopter un modèle valable pour la lecture des poèmes et des récits, modèle qui permette d'interpréter ce qu'ils ont de singulier : un style et des relations de sens complexes⁸. Ainsi en viendra-t-il à affirmer : « Je prends en un sens très positif l'objectivation, comme un passage obligé par l'explication, en vue d'une compréhension meilleure, avant le retour à l'énonciateur⁹ ». Il tient compte pour ce faire du moi, avec son désir d'exister, comme « primordial », lequel emprunte la « voie longue des signes » pour mieux se comprendre, ce dont le soi, en position « terminale », atteste. Mais si l'explication suscite une meilleure compréhension de du texte, elle ne peut être que seconde, par rapport à l'expérience qui motive et surdétermine l'œuvre en question.

Se démarquant de l'herméneutique de Gadamer par son désir de concilier les opérations du comprendre et de l'expliquer, Ricœur ne considère pas l'herméneutique comme une science :

Ainsi la réflexion comprend elle-même qu'elle n'est pas d'abord science, qu'il lui faut, pour se déployer, reprendre en elle-même les signes opaques, contingents et équivoques qui sont épars dans les cultures où notre langage s'enracine¹⁰.

Des symboles aux énoncés métaphoriques

Issue de la philosophie allemande, l'herméneutique phénoménologique n'a pas toujours eu bonne presse et on pourrait longuement discuter des présupposés idéalistes de ce courant de pensée. Ricœur n'en reste pas moins fidèle au « monde de la vie » (*Lebenswelt*) et toute son œuvre constitue une mise en garde contre la

7 Dans *Le volontaire et l'involontaire*, Ricœur dégageait trois figures de l'involontaire absolu : le caractère, la vie, l'inconscient. Le sujet comme effort et désir s'y trouvait inscrit en creux, de même que les figures du mal et de la faillibilité humaine : culpabilité archaïque et enfantine (voir Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté. Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier-Montaigne (Philosophie de l'esprit), t. 1, 1950).

8 Jean Grondin, qui a interrogé Gadamer, rapporte ses propos : « Ricœur cherche trop à tout réconcilier » (Jean Grondin « De Gadamer à Ricœur. Peut-on parler d'une conception commune de l'herméneutique ? », dans Gaëlle Fiasse (dir.), *Paul Ricœur. De l'homme faillible à l'homme capable*, 2008, p. 47) ; Ricœur lui-même ironisait sur sa « manie des conciliations » (*La critique et la conviction*, entretien avec François Azouvi et Marc de Launay, 1995, p. 97).

9 Paul Ricœur, *La critique et la conviction*, op. cit., p. 120.

10 Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, 1965, p. 57.

réduction du sens dans les études littéraires. Ou bien on voudrait retrouver les traces d'un contexte de production révolu pour recomposer le sens perdu d'un texte, et c'est l'historicisme ; ou bien on cherche à ressaisir l'intention perdue de l'auteur, et cela mène à l'oubli du lecteur ; ou encore on aborde l'œuvre en fonction seulement de son contexte de réception. Hans Robert Jauss a cherché à comprendre l'œuvre comme réponse aux questions d'une époque à partir de l'« horizon d'attente » du lecteur. À cet égard, on a reproché à son *Esthétique de la réception*¹¹ un certain subjectivisme, dans la mesure où l'enquête était menée du point de vue du récepteur, variable en fonction de ses compétences, et trop d'importance restait accordée à la subjectivité lisante. Jauss répondra à ces critiques par l'adoption de critères textuels explicites dans *Pour une herméneutique littéraire*¹². À l'inverse, d'autres commentateurs s'en tiennent à une description des parties en présence, et c'est le déni structural du monde. On évite alors de spéculer sur le sens symbolisé dans le texte, comme le fait par exemple Tzvetan Todorov, lorsqu'il soutient que l'interprétation des symboles varie au gré chacun : « Les faits symbolisés sont interprétés ; et les interprétations varient d'un sujet à l'autre¹³. »

Ricœur évitera ces écueils en estimant que les symboles se caractérisent par la structure du double sens¹⁴ et que leur compréhension requiert un déchiffrement de ce qui en eux est voilé et par eux se dévoile. C'est là du moins son approche à la fin des années 1960 : « J'appelle ici herméneutique toute discipline qui procède par interprétation, et je donne au mot interprétation son sens fort : le discernement d'un sens caché dans un sens apparent¹⁵. »

Il en viendra bientôt à nuancer son propos et à considérer que le sens n'est double que dans le symbole ; dans d'autres occurrences, il est complexe, pluriel. En dépit du caractère « bizarre » de certains énoncés, ou plutôt guidé par cette « équivocité », le philosophe cherche à décrire les sens que les textes configurent, parce que l'« équivocité » ne tient pas tant à une « confusion » qu'à un « surcroît » de sens. D'emblée, et c'est là qu'il faut situer les prémisses de son modèle herméneutique, le philosophe s'oppose à une théorie de la dénotation dérivée de Frege, univoque et logique, qui serait refusée aux énoncés littéraires : « [...] dans l'œuvre

11 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard (Tel), 1978.

12 Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1982.

13 Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, 1978, p. 91.

14 Depuis *La symbolique du mal* (1960), l'explication d'un sens second et souvent caché permet de mieux comprendre les expressions à double entente. En 1965, c'est le désir freudien, en tant qu'il est accessible dans ses ersatz psychiques, et donc comme « effets de sens », qui fait l'objet d'une lecture herméneutique. On interprète le désir parce que la pulsion advient au langage. Le discours freudien est mixte, il articule sens et force. Tout en montrant la fragilité épistémologique de ce vocabulaire énergétique, Ricœur ne manque pas de soulever l'apport spécifique de Freud, contre les illusions de la conscience, et comme possibilité, pour l'analysant, de produire un récit de soi cohérent. Voir *Finitude et culpabilité. La symbolique du mal*, Paris, Aubier-Montaigne (Philosophie de l'esprit), t. 2, 1960.

15 Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations*, 1969, p. 260.

littéraire, le discours déploie sa dénotation comme une dénotation de second rang, à la faveur de la suspension de la dénotation de premier rang du discours¹⁶ ». Si on veut assigner un sens et une référence aux énoncés métaphoriques, il faut envisager une théorie de la dénotation distincte de celle de Frege, qui pose une adéquation entre la signification et sa validation. La référence dans l'œuvre se déploie autrement que dans les énoncés logiques ou courants. Qu'un type de référence soit suspendu ne veut pas dire qu'il y a absence de référence, mais signifie plutôt que celle-ci ne peut être tranchée comme la désignation de quelque objet ou personne, et qu'une autre référence se trouve impliquée dans l'œuvre, à partir de ce qu'elle donne à voir : « [...] une autre forme de référence est ouverte, qui s'adresse à des manières d'être plutôt qu'à des objets empiriquement déterminés¹⁷. »

Dans *La métaphore vive*, Ricœur introduit un postulat de la référence qui permet d'interpréter l'œuvre poétique en fonction de trois critères : le premier porte sur l'explication des parties en présence dans le texte pris comme unité du discours ; le deuxième renvoie à la tradition dans laquelle s'insère ce discours ; enfin, le troisième concerne les particularités stylistiques qui singularisent l'œuvre. Choissant d'ouvrir le texte sur le monde, Ricœur ne peut qu'affronter le structuralisme qui est à son apogée au tournant des années 1970. Les analyses textuelles n'en sont pas moins légitimées tout en étant relativisées : « Expliquer plus pour comprendre mieux¹⁸ », affirmera à maintes reprises Ricœur dans ses ouvrages.

Du fait du passage à l'écriture, qui fixe un événement de parole, l'œuvre présente tous les traits relatifs à l'instance des discours identifiés par le linguiste Émile Benveniste. Mais cette fixation dans le temps constitue une sorte d'« objectivation ». Le texte s'affranchit de son « contexte d'origine » et devient une médiation entre les partenaires de l'échange. Aussi le sens de l'œuvre cesse-t-il de coïncider avec les intentions de son auteur et doit-il être repris par ceux qui en assurent la réception. Dans une telle perspective, Ricœur substitue une visée du texte à l'intention du locuteur : « Interpréter une œuvre, c'est déployer le monde auquel elle se réfère en vertu de sa "disposition", de son "genre" et de son "style"¹⁹. »

La distance entre le contexte de production et le contexte de réception appelle une perspective herméneutique. Et c'est le texte qui constitue l'unité fondamentale du discours, et non la phrase, en tant qu'il est le lieu où se joue la dialectique entre expliquer et comprendre. Le premier critère, d'ordre sémiotique, consiste à « suivre le chemin de la signification » et porte essentiellement sur la dynamique du texte ; mais les deux autres critères n'en sont pas moins nécessaires au dégagement du sens, ainsi qu'aux appréciations de l'œuvre. L'appartenance à un genre la rattache à un contexte historique et l'inscrit dans une tradition littéraire. Mais c'est par le style surtout que l'on peut parler d'innovation sémantique et reconnaître aux œuvres leur originalité. Car l'autonomie de l'œuvre ne veut pas dire que celle-ci n'a pas

16 Paul Ricœur, *La métaphore vive*, 1975, p. 278-279.

17 Paul Ricœur, « Signe et sens », *Encyclopaedia universalis. Corpus* 20, 1975, p. 1078.

18 Paul Ricœur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, op. cit., p. 51.

19 Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 278.

d'auteur. Bien au contraire, le texte est œuvre, pour Ricœur, qui se réfère en cela à Gilles-Gaston Granger, dans la mesure où il a un style : « chaque style est la solution singulière apportée à un problème singulier²⁰ ».

Si l'œuvre opère la médiation entre le monde et le langage, le terme de « réalité » convient mal à une production du passé. Ricœur ne parlera plus guère de « redescription de la réalité », mais, à la manière de Gadamer, d'« appropriation » du monde du texte par le lecteur. Dans *Temps et récit III*, il se livre à une auto-critique de son premier modèle :

[...] j'avais attribué au poème lui-même le pouvoir de transformer la vie, à la faveur d'une sorte de court-circuit opéré entre le *voir-comme...*, caractéristique de l'énoncé métaphorique, de l'être-comme..., corrélat ontologique de ce dernier. [...] Une réflexion plus précise sur la notion de monde du texte et une caractérisation plus exacte de son statut de transcendance dans l'immanence m'ont néanmoins convaincu que le passage de la configuration à la refiguration exigeait la confrontation entre deux mondes, le monde fictif du texte et le monde réel du lecteur. Le phénomène de la lecture devenait du même coup le médiateur nécessaire de la refiguration²¹.

Le « voir-comme » de l'énoncé métaphorique tient à la prédication « bizarre » qui favorise des rapprochements inédits. Pour Ricœur, il ne fait pas de doute que la nouvelle pertinence sémantique tient à la « véhémence ontologique qui, en toutes circonstances, motive la fracture du langage enclin à se clore sur lui-même ». Par la métaphore, nous sommes invités à lire notre propre expérience selon des modalités langagières inédites et « ainsi essayons-nous des nouvelles manières d'être au monde²² ». Mais les termes de « référence » et de « portée référentielle » ne sauraient convenir à une activité qui requiert le concours actif du lecteur. Seule la « refiguration » permet, chez le lecteur, un ressaisissement de ces nouvelles possibilités relationnelles : « C'est [...] le monde du lecteur qui est offert à une telle redescription ; laquelle est avant tout une relecture du monde et de soi-même²³. » Si le changement de vocabulaire précise le modèle herméneutique, l'emploi de la notion de « refiguration » n'oblitére pas pour autant l'idée que le texte renvoie à un monde, celui du lecteur.

Dans ses travaux ultérieurs, Ricœur reviendra souvent sur le modèle qu'il a élaboré en 1975, notamment dans *Soi-même comme un autre*, où il insiste sur la « visée ontologique [qui] se trouve comme ajournée, différée par le déni préalable de la référentialité littérale du langage ordinaire²⁴ ». Le philosophe postule toujours une antériorité de l'exister sur le dire, mais reconnaît du coup que les critères avancés dans *La métaphore vive* ne lui permettaient pas de développer sa pensée sur l'historicité des œuvres et les communautés de lecteurs.

20 Paul Ricœur, *L'unique et le singulier*, op. cit., p. 46.

21 Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, 1991 [1985], p. 287-288.

22 Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, 1986, p. 245.

23 Paul Ricœur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, op. cit., p. 73.

24 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, 1990, p. 350.

Le temps du récit

Des symboles aux énoncés métaphoriques, c'est aussi bien la transparence du sujet à lui-même que la clôture du texte que Ricœur a remises en cause dans sa réflexion sur les énoncés littéraires. Dès son séminaire sur la narrativité de 1980, il s'emploie à démontrer que le temps humain est une construction qui ne peut se dire qu'à travers la médiation d'un récit. Il s'appuie sur une nouvelle dialectique — une autre conciliation donc — celle de la temporalité et de la narrativité. La somme philosophique que constitue *Temps et récit* (1983-1985), achevée en 1984, en sera l'éloquente explicitation.

Cette fois, les notions de « préfiguration » (expérience), de « configuration » (texte) et de « refiguration » (lecteur) sont abordées de front. Configurer l'histoire dans le récit, c'est mettre en intrigue l'action et les personnages en fonction d'une expérience et d'un savoir. Refigurer le temps, pour le lecteur, c'est transformer sa vision du monde pour expérimenter de nouvelles manières de l'habiter. La notion de refiguration elle-même se trouve dédoublée, au sens où la fiction remodèle l'expérience à partir de « variations imaginatives », et l'histoire reconstruit le temps à partir des traces laissées par le passé.

À l'aporie du temps cosmologique et difficilement transposable en temps vécu, voire « inscrutable » à l'aune de la psychologie et de la phénoménologie, Ricœur oppose la narrativité comme réplique temporelle. Si on ne peut faire dériver un temps de l'autre temps, on peut tout de même les appréhender à travers une construction fictive : « le temps ne devient humain que lorsqu'il est raconté²⁵ ». C'est par le privilège de la fonction narrative que les historiens et les romanciers racontent le monde, les premiers avec plus d'archives et moins de « variations imaginatives », les seconds, à partir des « variations imaginatives » surtout, sans négliger pour autant les archives de l'expérience humaine.

Ici encore intervient une conciliation : Ricœur voit dans le *muthos* aristotélicien, qu'il traduit par la « mise en intrigue », l'image inversée de la *distentio animi*, notion qu'il détache de la méditation augustinienne sur l'éternité, pour la comprendre comme déchirure de l'âme distendue par l'écoulement du temps. Une discordance est appréhendée sur le mode de l'expérience temporelle. Mais elle peut être reprise, au sens de rejouée, au sein d'un monde fictif, par le privilège d'une configuration narrative²⁶. L'étude des temps verbaux, de la tension entre les choses racontées et l'acte de raconter, de même que celle des « synthèses de l'hétérogène » sont fondamentales au moment de refigurer l'expérience temporelle construite par l'humain. Lorsqu'il formule une telle hypothèse en 1983, Ricœur se fait lui-même véhément :

Il va de soi que c'est moi, lecteur d'Augustin et d'Aristote, qui établis ce rapport entre une expérience vive où la discordance déchire la concordance et une activité éminemment verbale où la concordance répare la discordance²⁷.

25 Paul Ricœur, *La critique et la conviction*, op. cit., p. 125.

26 Comme le propose autrement Ricœur : « C'est dans la vie que le discordant ruine la concordance, non dans l'art tragique » (*Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, 1991 [1983], p. 88).

27 *Ibid.*, p. 66.

Sans la reprise par un lecteur, la mise en forme textuelle ne saurait renvoyer au réel. La médiation entre langage et monde ne peut se faire que chez celui qui refigure de telle sorte l'expérience :

[...] le récit n'achève sa course que dans l'expérience du lecteur dont il « refigure » l'expérience temporelle. Selon cette hypothèse, le temps est en quelque sorte le référent du récit, tandis que la fonction du récit est d'articuler le temps de manière à lui donner la forme d'une expérience humaine²⁸.

Après avoir souligné que l'écriture moderne et contemporaine se place en position de rupture par rapport aux fables traditionnelles, Ricœur se penche sur « la mise en intrigue simultanée de l'histoire racontée et du personnage » chez trois romanciers du XX^e siècle qui font l'expérience du temps et de leur identité perdue et retrouvée : Virginia Woolf, Thomas Mann et Marcel Proust. C'est la première fois, semble-t-il, que Ricœur consent au long détour des signes pour valider sa thèse, selon laquelle la « cohésion d'une vie » — traduction du *Zusammenhang des Lebens* de Dilthey — passe par la cohérence d'une œuvre, ce qui en fait, au sens fort qu'il donne à ce mot, une sublimation.

* * *

De la *Philosophie de la volonté* en 1950 aux derniers ouvrages, les travaux de Ricœur n'auront de cesse de montrer que ce sont les signes de la culture qui transforment le hasard de la naissance en destin de la personne : le moi narcissique fait place au soi réflexif par le détour des signes et la médiation de la lecture.

S'il faut reconnaître avec lui que le modèle de redescription métaphorique de la réalité ne convenait pas, en raison de l'oubli du monde du lecteur, il faut voir aussi que c'était la place consentie à la configuration qui se trouvait alors en défaut. Trop d'explications, et de surcroît en position préalable, ne sauraient mener à une meilleure compréhension de l'œuvre. À trop insister sur le fonctionnement des parties en présence, si séduisante que soit l'analyse structurale, on en oublie qu'il s'agit là d'une opération seconde par rapport à l'expérience du monde et du temps, laquelle est préfigurante avant d'être refigurante.

Certains commentateurs ont soutenu que le modèle temporel développé par Ricœur ne s'appliquait qu'au récit. Or, l'étude de la trajectoire qui va des poèmes aux récits et des récits aux poèmes montre que c'est inexact. C'est ce qu'il signale dans son autobiographie intellectuelle, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle, La métaphore vive et Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, parus à dix ans d'intervalle, sont présentés comme étant « deux livres jumeaux²⁹ ».

Dans le recueil d'entretiens *La critique et la conviction*, Ricœur précise :

Je crois aujourd'hui que la conflictualité profonde du temps du monde et du temps de l'âme ne se dit que poétiquement, dans la poésie la plus populaire —

28 Paul Ricœur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, op. cit., p. 63.

29 *Ibid.*, p. 69.

où l'on répète que la vie est brève et la mort certaine — comme dans la plus élaborée. Disons, de Baudelaire à Yves Bonnefoy. Avoir tout misé sur le narratif faisait finalement tort à d'autres manières de parler du temps, de le chanter, de le déplorer, de le louer, comme on le voit par l'exemple des *Psaumes* et de l'*Ecclésiaste*³⁰.

De la mise en intrigue de l'action humaine à la nouvelle pertinence sémantique créée par la parole vive, Ricœur cherche à replacer tant les récits que les poèmes dans une pensée de l'agir, suivant l'idée que l'humain est capable de se transformer au contact des œuvres. Ni affirmatif, à la manière de Descartes, ni humilié, comme le voyait Nietzsche, le Cogito de Ricœur, blessé et souffrant, révèle un sujet mû par son désir et son effort, et capable, suivant le mot de Merleau-Ponty, d'une « reprise créatrice³¹ » de son être et de son destin.

En témoignent encore, et enfin, une série de fragments écrits dans les mois qui ont précédé sa mort, où la fin de la vie est envisagée comme un dessaisissement :

[...] je m'éloigne du temps immortel de l'œuvre, et je me replie sur le temps mortel de la vie : cet éloignement est un dépouillement, une mise à nu du temps mortel dans la tristesse de l'avoir-à-mourir, ou peut-être le temps de la fin et de la pauvreté d'esprit³².

30 Paul Ricœur, *La critique et la conviction*, op. cit., p. 143.

31 Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, 1948, p. 43.

32 Paul Ricœur, *Vivant jusqu'à la mort* suivi de *Fragments*, 2007, p. 96-97.

Références

- GREISCH, Jean, *Paul Ricœur. L'itinérance du sens*, Grenoble, Jérôme Million (Krisis), 2001.
- GRONDIN, Jean, « De Gadamer à Ricœur. Peut-on parler d'une conception commune de l'herméneutique ? », dans Gaëlle FIASSE (dir.), *Paul Ricœur. De l'homme faillible à l'homme capable*, Paris, Presses universitaires de France (Débats philosophiques), 2008, p. 37-62.
- , *Le tournant dans la pensée de Martin Heidegger*, Paris, Presses universitaires de France (Épithémée), 1987.
- LAROCQUE, André et Paul RICŒUR, *Penser la Bible*, Paris, Éditions du Seuil (Essais), 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948.
- RICŒUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Éditions du Seuil (L'ordre philosophique), 1969.
- , *La critique et la conviction*, entretien avec François Azouvi et Marc de Launay, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- , *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1965.
- , *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Édition du Seuil (Points Essais), 1986.
- , *Écrits et conférences 1. Autour de la psychanalyse*, textes rassemblés et préparés par Catherine Goldenstein et Jean-Louis Schlegel avec le concours de Mireille Delbraccio, Paris, Éditions du Seuil (La couleur des idées), 2008.
- , *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil (L'ordre philosophique), 1975.
- , *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Éditions Esprit (Philosophie), 1995.
- , « Signe et sens », *Encyclopædia universalis. Corpus 20*, Paris, Encyclopædia universalis France, 1975, p. 1075-1078.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil (L'ordre philosophique), 1990.
- , *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1991 [1983].
- , *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1991 [1985].
- , *L'unique et le singulier*, Montréal, Bruxelles et Liège, Alain Stanké, Alice Édition et RTBF (Noms de dieux), 1999.
- , *Vivant jusqu'à la mort* suivi de *Fragments*, préface d'Olivier Abel, postface de Catherine Goldenstein, Paris, Éditions du Seuil (La couleur des idées), 2007.
- TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1978.



Roland Barthes enquête : *La chambre claire* ou la mélancolie policière

SOPHIE LÉTOURNEAU

De tous les genres littéraires, le roman policier est assurément le plus réfléchi. Une capacité d'analyse exceptionnelle suffit à qualifier son héros. Aussi est-ce l'enquête qui définit le genre, l'enquêteur étant plus important que le coupable dans la structure de l'histoire. Le crime n'est qu'un prétexte au développement de l'histoire, de l'enquête et du raisonnement, ces trois instances confondues pour donner forme au genre policier. Pour le dire autrement, l'histoire se résume à l'enquête et l'enquête, au raisonnement dont le crime ne serait que la prémisse. C'est ainsi que le roman policier donne à lire une question dont l'enquêteur trouvera la solution par déduction. Littérature d'investigation, le roman policier se donne pour la narration d'un problème, d'une recherche et d'une argumentation venant appuyer la solution. L'art du romancier consiste donc à livrer tous les éléments nécessaires à ce raisonnement tout en gardant le plus longtemps possible la solution cachée. C'est dire que le roman policier repose sur une « organisation minutieuse de l'invisibilité¹ ».

Cette condition d'invisibilité a pour corrélat que la solution est là, présente, mais cachée, et que l'histoire montrera comment l'enquêteur l'aura « trouvée ». Pour qu'il y ait histoire et enquête, l'enquêteur devra rester longtemps « aveugle ». Cet aveuglement occupera ainsi la quasi-totalité du récit — le temps que le narrateur égrène ses indices. Car la structure narrative du roman policier est essentiellement retorse : elle suppose que l'un sait (le narrateur) et que l'autre ne sait pas (le personnage enquêteur, pour ne rien dire du lecteur). Ainsi que le souligne Jacques Dubois, il y a un « clivage narratif », un jeu entre celui qui sait et celui qui ne sait pas *encore* grâce auquel l'histoire se crée. C'est ce jeu qui permet également à l'enquête d'avancer. Et, tout en étant dissimulée, la vérité doit être placée en évidence. En ce sens, tout roman policier obéit au principe de *La lettre volée*.

La narration du roman policier se caractérise par sa mauvaise foi. Afin de maintenir l'enquêteur dans l'aveuglement, la vérité sera cachée de multiples façons : exhibée, tue, déguisée, détournée. Si l'intrigue avance grâce aux indices donnés, trop d'indices « aveuglent » par ailleurs l'enquêteur — sans compter le lecteur. Comme

1 Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, 1998, p. 45.

chaque élément donné peut être interprété, le roman policier présente une « polysémie organisée », selon Pierre Bayard. Vu « la logique particulière du signe policier, à savoir l'*indice*² », le sens reste ouvert. Tous les indices ne sont pas pertinents. Aussi met-on du temps à comprendre ce qui s'est passé avant. Une convention du genre veut cependant qu'un détail (négligeable) indiquait la bonne piste. Ce détail ne prendra sens que plus tard, *après coup*. Par le partage de la connaissance (entre personnages, narrateur et lecteur), la structure du roman policier se rattache ainsi à la tragédie. Dans la tragédie, la fatalité est connue du chœur, mais les personnages restent aveuglés. En cela, tous les enquêteurs tiennent d'Œdipe — sinon qu'Œdipe aura le malheur de se découvrir, lui, coupable.

Que cherche l'enquêteur ? La vérité, oui, et le coupable. Mais ce que l'enquêteur cherche, en fait, c'est une *identité*. Tant que manque le nom du coupable, on ne sait qui accuser. On accuse à tort, avant de se raviser, tous les personnages et le *dramatis personae*. Car le coupable n'est souvent que la face cachée, le double d'un autre personnage. L'identité, ce n'est donc pas qu'un nom : c'est aussi la concordance de deux termes. Lorsque l'enquêteur « découvre » l'identité entre *tel* personnage et *le* coupable, la solution est trouvée. Alors toutes les cases du récit sont remplies et, comme l'écrit Jacques Dubois, « une attente qui s'est prolongée sur des centaines de pages se trouve enfin comblée³ ». La révélation de cette identité marque la fin de tout : l'histoire, l'enquête et le raisonnement. Pour cela également, le roman policier suit la tragédie : tous les éléments de l'histoire sont posés dans l'attente d'une scène de reconnaissance.

Identifier : tel est, selon Aristote, le plaisir de la tragédie. Dans sa *Poétique*, Aristote rapporte la *mimèsis* tragique au plaisir que nous éprouvons (petits ou philosophes) à reconnaître une chose par son image et à dire la chose *telle*. L'identification serait ainsi le principe même de la représentation.

Imiter est en effet dès leur enfance une tendance naturelle aux hommes [...] comme la tendance commune à tous de prendre plaisir aux représentations [...] ; une autre raison est qu'apprendre est un grand plaisir non seulement pour les philosophes, mais pareillement aussi pour les autres hommes [...] ; on se plaît en effet à regarder les images, car leur contemplation apporte une enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose, par exemple, que ce portrait-là, c'est un tel [autre traduction : comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui]⁴.

La pulsion mimétique comblerait notre désir de voir « celui-là » revenir, le voir revenir « lui » ou son image. Toute la *Poétique* consiste à définir la teneur de l'action tragique par une scène finale dite de reconnaissance — la même qui clôt l'enquête du roman policier. De l'intrigue, Aristote dit qu'elle prépare le retour de qui serait parti (Ulysse) ou la compréhension, enfin, du lien qui unit une mère à son fils (Œdipe). Selon Aristote, le tragique procède de l'identification — de la compréhension que

2 *Ibid.*, p. 96.

3 Jacques Dubois, *Le roman policier*, 1992, p. 139.

4 Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par Michel Magnien, 1990, 448b.

« celui-là, c'est lui ». Ainsi le *muthos* de la tragédie se résume-t-il à la démonstration mathématique qu'*un et un font un*. L'histoire raconte toujours la lente concordance de deux termes et le final déclic lors duquel se produit la *catharsis*.

Aristote insiste beaucoup sur les modalités de la reconnaissance, faisant d'elle l'élément le plus important de la tragédie. Il est dit que la reconnaissance se produit grâce à un signe, par le souvenir, par déduction ou suite aux actions. Dans tous les cas, cela qui est reconnu est *mis sous les yeux* : la reconnaissance fait image. Mais si l'image venait à manquer ? Et l'identité jamais résolue ? Que serait une tragédie sans sa scène finale ? Et le roman policier sans coupable inculpé ? Quelle histoire lirait-on ? Un drame sans *catharsis*, une enquête sans solution, un raisonnement sans conclusion. On lirait simplement l'attente et la recherche de ce qui manque : la concordance. On lirait une enquête qui aurait pour objet la possibilité d'une identité, une recherche de ce qui *fait image*.

Dans son traité « De la mémoire et de la réminiscence », Aristote rappelle qu'on ne peut penser sans image avant de rapporter l'image au souvenir. Il décrit la mémoire comme « le fait de disposer d'une image comme la copie de ce dont elle est l'image⁵ ». Mais Aristote distingue la mémoire de l'activité réminiscente. « Et c'est là comme une sorte de recherche⁶ », écrit-il : recherche d'un souvenir dont l'image serait *empreinte* dans la mémoire. Cette vision de la mémoire et de cette « sorte de recherche » que serait la réminiscence, se verrait confirmée par l'affliction mélancolique caractérisée par un écart entre une extrême sensibilité aux images (selon la médecine humorale) et l'échec à se rappeler :

Que l'affection <en question> soit quelque chose de corporel et que la réminiscence soit la recherche d'une image dans quelque chose <de corporel>, nous en avons une preuve avec le trouble qu'éprouvent certains <individus> lorsqu'ils ne parviennent pas à se remémorer quelque chose malgré un effort de réflexion intense ; et ils n'en demeurent pas moins troublés lors même qu'ils ne s'emploient plus à se le remémorer. C'est surtout le cas des mélancoliques, car ce sont ces gens-là que les images mouvent au plus au point⁷.

Dans la typologie antique, le mélancolique est un être de mémoire *vive*, mais ses souvenirs sont désordonnés. Si la mélancolie était une structure narrative, l'histoire serait sans *catharsis* puisque l'identité ne serait jamais révélée — au contraire de la tragédie. De même, la mélancolie serait sans fin puisque la solution ne serait jamais trouvée — au contraire du roman policier. Si la mélancolie était une structure temporelle, elle désignerait ce qui précède la *catharsis* tragique. De même, l'*enquête* du roman policier se situe dans une temporalité que l'on pourrait qualifier de mélancolique. Cette temporalité s'articule autour de l'idée qu'une « vérité serait quelque part inscrite au-delà des traces complexes de sa dissimulation, vérité qu'une enquête minutieuse, fondée sur une lecture juste des indices, permettrait

5 Aristote, « De la mémoire et de la réminiscence », *Petits traités d'histoire naturelle*, texte traduit et présenté par Pierre-Marie Morel, 2000, 451a 15.

6 *Ibid.*, 453a 10.

7 *Ibid.*, 453a 20.

de porter au jour⁸ ». Si le roman policier et la tragédie répondent de ce *credo* avec succès, la mélancolie échoue à trouver la vérité comme l'image du souvenir dans les indices présentés. La narration mélancolique demeure malheureusement dans l'*aveuglement* d'une réminiscence incomplète. Dès lors, une identité manque. Pour la mélancolie, il n'y a de bonheur possible que dans le moment d'une reconnaissance *cathartique* : « celui-là, c'est lui ».

Roland Barthes publiait en 1942 un tout premier texte intitulé « Culture et tragédie ». Dans cet article, la tragédie est présentée comme la forme intelligente du malheur. *Réfléchie*, la tragédie transforme la souffrance en joie dans le plaisir qu'éprouve le spectateur à voir sa souffrance présentée dans la clarté :

La tragédie du théâtre nous enseigne à contempler cette souffrance dans la sanglante lumière qu'elle projette sur elle ; ou mieux encore, à approfondir cette souffrance, en la dépouillant, en l'épurant ; à nous plonger dans cette pure souffrance humaine, dont nous sommes charnellement et spirituellement pétris, afin de retrouver en elle non point notre raison d'être, ce qui serait criminel, mais notre essence derrière, et, avec elle, la pleine possession de notre destin d'homme. Nous aurons alors dominé la souffrance imposée et inconnue par la souffrance comprise et consentie ; et immédiatement la souffrance deviendra de la joie⁹.

Sans développer les modalités d'une telle représentation, Roland Barthes insiste toutefois pour faire de la tragédie une forme *épurée*. Alors la souffrance est comprise. Comprise, elle est *identifiée*, reconnue, retrouvée — d'où la joie. Il se produit une scène de reconnaissance dans la réception même de l'œuvre tragique : ma souffrance, c'est *celle-là*.

Pour dire le plaisir de la tragédie, la forme pure et la souffrance comprise, Roland Barthes file une métaphore lumineuse. La « sanglante lumière » de la tragédie, la souffrance vue dans la « lucidité », tout jusqu'à la « clarté » des Classiques s'oppose à l'aveuglement de la mélancolie, à l'invisibilité dans laquelle sont plongés les indices en attente d'une reconnaissance. Cette métaphore lumineuse, le renversement (tragique, policier et philosophique) de l'obscurité en clarté, participe du *credo* mélancolique : que la vérité (ainsi qu'on l'a dit plus haut) est là, quelque part, mais cachée. Sarah Kofman l'écrivait ainsi : « toutes ces métaphores spéculaires impliquent un même postulat : l'existence d'un sens originaire, lumière et son originaire qui viendraient secondairement se réfléchir ou se répercuter : le « réel » et le « vrai » préexisteraient à la connaissance¹⁰ ». La vérité — le « réel » et le « vrai » — préexisterait à sa reconnaissance comme les indices *attendent* le moment d'être déchiffrés et que l'identité soit enfin révélée. Ce moment cathartique, Roland Barthes l'a voulu lumineux : un basculement du noir au clair. Pour décrire la tragédie, Roland Barthes a énoncé la forme que chercherait sa mélancolie policière.

8 Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, op. cit., p. 113.

9 Roland Barthes, « Culture et tragédie » (1942), *Œuvres complètes*, 2002, t. 1, p. 31-32.

10 Sarah Kofman, *Camera Obscura : de l'idéologie*, 1973, p. 15.

Quelque trente-cinq ans plus tard, le 25 octobre 1977, Henriette Binger, sa mère, mourrait des suites d'une longue maladie. Au lendemain de sa mort, Roland Barthes entreprend de consigner ses pensées et questions dans ce qui deviendra le *Journal de deuil* : « L'étonnant de ces notes, c'est un sujet dévasté en proie à la *présence d'esprit*¹¹ ». Cette même année, Roland Barthes donnait un premier cours au Collège de France (*Le neutre*) et publiait la version livresque des *Fragments d'un discours amoureux*. Dans la bibliographie, 1977 marque finalement deux « tournants » : Roland Barthes rend public à Cerisy son désir et sa difficulté à passer à l'écriture romanesque. Sur le sujet, quelques articles suivront et un cours au Collège de France : *La préparation du roman*. 1977 voit également le « retour » de la photographie dans quelques articles publiés par Barthes avant la rédaction de *La chambre claire*. Quand il dénonçait dans les années 1960 son évidence mystifiante, Roland Barthes fait désormais de la photographie une énigme : « Je crois que c'est comme ça qu'il faudrait aborder l'énigme de la photo, c'est du reste comme ça que je vis la photographie : comme une énigme fascinante et funèbre¹² ». De cette énigme, Roland Barthes fera un *thriller*.

Le 15 avril 1979, Roland Barthes entreprend le manuscrit de *La chambre claire*. La construction de ce livre s'articule autour de trois « problèmes » qui n'avaient cessé de l'occuper dans les dernières années : 1) problème esthétique : qu'est-ce que la photographie *représente* ? 2) problème poétique : comment passer à l'écriture romanesque ? et 3) problème personnel : comment rendre hommage à sa mère ? En un mois et demi, le manuscrit est achevé. Il semblerait que Roland Barthes ait trouvé dans le roman policier, dans la structure même de la littérature d'investigation, dans ses codes narratifs et sa temporalité, une « solution » (ne serait-ce que formelle) à ces trois obsessions.

Plusieurs ont relevé les marques narratives de *La chambre claire*, sorte de clins d'œil que le narrateur adresse au lecteur. De ces techniques romanesques consacrées, l'usage du passé simple n'est que le plus évident. Ces marques relèvent pour la bonne part de la temporalité, l'auteur ayant soin d'inscrire sur deux plans différents le temps du récit du déroulement de l'histoire per se, histoire qui se confond (dans le roman policier comme dans *La chambre claire*) à l'enquête et au raisonnement. Le passé simple, les tournures du type « Or un soir de novembre » comme « Il était une fois », les aveux du narrateur quant à son ignorance *passée* (« J'ignorais encore » et autre « Je ne savais pas alors »), tout cela marque un clivage temporel et un début de narrativité. Tout aussi important, cette division des temps *dédouble* l'instance personnelle. Ce partage de la connaissance caractérise (on l'a dit) la duplicité du genre policier et la fatalité de la tragédie. L'un sait quand l'autre ne sait pas *encore*. Dans le temps de l'histoire, il y aura un personnage-enquêteur qui ignore le fin mot de l'histoire. Dans le temps du récit, il y aura un narrateur pour raconter, sachant la fin venir et l'identité recherchée, une histoire qui s'est passée avant que celui-ci n'amorce son récit.

11 Roland Barthes, *Journal de deuil*, 2009, p. 40.

12 Roland Barthes, « Sur la photographie », *Œuvres complètes*, op. cit., t. 5, p. 934.

Ce clivage temporel et ce dédoublement personnel ne suffiraient pas toutefois à faire de *La chambre claire* un roman policier. Encore manque-t-il l'enquête. Pour qui a lu *La chambre claire*, il ne fait aucun doute que le livre se présente comme une enquête sur la photographie. *Note sur la photographie* dit le sous-titre comme s'il s'agissait de notes et d'un rapport d'enquêteur. La structure narrative (et argumentative) de *La chambre claire* repose ainsi sur le régime particulier du roman policier. Dans la première partie du livre, on verra un personnage enquêter sur la photographie (parmi les titres pressentis figuraient *La recherche de la photographie*.) Comme dans tout roman policier, l'enquêteur sera dépassé par l'ampleur du travail de terrain avant d'être en mesure d'écarter certaines pistes. Il émettra quelques hypothèses qui s'avèreront insatisfaisantes. Dans cette première partie de l'enquête, il y a un temps d'errance qui explique (en partie) la tonalité mélancolique du livre : l'enquête se situe dans le temps où les indices sont *encore* en attente d'une reconnaissance. Mais l'enquêteur est cependant persuadé que la vérité sera *dévoilée*. Ainsi la structure préliminaire du récit d'enquête, structure mélancolique, occupe-t-elle *exactement* la première partie de *La chambre claire*.

Le personnage de l'enquêteur obéit, lui aussi, à la norme du roman policier. Personnage singulier, enquêteur solitaire, souvent célibataire, « scientifiquement seul et démun¹³ » dans *La chambre claire*, le détective (dit *privé*) opère de manière inusitée par rapport aux méthodes policières usuelles. Jacques Dubois rapportait d'ailleurs l'enquêteur au flâneur et au *dandy*. Si l'on se fie à son récit, l'enquêteur de *La chambre claire* ne suit pas le modèle de la recherche universitaire : « au lieu de suivre la voie d'une ontologie formelle (d'une Logique), je m'arrêtais, gardant avec moi, comme un trésor, mon désir ou mon chagrin¹⁴ ». À considérer les réactions suscitées par une certaine frange du milieu académique, force est de lui donner raison. De l'argumentaire de *La chambre claire*, Jacques Derrida dira : « l'interprétation peut d'abord paraître un peu artificieuse, élégante mais spécieuse [...] mais peu à peu elle impose sa nécessité¹⁵ ». À la manière de la « folle vérité » des solutions proposées par le détective des romans policiers, *La chambre claire* convainc d'une étrange façon.

Plus important encore dans la définition du genre policier, le raisonnement présenté par *La chambre claire* se confond avec l'histoire et l'enquête. Chaque étape de la démonstration occupe un temps spécifique dans la narration. Les termes *Operator*, *Spectrum* et *Spectator* identifient, tout à tour, l'assassin, la victime et l'enquêteur avant que l'enquête à proprement parler ne soit lancée. Sur le terrain, l'enquêteur s'interroge sur « le pied déchaussé du cadavre » ou « le linge porté en pleurant par la mère (pourquoi ce linge ?)¹⁶ ». Et le fameux *punctum*, ce détail négligeable, « blessure », « piqure », « petite coupure », apparaît comme l'indice le plus probant de l'enquête sans qu'il ne soit possible encore de l'interpréter. Plus qu'une

13 Roland Barthes, *La chambre claire* (1980), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 794.

14 *Ibid.*, p. 805.

15 Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes » (1981), *Chaque fois unique, la fin du monde*, 2003, p. 66.

16 Roland Barthes, *La chambre claire* (1980), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 807.

simple histoire, on lit le rapport d'une pensée, ce qui l'a stimulée, les méthodes empruntées, les éléments trouvés qui toutes justifieront la conclusion donnée dans la deuxième partie du récit. Jacques Derrida décrivait ainsi la « manière » du narrateur de *La chambre claire* : « Barthes est en train de décrire son cheminement, de livrer aussi le récit de ce qu'il fait en le faisant (ce que j'appelais ses notes) dans un mouvement de modestie et de défi¹⁷. » Par cette avancée de l'enquête, histoire et raisonnement, Roland Barthes a situé la structure argumentative de *La chambre claire* dans le temps d'une mélancolie qui n'a pas encore trouvé, faisant de cet essai sur la photographie un livre qui obéit aux normes narratives du roman policier.

Mais qu'est-ce donc que l'enquêteur aura enfin « trouvé » ? Quel était l'objet de l'enquête ? Comme dans tout roman policier, l'enquête portait sur l'*identité* : l'identité de la photographie. Mais la deuxième partie du livre s'ouvre sur un rebondissement : on apprend que le narrateur avait omis d'explicitier les conditions de l'enquête. On le croyait sur la piste de la photographie quand il cherchait une photographie de sa mère : une image qui lui ressemblât. Ainsi le livre donne-t-il à lire également la recherche de *l'identité de la mère*. Dans la mesure où cette identité est cherchée *dans* la photographie, dans la mesure, également, où l'identité de la photographie est trouvée dans un cliché de la mère (« Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel*¹⁸ ! »), il est possible d'affirmer que l'identité révélée au terme de l'enquête menée dans *La chambre claire* n'était autre que l'identité de la mère et de la photographie.

La deuxième partie de *La chambre claire* présente le renversement tragique de l'aveuglement en clarté — comme le suggère le titre du livre (chambre obscure, chambre claire) et la photographie liminaire. La division en deux parties rend d'autant plus évidente la division entre le temps d'avant, temps de recherche et de mélancolie, et le temps d'après, bonheur et tragédie pour l'enquêteur qui a enfin trouvée l'image concordante. *A posteriori*, on pourrait dire que toutes les photographies présentées dans la première partie n'avaient d'autre but que de nous lancer sur de fausses pistes quant à ce que serait l'identité de la photographie. Cette affirmation ne serait vraie qu'à demi : toutes les photographies étaient autant d'indices dont on a signalé la duplicité. Parfois faux, l'indice est souvent vrai *en partie*. Les photographies de la première partie donnent quelques indices quant à la vérité recherchée : portraits d'enfants et de mères, brume d'hiver, Belle époque, souliers sanglés, la main « dans le bon degré d'ouverture, sa densité d'abandon¹⁹ » et autres détails « poignants » que l'on retrouvera dans la photographie recherchée. C'est comme si la première partie présentait la mémoire désordonnée de l'enquêteur auquel manquait encore l'image une et dernière : l'image, l'empreinte, le souvenir de sa mère qu'il n'a pas encore trouvée dans sa recherche et réminiscence, mélancolie de la première partie.

Heureusement, la deuxième partie s'ouvre sur une scène de reconnaissance : l'enquêteur devant la Photographie du Jardin d'Hiver, une image de sa mère enfant.

17 Jacques Derrida, *loc. cit.*, p. 68.

18 Roland Barthes, *La chambre claire* (1980), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 5, p. 792.

19 *Ibid.*, p. 836.

Cette photographie trouvée, l'enquêteur ne cherche plus : il a trouvé « la vérité du visage qu'[il] avai[t] aimé²⁰ ». Un photographe de Chenevières-sur-Marne avait fixé, ne le sachant pas, « la vérité — la vérité pour moi²¹ ». En insistant sur le sentiment de vérité que la photographie a suscité chez le personnage-enquêteur, le narrateur met fin à l'histoire. Dévoilée, la vérité met fin à l'enquête et, surtout, telle que Barthes l'écrit, la vérité de la photographie met fin à toute argumentation. Preuve irréfutable de l'identité de la mère et de la photographie, « confusion inouïe de la réalité (*"Cela a été"*) et de la vérité (*"C'est ça !"*)²² », la Photographie du Jardin d'Hiver demeure pourtant « cachée », le narrateur se refusant à la montrer. Ainsi manque-t-il au lecteur LA pièce à conviction. Impossible au lecteur d'affirmer, avec l'enquêteur, l'identité recherchée. Et le voici laissé dans l'ignorance et la mélancolie en l'absence : le narrateur dénie au lecteur le plaisir à identifier et toute *catharsis*.

Ce refus du narrateur à présenter la Photographie du Jardin d'Hiver rend compte du partage de la connaissance qui fonde les narrativités tragique et policière. Arguant que la photographie serait sans intérêt pour qui n'a pas sa mémoire, le narrateur fonde la vérité du cliché sur l'identité de l'image du souvenir et celle de la mère

dans le jardin d'hiver. La mémoire manquant au lecteur, celui-ci ne peut que verser dans une mélancolie détective jusqu'à trouver, *lui aussi*, l'image évoquée. Car l'auteur a pris soin d'inclure le cliché. La duplicité des niveaux narratifs joue dans *La chambre claire* d'autant plus qu'une photographie présente (au grand-père près) une image correspondant à la description de la mère et de son frère dans le Jardin d'Hiver. Telle la petite fille sur le cliché, l'indice avait été laissé par l'auteur dans son livre. Comme dans tout roman policier, la vérité était là, « sans se montrer ni se cacher²³ ».



« La souche » Collection
personnelle de Roland Barthes.
Source : *La chambre claire*,
Paris, Gallimard, Éditions du
Seuils (Les cahiers du cinéma),
1980, p. 163.

20 *Ibid.*, p. 844.

21 *Ibid.*, p. 878.

22 *Ibid.*, p. 880.

23 *Ibid.*, p. 845.

Autour *des Cahiers de la photographie*, on a reproché à *La chambre claire* sa mélancolie. Roland Barthes, a-t-on dit, a trop insisté sur la valeur indiciaire (et somme toute problématique) de la photographie. Pour ne donner qu'un exemple, André Rouillé a critiqué le caractère fantomal du « ça a été » (« épure », écrit-il, « être théorique sans réalité ») et insiste à l'effet que Barthes aurait créé une « monoculture de l'indice » placée sous l'autorité de la chose représentée²⁴. L'observation est juste sinon qu'elle confond le personnage, le narrateur et l'auteur du livre. Ainsi devrait-on comprendre l'insistance donnée à la valeur indiciaire de la photographie dans le cadre du roman policier. Rien de plus normal, en effet, qu'un enquêteur à la recherche d'indices. Et dans la mesure où l'indice photographique n'a de sens que si on lui donne une *légende*, il stimule l'écriture du récit. À défaut d'une réponse à la question esthétique « Qu'est-ce que la photographie ? », l'indice photographique a fourni la solution d'un problème poétique : comment passer à l'écriture du roman ? Grâce à l'indice photographique, Roland Barthes a pu faire d'un raisonnement un roman policier. Mimétique, l'indice photographique assure par ailleurs le retour du tragique pour le fils endeuillé. Dans l'image reconnue, la *catharsis* s'effectue. Et l'hommage à la mère est ainsi rendu.

Pour avoir écrit un *thriller* pour universitaires, Roland Barthes a donné à d'autres l'envie de reprendre l'enquête menée sur la photographie dans *La chambre claire*. Une théorie de la photographie s'est ainsi développée dans les années 1980 suite à la publication du livre (et contre les propositions avancées par le narrateur, est-il besoin de préciser) afin d'identifier ce que serait la *photographie*. Plusieurs lecteurs, en effet, n'ont pas supporté la mélancolie de ne pouvoir eux-mêmes identifier, à défaut de la mère, la photographie.

Chez les littéraires, *La chambre claire* demeure un livre de référence sans que cette fascination n'ait été suffisamment explicitée. Le code, en effet, est demeuré *caché*. Si l'on considère *La chambre claire* à l'aune de la structure narrative du roman policier, il apparaît que l'*indice* photographique (le « ça a été » est le principal apport théorique du livre) possède une fonction narrative. L'indice est une trace, une *empreinte* telle que serait selon Aristote l'image du souvenir, et l'objet de cette « sorte de recherche » qu'est la réminiscence. La vérité de l'indice photographique est mélancolique si l'on voit dans la photographie une empreinte du passé. Mais la vérité de l'indice apparaît surtout dans la suite d'un récit : l'indice *est donné à lire*. Élément de l'histoire, l'indice anticipe la suite : il indique la voie à suivre et tend vers le coupable. Dans *La chambre claire*, l'indice tend vers la mère. Si la mélancolie de *La chambre claire* tient à la valeur rétrospective de l'indice (« ça a été »), la valeur prospective de l'indice est mélancolique tout autant. Car l'indice est un signe *en attente* de reconnaissance — d'où son pathétique. Un indice ne se suffit pas à lui seul. On ne comprend sa portée que par la grâce d'un récit livré *a posteriori*.

Mélancolique, tragique, policière : l'histoire et l'argumentaire de *La chambre claire* progressent dans une temporalité paradoxale. Au temps de l'enquête se superpose le temps de la narration. À cette superposition s'oppose le temps de la

24 Voir André Rouillé, *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005.

lecture : l'enquête est reprise par le lecteur lisant *La chambre claire*, cherchant les indices et proposant, à son tour, une explication. Dans le temps de l'histoire, il faut également compter le temps qui précède la mort de la mère. Et même la portée de *La chambre claire* s'étend jusqu'au « temps où ma mère a vécu *avant moi*²⁵ » pour comprendre le temps de la mère enfant. Dans cette mise en abîme temporelle, la photographie et la mère se dédoublent : la photographie au passé composé (« ça a été ») et la mère en deux temps : la mère et l'enfant de quatre ans. Ainsi l'identité des personnages se diffracte sur tous les temps. Par un phénomène mimétique, les temps et les personnes sont heureusement liés grâce à l'« air » qui court d'une photographie l'autre et d'un temps à l'autre. De sorte qu'il apparaît finalement, et sans que la mort ne soit pour autant niée, qu'*un et un font un*.

Si la mélancolie de *La chambre claire* tient à ce qu'une image est cherchée, on lit la tragédie et le roman policier dans les nombreux dédoublements. Deux parties : l'aveuglement et la lumière. Deux objets d'enquête : la photographie et la mère. Deux « je » : l'enquêteur et le narrateur. À ces clivages plus qu'à l'indice photographique, on reconnaît la pulsion mimétique à l'œuvre dans *La chambre claire*. Dans le clivage temporel, les identités (la photographie et la mère) se touchent pour donner au narrateur et au lecteur matière à composer (et à recomposer dans la mélancolie) un roman policier et une tragédie. Aussi le « ça a été » désigne-t-il la division temporelle dans laquelle opèrent l'enquête policière, la mélancolie et la tragédie. Dans le battement d'un objet déjà vu, indice que le personnage aura finalement reconnu, la vérité apparaît. *Un et un font un* est une formule tragique car l'identité n'est jamais révélée qu'après dans la fatalité du « ça a été ».

25 Roland Barthes, *La chambre claire*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 5, p. 842.

Références

- ARISTOTE, *Petits traités d'histoire naturelle*, texte traduit et présenté par Pierre-Marie Morel, Paris, Flammarion, 2000.
- , *Poétique*, texte établi et traduit par Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, 1990.
- BARTHES, Roland, *Journal de deuil*, Paris, Éditions du Seuil, 2009 (éd. Nathalie Léger).
- , *Œuvres complètes*, 5 tomes, Paris, Éditions du Seuil, 2002 (éd. Éric Marty).
- BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- DERRIDA, Jacques, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003.
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier*, Paris, Nathan, 1992.
- KOFMAN, Sarah, *Camera Obscura : de l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973.



La philosophie de Platon à l'épreuve de l'autobiographie

BENOÎT CASTELNÉRAC

Pour illustrer en un exemple concret comment le fait d'occulter la littérature mène parfois le philosophe dans une impasse, commençons par une observation sur le terrain bien circonscrit de l'histoire de la philosophie antique et de la place qu'y occupe Platon. Dans les études se consacrant en général à son parcours intellectuel et à sa philosophie politique, ou encore dans celles qui se concentrent de plus près à distinguer les différentes périodes de sa carrière philosophique, il n'est pas rare que l'historiographie mette en rapport la *République* et la *Lettre VII*. Comme le résume Luc Brisson dans son introduction aux lettres de Platon, « par rapport au reste de l'œuvre de Platon, les *Lettres* présentent un double intérêt : là seulement, le philosophe parle à la première personne, là seulement il se décrit en action¹ ».

Platon, on le sait, ne prend jamais la parole dans ses dialogues et il n'y apparaît qu'une fois et demie, ce qui laisse les commentateurs devant un des plus épineux et des plus durables problèmes d'exégèse philosophique : doit-on ou non attribuer à Platon tout, une partie, ou rien du tout des œuvres qui nous sont parvenues sous son nom ? Devant une œuvre si peu autobiographique, les lettres de Platon et surtout la septième d'entre elles représenteraient une occasion, et peut-être la seule véritable possibilité, de remédier à cette situation délicate. Absent de ses dialogues, Platon se dévoilerait dans ses lettres ; justifiant ses actes et sa philosophie surtout dans la *Lettre VII*, il nous aurait donné là ce qui fait cruellement défaut dans ses œuvres : un aperçu de ce qu'il pensait et faisait en son nom propre². Il n'est ainsi pas du

1 Luc Brisson, « Introduction », dans Platon, *Lettres*, 1987, p. 9. « Se décrire en action », la formule rappelle Socrate en *Timée* 19b-c (voir plus bas).

2 Comme le résume Ludwig Edelstein : « *Largely in consequence of the acceptance of the Seventh Letter, there has even arisen a new concept of Plato, the man, and his work* » (Plato's Seventh Letter, 1966, p. 1). Il critique les positions de Paul Friedlander et de Phillip Merlan qui sont fondées sur l'authenticité de la lettre, qu'il rejette (*ibid.*, p. 4). Friedlander (*Plato. Vol. 1 : An Introduction*, 1969 [1928]) et Merlan (« Form and Content in Plato's Philosophy », *Journal of the History of Ideas*, 1947) n'ont pas été les seuls à faire reposer une part importante de leur interprétation de Platon sur la *Lettre VII*. Par exemple, la défense de l'existence des doctrines non-écrites se fonde aussi sur l'authenticité du témoignage de la *Lettre VII* qui fournit dans ce cas ni plus ni moins qu'une clef de lecture pour l'œuvre de Platon. Pour un essai de systématisation des interprétations qui découlent du témoignage de la *Lettre VII*, voir la note suivante.

tout surprenant que bon nombre d'études sur Platon voient dans les informations biographiques contenues dans la *Lettre VII* un témoignage historique de première importance sur la manière dont il faut interpréter son parcours philosophique et sa philosophie elle-même. En vérité, il n'est pas rare que les aventures racontées par la *Lettre VII* soient prises comme des points tournants dans la philosophie de Platon³. Du point de vue de l'histoire, la chose se comprend. L'autobiographie, si elle est authentique — nous y reviendrons —, représente un témoignage exceptionnel, pour ne pas dire miraculeux, sur la vie et la pensée de notre auteur⁴. Mais derrière les raisons d'ordre historique se trouvent à mon avis des motivations plus profondes qui remontent à la question qui nous occupe aujourd'hui : l'intérêt

- 3 Les réceptions de la lettre n'en sont pas moins diverses quoique plusieurs d'entre elles tirent des conclusions directes de la pensée de Platon à partir de son action politique. De telles lectures peuvent se résumer de la façon suivante :

1) La *Lettre VII* fournirait la preuve que Platon voulait faire de la *République* un programme politique applicable plus ou moins tel quel (Auguste Dies, « Introduction à *La République* », dans Platon, *Œuvres complètes*, 1981 [1947], t. 6, p. lx ; Paul Friedlander, *Plato. Vol. 1 : An Introduction*, op. cit., p. 10 ; Francis McDonald Cornford, *The Republic of Plato*, 1941, p. xxiii ; Karl Raimund Popper, *The Open Society and Its Enemies*, 1962, vol. 1, p. 153-156, p. 195). Gilbert Ryle prétend que la « proto-*République* » (Livres II à V) aurait été composée à l'occasion du premier voyage de Platon à la cour de Denys I (*Plato's Progress*, 1966, p. 61-62 ; George Klosko, « Implementing the Ideal State », *The Journal of Politics*, vol. 43, n° 2 (1981), p. 371, p. 380 note 30, p. 382-383, p. 388 ; Jacques Brunschwig, « Platon, *La République* », dans François Châtelet et al. (dir.), *Dictionnaire des œuvres politiques*, 1989, p. 932-933).

2) La tournure malheureuse des événements à Syracuse incite Platon à infléchir sa politique vers une conception plus réaliste et / ou démocratique (Henry Joly, *Le renversement platonicien*, 1974, p. 295 ; Christopher Bobonich, *Plato's Utopia Recast : His Later Ethics and Politics*, 2002).

3) Tirant les conséquences de l'échec à Syracuse, l'impossibilité d'une pratique politique pousse Platon à devenir un métaphysicien (Phillip Merlan, « Form and Content in Plato's Philosophy », art. cit., texte traduit par Georges Leroux, p. 415 ; Georges Leroux, « Introduction », dans Platon, *La République*, 2002, p. 11-66).

Une dernière lecture, apolitique, se laisse résumer ainsi :

4) la digression philosophique sert de clef de lecture pour l'œuvre de Platon ou confirme l'interprétation des dialogues faite par ailleurs (ce qui fait en soi l'objet d'un débat : voir les positions résumées par Ludwig Edelstein, *Plato's Seventh Letter*, op. cit., p. 70-71 et Francisco Gonzalez, *Dialectic and Dialogue. Plato's Practice of Philosophical Inquiry*, 1998, p. 247). Conclure dans un sens ou dans l'autre (1-3) se fait sur la base d'une éclipse partielle des considérations sur la réalisation du *muthos* philosophique qui se trouvent dans la *République* et la *Lettre VII*. D'autre part, (4) pose explicitement la question de la communication (orale et écrite) de la philosophie, mais surtout d'un point de vue doctrinal : les formes intelligibles sont-elles communicables ? Les dialogues de Platon sont-ils l'expression satisfaisante de la théorie des idées ? Toutes ces positions délaissent d'une manière ou d'une autre la métaréflexion sur la portée philosophique de la narration.

- 4 Pour un aperçu de la littérature consacrée à l'authenticité des lettres de Platon, voir récemment Michel Casewitz (« Comment déterminer si une lettre antique est authentique ? », dans Léon Ndjo et Elisabeth Gavaille (dir.), *Epistulae antiquae* 3, 2004, p. 59-60) qui adopte la sage méthode de suspendre son jugement : « disons que toute lettre est authentique jusqu'à preuve du contraire, étant bien entendu que les preuves sont constamment à réviser » (*ibid.*, p. 60).

philosophique de la narration pour une compréhension fine de la vérité et de la pensée elle-même.

Je ne pourrai ici épuiser ne serait-ce qu'une seule des questions que soulève l'interprétation des rapports entre la *Lettre VII* et le reste des œuvres de Platon, mais je voudrais exposer quelques-unes des raisons pour lesquelles l'intérêt philosophique de la *Lettre VII* peut être dissociée de son authenticité.

Une remarque s'impose à propos de la lettre elle-même. À la suite d'une lecture attentive à ses qualités littéraires, il est difficile de nier que son texte soit du plus haut niveau⁵. Sa structure, faite de subtils allers retours entre le présent et le passé, permet d'aménager de manière naturelle une foule de considérations sur la politique, l'histoire, l'écriture, la pensée, la vérité, etc. Aussi longue qu'un court dialogue, cette lettre présente une explication en profondeur des rapports politiques entre Platon, Denys II et Dion autour de l'institution d'une cité philosophique à Syracuse. Dion, ami de Platon, lui avait demandé de persuader Denys II, tyran de Syracuse, d'infléchir le cours de sa politique dans le sens du programme platonicien exposé dans la *République*. Le récit qu'en fait l'auteur de la *Lettre VII* fait de cette entreprise politique un fiasco sur toute la ligne ; Denys II est resté le tyran autocrate qu'il a toujours été, faisant subir à Platon, à Dion et à la famille de ce dernier les outrages variés de l'emprisonnement, de l'exil ou de la confiscation de biens. Cette lettre tente d'expliquer ce qui a poussé Platon à agir pour tenter d'instaurer une nouvelle constitution à Syracuse et quelle a été sa responsabilité dans les mésaventures de Dion, de sa famille et des Syracusains. Le texte, qui n'est pas moins dense que celui des dialogues platoniciens, parvient à conjuguer plusieurs niveaux de lecture en un tout cohérent. Au premier niveau, celui qui donne à cette lettre sa trame narrative, se trouve le récit des trois voyages qu'a faits Platon à Syracuse. Le second niveau est occupé par des remarques sur les conditions politiques nécessaires pour instituer une constitution philosophique qui rappelle à grands traits celle de la *République*. Le troisième niveau consiste en une réflexion sur l'engagement politique et littéraire du philosophe : pourquoi avoir agi en politique ? En quoi consiste son œuvre philosophique ?

À propos de l'épineuse situation des textes de Platon, je voudrais ensuite remarquer que la *Lettre VII* est, pour l'interprétation de la philosophie de Platon, tout à fait

5 Le ton de la lettre s'apparente à l'apologie (voir Michael Erler, « Philosophische Autobiographie am Beispiel des 7. Briefes Platons », dans Michael Reichel (dir.), *Antike Autobiographien. Werke-Epochen-Gattungen*, 2005). L'autobiographie de tendance apologétique ne date pas de Platon ; Hésiode parle de lui-même à la première personne et justifie la portée véridique et morale de sa poésie dans la *Théogonie* et *Les travaux et les jours*. Il est possible d'identifier des lieux rhétoriques de l'autobiographie apologétique récurrents dans la tradition de la biographie en vers ou en prose. La position de Mary R. Lefkowitz doit être prise en compte pour une lecture attentive à la facture littéraire de ces textes : « *If we stop being angry at the lives for failing to be historical, and look at them rather as myths or fairy tales, some informative patterns begin to emerge* » (« The Poet as Hero ; Fifth-Century Autobiography and Subsequent Biographical Fiction », *The Classical Quarterly*, 1978, p. 459). Quoiqu'elle en dise (*ibid.*, p. 460 et 469), son approche attentive à la continuité du genre ne parvient pas à rendre compte des particularités de la *Lettre VII* et de la défense de Socrate dans l'*Apologie*. Dans la *Lettre VII*, Platon n'est pas toujours présenté sous un jour favorable (cf. par exemple 347e et 350d).

indissociable de la *République* non pas seulement parce que toute autobiographie est de fait un témoignage privilégié de la pensée d'un auteur et qu'afin de comprendre l'œuvre il faut connaître l'homme, mais pour des raisons qui appartiennent aussi à la facture littéraire de la *République* et de la *Lettre VII*. Sur l'interprétation comparée de ces deux textes, il m'apparaît primordial de remarquer la complémentarité automatique, pour ne pas dire forcée, entre le récit autobiographique et le dialogue philosophique.

Ces deux textes se répondent en contrepoint sur l'ensemble ou presque de leurs caractéristiques formelles : la lettre est un monologue écrit à la première personne, la *République* est un dialogue mené par Socrate ; la lettre est adressée à un lectorat précis et restreint (Dion et ses proches) tandis que le dialogue ne semble *a priori* destiné à aucun lectorat en particulier ; la *République* ne porte pas sur des événements historiques mais sur une question philosophique, tandis que la *Lettre* n'aurait aucune raison d'être sans les événements qu'elle relate et envisage les questions philosophiques dans ce qui est présenté par Platon comme une digression au milieu de son récit. Et l'on pourrait continuer longtemps cette énumération. Ces éléments convergent cependant autour d'un axe théorique opposant autobiographie et spéculation philosophique. En suivant cet axe théorique, il est nécessaire de constater que chacun de ces textes est précisément ce que l'autre n'est pas. Ils se définissent par leur opposition et illustrent par leurs caractéristiques deux *manières* de penser et d'écrire inassimilables l'une à l'autre.

En supposant, de façon implicite, que l'interprétation de Platon ne saurait être complète sans la contribution de l'autobiographie, les commentateurs qui se réclament de la *Lettre VII* font fonctionner à plein une distinction d'ordre textuel. C'est parce que le récit autobiographique n'est pas, *en principe*, une spéculation philosophique qu'il peut donner un étalon fiable pour raconter quelles ont été les idées et les actions d'un auteur aussi énigmatique que Platon. Une première constatation d'ordre historiographique consiste donc à remarquer que le faire du récit, raconter une histoire, sert d'arbitre aux questions d'histoire de la philosophie. C'est parce que l'autobiographie de Platon permet de raconter son histoire que l'on peut se prononcer sur sa philosophie. La narration autobiographique, en ce qu'elle peut adhérer à l'histoire, s'impose, pour ainsi dire, tout naturellement, aux historiens et aux philosophes qui se penchent sur la pensée de Platon ; car, pour ces derniers, soit dit en passant, il faut aussi se « raconter une histoire » sans « s'en conter de belles ».

S'arrêter à ce point, se contenter de la reconstruction de l'histoire sur la base de documents qui se distinguent avant tout par leur voix narrative et leur position théorique, n'est-ce pas être soi-même dupe de la facture littéraire de ces documents⁶ ?

6 Ludwig Edelstein fournit un exemple de cette méthode qui consiste à traiter la lettre strictement comme un document historique. Son raisonnement consiste néanmoins à mettre les divergences de fond entre la lettre et les dialogues au compte des différences dans leur forme : « *Especially with regard to the [philosophical digression], one will, of course, have to make allowance for some discrepancies. The document under investigation is meant to be a letter, not a treatise, a personal statement, not a scholarly pronouncement ; diversity of interests and problems may produce answers that merely seem to be different* » (Plato's Seventh Letter, *op. cit.*, p. 3).

N'est-ce pas, en fin de compte, tirer de leur seule forme des conclusions sur leur fond et renoncer à poser la question du genre littéraire en philosophie ?

Très peu d'auteurs vont jusqu'à s'interroger sur cette complémentarité nécessaire entre la *Lettre VII* et le projet politique platonicien. La plupart l'envisagent comme un témoignage indépendant et, partant, à prendre au pied de la lettre de ce qui serait arrivé dans l'histoire et malgré Platon quand il a tenté d'instituer à Syracuse le régime politique de la *République*. La complémentarité dont je viens de parler tombe tout entière à la faveur de l'ingénuité du récit narratif à la première personne, récit qui obtient sans plus d'interrogation son *pedigree* de document historique officiel. L'autre attitude devant le témoignage de la lettre est bien entendu de lui refuser son caractère authentique ; dans ce cas, le poids du « je » et du récit à la première personne tombe du côté du romanesque : les critères de l'autobiographie deviennent suspects et concourent à faire de notre texte une fiction⁷.

Une entreprise interprétative comme la nôtre pourrait cependant montrer comment cette distinction entre la spéculation philosophique et le récit au « je » opère de façon claire, réfléchie, et positive dans la *Lettre VII* comme ailleurs dans les œuvres de Platon. À plusieurs endroits, la lettre montre que la distinction prudente entre un projet philosophique et son inscription dans l'histoire suscite elle-même une réflexion sur la pratique de la philosophie et de l'écriture. En ce sens, bien loin de s'opposer comme l'ont voulu par-dessus tout la philosophie en général et l'interprétation de Platon en particulier au XX^e siècle, le *mythos* et le *logos* se tempèrent l'un l'autre. Ou, plus précisément, enchâssés l'un dans l'autre de façon dynamique, leurs rapports, constants, rendent possible une éthique et une politique conformes à un projet philosophique qui, dans ces conditions seulement, se révélera attentif à la projection des idées sur la trame narrative de la biographie. Il est ainsi permis de « sauver » une partie de la lettre, car si l'on ne peut se prononcer sur la vérité historique du document, la réflexion qu'il présente sur la vérité historique d'un projet philosophique n'en reste pas moins digne d'intérêt.

Pour répondre avec la plus grande précision à la question de la place de la narration dans la philosophie de Platon, il convient de délimiter la signification de quelques termes clefs. À propos tout d'abord de la narration elle-même, de la « diégèse », voici ce que nous trouvons dans la *République* (III 392c-394c), qui n'est pas exactement ce qu'entend Genette. Ici, il s'agit pour Socrate avant tout d'une manière de faire le récit d'événements passés, présents ou futurs (III 392d). Soit, dit en substance Socrate, le poète emprunte lui-même la voix et les attitudes de ses

7 G. Boas affirme que cette histoire tient de la légende (« Fact and Legend in the Biography of Plato », *The Philosophical Review*, vol. 57, n° 5 (1948), p. 453) ; son doute n'est pas partagé et a été dûment critiqué (Richard S. Bluck « Plato's Biography : The Seventh Letter », *The Philosophical Review*, vol. 58, n° 5 (1949)) ; voir aussi l'article de Bertha Stenzel (« Is Plato's Seventh Epistle Spurious ? », *The American Journal of Philology*, vol. 58, n° 5 (1949)) pour des arguments en faveur de l'authenticité platonicienne de la lettre). Boas défend un point de vue extrême rejetant du côté de la fiction une multitude de textes lus à juste titre comme des documents historiques. Sur la biographie de Platon et ses voyages en Sicile, voir, entre autres, Debra Nails (« The Life of Plato of Athens », dans Hugh H. Benson (dir.), *A Companion to Plato*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p. 1-12).

personnages — et dans ce cas il fait une imitation —, soit, autrement, il raconte ce qui se passe, il suit la succession des événements, il les passe en revue — et dans ce cas il fait une narration, une « diégèse » (III 392d-394b). Les combinaisons entre ces différents genres sont possibles : l'imitation seule donne naissance à la comédie et à la tragédie ; la narration seule s'illustre dans les dithyrambes ; le genre mixte dans la poésie épique « et plusieurs autres compositions » (III 394b-c).

À la suite de cette classification, Socrate ne retiendra que le genre mimétique et l'imitation du bon caractère pour éduquer ses gardiens (III 397d-398b). Ce choix est présenté comme allant à l'encontre d'une poésie multiple, composée de plusieurs voix et de plusieurs niveaux de narration (directe ou indirecte) ». Il va aussi consciemment à l'encontre de ce qui est agréable (III 397d-e). Cette poésie est « plus austère et plus déplaisante » que la composition multiple (III 398a). Je ne vais pas tirer toutes les conclusions qui s'imposent à partir de ce choix pour l'austérité d'un « canon pédagogique et esthétique » destiné à purifier les cités gonflées d'humeurs. J'aimerais cependant souligner que ce canon n'est pas celui que suit Platon dans ses œuvres, loin s'en faut. Il y a « de la narration » dans tous les dialogues de Platon, ou presque⁸ ; la *République* est elle-même la narration par Socrate d'une discussion rapportée au style indirect. Qui plus est, il n'y a pas que des « bons » ou des « vrais » personnages chez Platon : les dialogues sont, dans leur essence, multiples et s'ils privilégient la voix directe, ils n'excluent pas le recours à la narration.

Pour revenir à notre propos, je voudrais souligner pour l'instant que, *dans son ensemble*, la *Lettre VII* se trouve à tomber du côté de la narration, tandis que la *République*, comme la plupart des autres œuvres de Platon, se présente *plutôt* comme un dialogue. C'est que, à ce propos, sauf dans quelques exceptions, il est impossible d'être catégorique. Comme nous le verrons dans un instant, si ces catégories formelles sont en principe distinctes l'une de l'autre, l'écriture de Platon les fait alterner et tire un parti philosophique de leurs mérites complémentaires.

Pour bien saisir en quoi la *Lettre VII* de Platon consiste en un exemple de narration philosophique conforme aux idées de son auteur sur la réflexion et l'action, il est essentiel de clarifier maintenant une seconde paire de termes qui, s'ils sont mal compris, risquent de nous empêcher de saisir le sens de sa pensée. De ce que je viens de dire à propos de la narration et du dialogue direct, d'aucuns seraient tentés d'y voir une distinction plus fondamentale entre le *muthos* et le *logos* ; au *logos*, au raisonnement, correspondrait le dialogue philosophique s'opposant au *muthos*, le mythe, la narration, et surtout la fiction d'un discours non vérifiable⁹.

8 Holger Thesleff remarque à ce propos que « [i]n all the authentic works (except [Sophist]) there occur passages that [...] can be regarded as examples of continuous exposition. Such monologues or "dibegetic" passages vary in character and length ». Suit une description de ces passages avec références à l'appui : « fairly deliberative utterances, [...] pieces of visionary imagery, [...] rhetorical speeches, [...] extensive myths, or systematic treatment of a subject, such as the "speech" of Timaios in [Timaeus] » (*Studies in the Styles of Plato*, 1967, p. 55). La dernière formule sur le *Timée* est on ne peut plus ambiguë et montre le statut particulier du *muthos* quant à la fiction, la vraisemblance ou la vérité

9 C'est ainsi que Luc Brisson définit le mythe. En limitant aux formes intelligibles le référent unique du *logos* philosophique, il fait tomber tous les autres discours, et notamment celui sur

Il est vrai que le mythe se présente parfois chez Platon comme un discours non vérifiable sur des « réalités » dont la connaissance est inaccessible aux vivants. Par exemple, les mythes des origines ou eschatologiques chez Platon tentent de pallier les manques du raisonnement philosophique par l'élaboration d'une fiction qui, pour partie, en assoie la légitimité, tout en montrant ses limites. Mais à côté de cette présentation simple, et peut-être simpliste du mythe comme une fiction qui sert d'outil de persuasion, se trouve, de manière concomitante, une utilisation plus spéculative du *muthos* qui le déplace de la périphérie vers le centre du discours philosophique¹⁰. Le mythe devient alors normatif, spéculatif, vraisemblable, ou, s'il est un récit historique, tout simplement véridique¹¹.

J'en appelle tout d'abord au caractère ouvertement fictif et tout à la fois spéculatif de la partie positive de la *République* (les Livres II à V), qui correspond à la présentation de dispositifs politiques tous plus étranges et spectaculaires les

l'histoire, du côté du *muthos*, du discours invérifiable (Platon, *Les mots et les mythes*, 1982, p. 126-128). Si l'on peut en convenir *prima facie*, l'opposition *muthos* / *logos* interprétée comme une opposition entre discours narratif (récit) / discours argumentatif (*ibid.*, p. 139) n'est pas à même de montrer le rôle que joue le récit dans l'argumentation ou encore la manière dont l'argumentation peut se traduire dans un récit. L'opposition entre discours vérifiable et discours invérifiable est dans ce cas trop robuste et ne recouvre pas exactement l'opposition entre narration et argumentation. Plusieurs *muthoi* comme ceux que j'analyse ici sont en attente de vérification (*République*) ou présentent eux-mêmes une mise à l'épreuve historique d'un raisonnement (*Timée*, *Lettre VII*). Un autre problème consiste à se demander comment interpréter les passages où la théorie des Formes est présentée sous les aspects d'un mythe (*Phèdre*).

- 10 À ce titre, et contrairement à l'idée reçue, l'opposition entre mythe et dialectique en vertu d'une différence spécifique doit être repensée ; par la philosophie en général et celle de Platon en particulier, il y a plus à tirer du mythe qu'un effet d'étonnement (Anissa Castel-Bouchouchi, « Trois lieux mythiques dans les dialogues de Platon : Kallipolis, la cité des Magnètes et l'Atlantide », dans Chantal Foucrier et Lauric Guillaud (dir.), *Atlantides imaginaires. Réécritures d'un mythe*, 2004, p. 35). Sans remettre en question le fait que les mythes présentent chez Platon ce que l'on pourrait nommer une « historiographie et une topographie de l'imaginaire » (*ibid.* p. 28 et 35), il ne faut pas perdre de vue que la valeur historique et philosophique de la narration et des récits fait l'objet d'une évaluation dans les dialogues.
- 11 Prenons par exemple la définition qu'en donne Henry Joly : « le mythe est en effet l'*artifice* que la connaissance utilise en l'absence de données historiques pour pallier les lacunes de la mémoire et de l'oubli des origines : la connaissance imagine donc ce qui ne peut être remémoré » (*Le renversement platonicien*, *op. cit.*, p. 284). Cette définition relève le caractère spéculatif du mythe, mais reste partielle, car elle exclut d'office la dimension historique du mythe comme récit. À l'origine, le *muthos* désigne le « discours d'autorité » (Michel Briand, « Question de cohérence et de cohésion dans la poésie mélique grecque archaïque ; la transition entre discours d'actualité et récit mythique », dans Anna Jaubert (dir.), *Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle*, 2005, p. 79), qui cite Richard P. Martin (*The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1989) et les études de Claude Calame (« Mythe et rite en Grèce : des catégories indigènes ? », *Kernos*, n° 4 (1991), p. 179-204, et « Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les *Hymnes homériques* », *Museum Helveticum*, vol. 52, fasc. 1 (1995), p. 2-19), celui de la pensée qui donne un avis (Luc Brisson, *Platon, Les mots et les mythes*, *op. cit.*, p. 113). Ce sens n'est pas perdu chez Platon, pour qui le mythe est un discours (*logos*) « à vérifier » qui se distingue du discours « de vérification », la dialectique. Le récit qu'est le mythe est *en tout ou en partie* invérifiable (voir la note *infra*).

uns que les autres. À plusieurs reprises, Socrate annonce sans ambiguïté qu'il emprunte la voix du mythe. Voici ce que l'on trouve au début de cette longue partie du programme politique de la *République* : « Eh bien, faisons comme si nous allions fabuler en racontant une histoire et en prenant notre temps pour le faire, et formons donc ces hommes en discourant à leur propos » (II 376d-e). L'intention de Socrate s'explique de la manière suivante : faire l'éducation des gardiens « dans » un discours — un *logos* — demande de composer un récit spéculatif — un *muthos* — sur la manière dont elle devrait se dérouler ; où l'on voit que le raisonnement de Socrate s'appuie sur le fait que la fiction permet d'envisager une « histoire *en théorie* ». Plus loin, et toujours sur le même mode fictif, au moment de présenter ses initiatives politiques les plus scabreuses dans l'éducation des femmes, Socrate insiste sur le caractère irréel de ses propositions :

Autorise-moi un petit congé, demande-t-il à Glaucon, comme les paresseux qui ont l'habitude de nourrir leur pensée par eux-mêmes, lorsqu'ils déambulent en solitaires. Ce genre d'hommes en effet, avant même de se mettre en quête du moyen de réaliser ce qu'ils souhaitent, s'en désintéressent, afin de ne pas avoir à s'épuiser en délibérations sur ce qui est réalisable et ce qui ne l'est pas. Ils présument que ce qu'ils désirent se trouve réellement à leur portée, et dès lors ils mettent en ordre le reste et se réjouissent à l'examen détaillé de ce qu'ils feront une fois la chose réalisée, rendant ainsi leur âme paresseuse encore plus paresseuse encore (V 458a-b).

On peut dire sans crainte de se tromper que toute cette partie de la *République* est la mise en œuvre explicite d'une fiction de ce genre. Socrate qui conçoit des pratiques qui n'existent pas et qui seraient néanmoins souhaitables ne se prive pas pour produire quantité de remarques à l'effet que sa ville imaginaire, sa « Belleville » comme il l'appelle, est en tout cas une fiction, ou, plus exactement, qu'elle tient de l'utopie pour utiliser le mot consacré depuis Thomas More¹². Il appartiendra au Livre VI de la *République* de montrer que la possibilité de réaliser ce programme remonte elle-même à la possibilité de placer un véritable philosophe aux commandes de l'État ; ce qui est, derechef, une hypothèse fragile, mais néanmoins vraisemblable estime Socrate. Les remarques sur la réalité de cette Belleville exploitent avec finesse les différentes modalités du possible et du nécessaire à l'égard de cette hypothèse dialectique. Sur la réalisation du programme politique de la *République*, l'origine de la question se trouve dans l'œuvre elle-même, aux Livres V à VII de la *République* (540d) et au début du *Timée* (19b sq.). Vient ensuite la *Politique* d'Aristote, qui critique l'impossibilité de réaliser une telle constitution, mais ne dit en revanche rien de l'expédition en Sicile et de la *Lettre VII*. Enfin, que l'on accepte ou non l'authenticité de la *Lettre VII*, il serait très difficile pourtant de nier que Platon est l'auteur de la *République* et qu'il est allé à Syracuse à la cour de Denys II¹³. Pour

12 Bien que certains cherchent à qualifier en quoi *Kallipolis* est ou non conforme à une pure utopie.

13 Comme plusieurs autres personnalités intellectuelles, dont Isocrate (*Lettre III*, dans Isocrate, *Discours*, vol. IV, Paris, Les Belles Lettres, 2003 ; voir Gilbert Ryle, *Plato's Progress*, 1967).

une seule de ces raisons, ou toutes à la fois, la question de la réalisation de la *République* est inévitable¹⁴.

La réaction habituelle en face de ce problème consiste à prendre Platon au sérieux dans la réalisation de son utopie¹⁵. Et, en effet, Socrate est tout à fait sérieux, voire désabusé, lorsqu'il envisage la réalisation de son mythe ; tout comme Platon est amer quand il repense à son aventure politique en Sicile. C'est un fait, chacun de ces deux textes ne saurait mieux exposer la nature paradoxale du projet. Par une série de remarques sur la possibilité *et* l'impossibilité de la cité philosophique, ces textes se renforcent l'un l'autre en indiquant que l'utopie n'est pas une pure fiction, bien que sa réalisation exacte paraisse impossible. La création en discours de l'État mythologique de Socrate pose donc la question de la réalité politique et historique dans laquelle ce modèle de constitution devrait s'inscrire. Pour Platon, s'assurer de la réalisation historique de ce programme ne sort toutefois pas du domaine du *muthos* mais demande à son tour d'autres *muthoi* faisant cette fois le récit d'un passé, fictif ou non. La chose est moins absurde qu'il n'y paraît si l'on est attentif au fait que les divers emplois de *muthos* peuvent désigner autant le récit fictif que le récit historique. Dans ce sens, le *muthos* est un discours qui porte sur des choses dont il faut savoir évaluer la véracité. Voyons comment Platon présente les choses.

La tentative d'articulation entre utopisme politique et récit historique intervient tout d'abord dans le prologue du *Timée*. Réfléchissant à la constitution qu'il a présentée la veille (« dans » la *République*), Socrate exprime maintenant le désir que son modèle politique s'anime dans l'histoire. Son sentiment « s'apparente à celui que l'on éprouve quand, contemplant de beaux animaux qui sont figurés en peinture [...], on ressent l'envie de voir ces animaux bouger, rivaliser au combat en ce comportant comme le laisse prévoir leur constitution physique » (19b). Il faudra donc passer en revue dans un nouveau discours (*logôî diexienai*) « les luttes que soutient cette cité » en prenant bien soin d'illustrer « les qualités qu'ont transmises aux citoyens leur éducation et leur formation » (19c). Que ce prologue soit aussi le prologue du *Critias* qui raconte le mythe de l'Atlantide pose avec une acuité redoublée la question de la réalisation du programme politique de la *République*. Il faut néanmoins remarquer que la méthode de Socrate paraît volontairement aberrante. Chercher *a posteriori* dans l'histoire la réalisation d'un modèle réputé impossible ne peut mener qu'à envisager de nouveau une fiction.

14 La question est vaste et a des ramifications dans plusieurs domaines de recherche. Voir toutefois Donald R. Morrison pour un aperçu récent de la discussion philosophique (« The Utopian Character of Plato's Ideal City », dans Giovanni R. F. Ferrari (dir.), *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, New York, Cambridge University Press, 2007, p. 232-255). Anissa Castel-Bouchouchi (« Trois lieux mythiques dans les dialogues de Platon : Kallipolis, la cité des Magnètes et l'Atlantide », *loc. cit.*) commente la production scientifique française sur la question.

15 Sur les lectures réalistes ou « révisionnistes » de l'« utopie » platonicienne voir la présentation de George Klosko (« Implementing the Ideal State », *art. cit.*, p. 365-366) qui résume les éléments du problème et les textes mentionnés par Donald R. Morrison (« The Utopian Character of Plato's Ideal City », *loc. cit.*, p. 232-233).

Une chose tient malgré l'étrangeté du procédé, chercher « aujourd'hui » dans l'histoire l'exemplification des spéculations « de la veille », c'est tenter de vérifier la véracité du modèle. Voici en effet comment Critias résume le rapport entre le discours de Socrate sur la meilleure constitution et le sien sur l'Atlantide : « les citoyens et la cité qu'hier tu nous décrivais comme en un mythe, aujourd'hui nous les *transposons parmi les choses vraies* » (l'expression dit *metaphorein epi talethes*, 26d, traduction modifiée). Cette vérité qui emporte la croyance de Critias, c'est bien entendu la réalité historique¹⁶. Que l'histoire de l'Atlantide soit vraie ou non, que Critias soit lui-même dupe de son mythe, le procédé illustre que la question de la vérification reporte un premier mythe, théorique, sur un second, historique. Pour bien comprendre Platon, il faut apercevoir que la fiction spéculative appelle le récit historique dont il faut se demander, à nouveau, s'il est fictif ou non.

Il est alors possible d'envisager chacune des cités décrites dans les dialogues comme une espèce particulière d'élaboration mythologique¹⁷. À la nature utopique de Belleville répond la fiction historique du *Critias*. Plus près de l'histoire, la vraie cette fois-ci, la cité des *Lois* présente une position mixte liant l'élaboration d'une cité en mots à la véracité historique et politique. C'est en effet dans les *Lois* que Platon sortira de la circularité de la spéculation philosophique de la *République* et du *Critias*. La cité des *Lois*, de qualité inférieure, s'inspire de l'histoire (autant mythologique que véridique dans le Livre III) tout en employant les principaux principes éducatifs et politiques qui avaient guidé la spéculation philosophique de la *République*¹⁸.

Devant cette situation, l'on comprend mieux pourquoi la question de l'authenticité de la *Lettre VII* prend une telle importance. En un certain sens, c'est, avec les *Lois*, notre seul autre recours pour ne pas enfermer tout entière la pensée de Platon dans la circularité du mythe¹⁹. Et pourtant, il s'agit encore d'un récit dont il faut à nouveau examiner le caractère réaliste ou non (quelques passages autoréférentiels méritent à cet égard une attention plus approfondie : 328c-329b, 333b-d, 334a, 339a, 344d, 352a). La conclusion de la lettre le dit sans détour : « si, d'aventure, ce qui vient d'être dit a semblé à quelqu'un assez plausible, s'il lui a paru que les

16 Comme le remarquent Luciana Romeri et Claudio W. Veloso, « Les "origines" de la cité chez Platon », *Ktèma*, vol. 31 (2006), p. 85.

17 C'est la méthode qu'ont suivie Luciana Romeri et Claudio W. Veloso (voir *ibid.*). Ils montrent que la première cité de la *République* (la cité véritable, II 372e) s'oppose à *Kallipolis* en étant placée du côté des « désirs nécessaires » et de la raison pratique : « tout le mode de vie [des citoyens de la cité véritable] est fondé sur la raison, et seulement un préjugé peut empêcher de le reconnaître » (Luciana Romeri et Claudio W. Veloso, « Les "origines" de la cité chez Platon », *art. cit.*, p. 82).

18 Henry Joly commente ainsi la situation de la *République* par rapport aux *Lois* : « Et si des degrés sont introduits, qui de la *République* aux *Lois*, figurent une sorte de dégradé de l'utopie à l'histoire, néanmoins, dans l'esprit des commentateurs, l'utopie a finalement tout couvert » (*Le renversement platonicien*, *op. cit.*, p. 325).

19 Lewis Bradley offre une démonstration convaincante que le témoignage de la *Lettre VII* peut soutenir une interprétation de la pensée politique de Platon soucieuse de comprendre ensemble les programmes de la *République* et des *Lois* (« The Seventh Letter and the Unity of Plato's Political Philosophy », *The Southern Journal of Philosophy*, 38 (2000), p. 231-250).

événements rapportés ont reçu une explication suffisante, l'exposé que je viens de faire pourrait être approprié et suffisant » (352a).

Un détail est particulièrement frappant à cet égard. La lettre attribue l'impossibilité de convertir la politique tyrannique de Denys II en une entreprise de réforme philosophique à ce que le tyran lui-même n'était pas un philosophe convaincu et expérimenté. La démonstration de son incapacité repose sur une réfutation (340b) par Platon des rodomontades philosophiques de Denys II²⁰. Réfutation dont il faut dire qu'elle ressemble à s'y méprendre au test socratique de l'*Apologie*. Platon aurait en effet éprouvé le sérieux philosophique du tyran au cours d'un échange où il aurait constaté que Denys se persuadait à tort d'en avoir appris assez sur la philosophie et qu'il était « incapable de mettre en pratique tout ce qu'implique cette activité » (341a). Un peu plus loin, la lettre tire la conséquence de cette réfutation en concluant que « celui qui aura suivi comme il faut ce récit (*muthos*) » saura que Denys II ne peut prétendre avoir composé de vraies œuvres de philosophie platonicienne (344d). Où l'on constate, avec surprise peut-être, que rapporter un échange de questions et réponses de type socratique, c'est aussi raconter une histoire, un *muthos*. C'est-à-dire, comme nous l'avons aperçu plus haut, que le dialogue lui-même se présente comme un mythe dès lors que l'on en fait un récit.

La possibilité ou l'impossibilité politique de fonder une cité platonicienne à Syracuse repose ainsi sur un document historique peut-être fictif et, dans le détail, sur le récit d'une discussion que l'auteur de la lettre présente comme un *muthos*. La *Lettre VII*, qui devrait permettre d'échapper au cercle du mythe, nous replonge donc au cœur du problème. Je voudrais y voir la raison qui fait en sorte que les fonctions narratives de l'autobiographie et de l'utopie sont deux piliers aussi incontournables qu'indispensables de l'interprétation de Platon. À savoir : de l'aveu même de Platon, l'utopie ne peut être contrôlée que par l'histoire. Mais le test de l'histoire concerne en premier lieu Platon lui-même, que ce soit pour reléguer toute l'aventure sicilienne dans le domaine de la fiction ou, en faisant confiance au récit historique à la première personne, pour évaluer la portée plus ou moins réaliste des œuvres politiques de Platon, voire de toute son œuvre.

Fiction ou non, utopisme ou réalisme, il faut se consoler d'autant d'indécision par l'assurance que Platon n'est ni une victime ni l'objet de ses mythes, qu'il n'est pas le jouet de la structure des oppositions entre le mythe et le discours vrai. Bien au contraire, il fait du mythe l'objet de ses réflexions ; voilà pourquoi la question du mythe est essentielle chez Platon, mais c'est aussi pourquoi la question de la vérité des mythes de Platon ne peut à elle seule déterminer la portée philosophique de la pensée de Platon. Dans les textes que nous avons mentionnés, le mythe acquiert une part de rationalité quand il participe à la discussion philosophique. Pour la constitution d'une réflexion philosophique, la fonction structurante de ce que l'on désigne

20 À cette occurrence de *elegkhos*, il faut ajouter celle de 344b. Voir Bertha Stenzel, « Is Plato's Seventh Epistle Spurious ? », *art. cit.*, p. 385-386, note 5 qui remarque à la suite de John Harward (*The Platonic Epistles*, 1932, note 92) la concordance entre cette utilisation de la « réfutation » et la méthode d'apprentissage par fréquentation des maîtres décrite dans les *Lois* (XII 968c).

comme un mythe représente l'ensemble des récits servant à nourrir, baliser, fonder ou mettre à l'épreuve la pensée philosophique. L'œuvre de Platon est propre à faire ressortir le fait qu'à chacun de ces récits correspond une autre manière de prendre en compte la portée et la valeur de l'intervention de la narration dans le discours de la raison. Au fil des œuvres de Platon, les strates mythologiques s'échelonnent ainsi des récits de l'origine du monde à ceux de la vie après la mort, en passant par des couches successives plus ou moins éloignées dans le temps, c'est-à-dire plus ou moins éloignées de la réalité historique. Le recueil des mythes platoniciens contient ainsi le récit ou le « théâtre du monde²¹ », de l'origine cosmologique, aux premières communautés, à la fondation des cités et à l'histoire plus récente, jusqu'au récit de soi : l'*Apologie* de Socrate en est un exemple, l'autobiographie de Platon dans la *Lettre VII* en est un autre (la narration d'un discours de Platon avec lui-même est exemplaire à cet égard, 328c-329b).

Tout comme l'enchâssement des mythes dans le dialogue, la production littéraire d'un dialogue philosophique nous apprend que la validité historique et philosophique de ce vaste matériel « mythologique », ou, pour être plus exact, « narratif », tient, pour Platon, à la manière dont l'échange dialectique en fait usage dans et à l'extérieur de l'œuvre²². Même le sceptique le plus résolu qui souhaiterait dépouiller les textes de Platon de toute valeur historique et politique devrait conserver à la réception littérale des aventures de Platon à Syracuse un rôle exemplaire, celui d'une articulation explicite entre différents genres d'histoires. On peut bien sûr contempler la réalisation politique de la *République* et la véracité historique de la *Lettre VII* et tenter de les évaluer « sans se raconter d'histoire ». Cette voie rebattue de la recherche contemporaine ne devrait toutefois pas faire oublier que la portée philosophique des textes de Platon réside en l'illustration des formes de la pensée. Parce qu'il faut pouvoir raconter l'histoire autant avant qu'après les événements pour penser l'action politique et l'inscription de la philosophie dans une époque quelconque, l'illustration de ce qu'est penser passe par la question du mythe. Autrement dit, tenir à séparer, en bonne méthode, le mythe du discours philosophique, c'est s'obliger de rester sourd à ce que Platon pouvait vouloir dire

21 Anissa Castel-Bouchouchi, « Trois lieux mythiques dans les dialogues de Platon : Kallipolis, la cité des Magnètes et l'Atlantide », *loc. cit.*, p. 35.

22 C'est ce qu'ont aperçu aussi Luciana Romeri et Claudio W. Veloso : « pour fonder, et surtout pour faire durer, la "belle cité", il faut forger un autre mythe [celui de la cité véritable, *Rép.* II, 372e] — comme si dans le temps historique des hommes les cités ne pouvaient pas se passer des récits mythiques. Ce qui détermine cette combinaison de mythe et histoire que nous trouvons tout le temps chez Platon » (« Les "origines" de la cité chez Platon », *art. cit.*, p. 87). Cette combinaison de mythe et histoire correspond au sens premier du mythe comme récit (voir *infra*). En illustrant les rapports entre le mythe comme discours normatif et l'histoire comme récit, Platon commente de ce fait ce que Klosko analyse comme des « *fundamental political truths, basic to any theory of radical reform* » (« Implementing the Ideal State », *art. cit.*, p. 365). Selon Klosko cependant, le passage de la théorie de la réforme à la réalisation se constate dans la réflexion de Platon sur les procédés pédagogiques (*ibid.*, p. 376). Il convient de remarquer à ce sujet que certaines des pratiques pédagogiques de la *République* sont présentées comme utopiques (le contrôle des naissances, par exemple), ce qui pose de nouveau la question du mythe comme fiction.

sur la manière dont la raison se noue autour d'une trame complexe de biographie et d'histoire. Même si l'on était persuadé que la *Lettre VII* est authentique, pour en comprendre la portée philosophique il s'agit de commencer par affirmer qu'elle est une sorte de mythe.

Références

- BLUCK, Richard S., « Plato's Biography : The Seventh Letter », *The Philosophical Review*, vol. 58, n° 5 (1949), p. 503-509.
- BOBONICH, Christopher, *Plato's Utopia Recast : His Later Ethics and Politics*, Oxford / New York, Clarendon Press / Oxford University Press, 2002.
- BRIAND, Michel, « Question de cohérence et de cohésion dans la poésie mélique grecque archaïque ; la transition entre discours d'actualité et récit mythique », dans Anna JAUBERT (dir.), *Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle*, Paris, ENS éditions, 2005, p. 79-98.
- BRISSON, Luc, *Platon. Les mots et les mythes*, Paris, François Maspero, 1982.
- — —, « Introduction », dans Platon, *Lettres*, texte traduit, introduit et annoté par Luc Brisson, Paris, Garnier-Flammarion, 1987, p. 9-56.
- BRUNSWIG, Jacques, « Platon, *La République* », dans François CHÂTELET, Olivier DUHAMEL et Evelyne PISIER (dir.), *Dictionnaire des œuvres politiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 932-946.
- CASEWITZ, Michel, « Comment déterminer si une lettre antique est authentique ? », dans Léon NDJO et Élisabeth GAVOILLE (dir.), *Epistulaeanticae 3. Actes du III^e colloque international « L'épistolaire antique et ses prolongements européens »* (Université François-Rabelais, Tours, 25-27 septembre 2002), Paris / Louvain, Peeters, 2004, p. 53-60.
- CASTEL-BOUCHOUCI, Anissa, « Trois lieux mythiques dans les dialogues de Platon : Kallipolis, la cité des Magnètes et l'Atlantide », dans Chantal FOUCRIER et Lauric GUILLAUD (dir.), *Atlantides imaginaires. Réécritures d'un mythe* [Cerisy-la-Salle, 20-30 juillet 2002], préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Michel Houdiard, 2004, p. 27-41.
- CORNFORD, Francis McDonald, *The Republic of Plato*, Oxford, Clarendon Press, 1941.
- DIÈS, Auguste, « Introduction à *La République* », dans Platon, *Œuvres complètes*, tome 6, Paris, Les Belles Lettres, 1981 [1947], p. V-CXXXVIII.
- EDELSTEIN, Ludwig, *Plato's Seventh Letter*, Leiden, Brill, 1966.
- ERLER, Michael, « Philosophische Autobiographie am Beispiel des 7. Briefes Platons », dans Michael REICHEL (dir.), *Antike Autobiographien. Werke-Epochen-Gattungen*, Köln / Weimar / Wien, Böhlau, 2005, p. 72-92.
- FRIEDLANDER, Paul, *Plato. Vol. 1 : An Introduction*, Princeton, Princeton University Press, 1969 [1928].
- GONZALEZ, Francisco, *Dialectic and Dialogue. Plato's Practice of Philosophical Inquiry*, Evanston (Il.), Northwestern University Press, 1998.
- HARWARD, John, *The Platonic Epistles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932.
- JOLY, Henry, *Le renversement platonicien*, Paris, Vrin, 1974.
- KLOSKO, George, « Implementing the Ideal State », *The Journal of Politics*, vol. 43, n° 2 (1981), p. 365-389.

- LEFKOWITZ, Mary R., « The Poet as Hero ; Fifth-Century Autobiography and Subsequent Biographical Fiction », *The Classical Quarterly*, vol. 28, n° 2 (1978), p. 459-469.
- MERLAN, Phillip, « Form and Content in Plato's Philosophy », *Journal of the History of Ideas*, vol. 8 (1947), p. 406-430.
- PLATON, *Lettres*, texte traduit, introduit et annoté par Luc Brisson, Paris, Garnier-Flammarion, 1987.
- , *La République*, traduit, introduit et annoté par Georges Leroux, Paris, Garnier-Flammarion, 2002.
- , *Œuvres complètes*, traduction sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008. (Sauf mention contraire, les textes de Platon sont cités d'après cette édition).
- POPPER, Sir Karl Raimund, *The Open Society and Its Enemies*, vol. 1, Londres, Routledge and Keegan Paul, 1962.
- STENZEL, Bertha, « Is Plato's Seventh Epistle Spurious ? », *The American Journal of Philology*, vol. 74, n° 4 (1953), p. 383-397.
- ROMERI, Luciana et Claudio W. VELOSO, « Les "origines" de la cité chez Platon », *Ktèma*, vol. 31 (2006), p. 79-88.
- RYLE, Gilbert, *Plato's Progress*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- THESLEFF, Holger, *Studies in the Styles of Plato*, Helsinki, Akateeminen Kirjakauppa (Acta Philos. Fennica, 20), 1967.



Moby-Dick de Herman Melville : de l'allégorie de la caverne à l'allégorie de la baleine

ANDRÉ DUHAMEL

*Mais c'est le fait d'Être qui importe :
voilà le nœud qui nous étrangle¹.*

M*oby-Dick* est une œuvre qui eut peu de succès à sa parution (1851), fut négligée durant près de 70 ans, et est aujourd'hui, après la « renaissance melvillienne » du milieu du XX^e siècle, tant un classique du point de vue de la critique littéraire qu'un succès de littérature populaire. Elle est maintenant de ces œuvres qu'on croit connaître dès l'énoncé de leur titre (ce roman n'est-il pas celui de la tragique chasse de la monstrueuse baleine blanche par l'orgueilleux capitaine Achab ?), sans trop en connaître les richesses propres.

Celles-ci abondent pourtant, et expliquent amplement la véritable industrie du commentaire que l'œuvre a générée, sans qu'elle ait livré pour autant tous ses mystères. L'œuvre est-elle d'ailleurs bien un roman ? La lecture nous met rapidement en présence du caractère *composite*, *hétérogène* ou *hybride* de l'œuvre : la narration est souvent interrompue par de longues digressions (ainsi du long chapitre pseudo-scientifique sur les baleines, chap. 32) ou mélangée à des exposés pédagogiques, philosophiques, historiques, critiques, etc. Cela n'est pas que contingent², mais est intrinsèque au projet littéraire melvillien.

En effet, la teneur de l'ouvrage témoigne d'un croisement audacieux entre *littérature* et *philosophie*, et se présente comme une littérature spéculative, proche

1 Herman Melville, « Hawthorne et ses mousses [1850] », dans *D'où viens-tu Hawthorne ?*, traduit par Pierre Leyris, 1986, p. 234.

2 Selon la thèse ancienne des « deux *Moby-Dick* », l'ouvrage aurait connu une réorientation majeure en cours de route, un récit de pêche à la baleine dans la lignée de *Redburn* et de *Vareuse blanche*, les romans « alimentaires » précédents de Melville, se muant en quête littéraire du sens de l'être, la rencontre avec Hawthorne étant souvent considérée comme le point tournant. Pour une discussion de ces lectures, voir James Barbour, « The Composition of *Moby-Dick* », *American Literature*, vol. XLVII (1975), p. 343-360, et plus récemment E. L. Doctorow, « Composing *Moby-Dick*. What Might Have Happened », *Leviathan. A Journal of Melville Studies*, vol. V, n° 1 (2003), p. 5-14.

de certaines œuvres des premiers romantiques allemands³. La fiction de Melville dans *Moby-Dick* est une *prose réflexive*, où les événements racontés sont souvent idéationnels et possèdent une charge symbolique importante. Mais il y a encore davantage pour le Melville écrivain au tournant des années 1850 : le roman possède pour lui à cette époque une visée de *révélation* : il apparaît comme une littérature *expérimentale*, de la quête et de l'art de dire la vérité (il pose rien de moins que le « problème de l'univers »)⁴, mais aussi et surtout de la force et des limites incantatoires du langage. Plus que la chasse effective du capitaine Achab (qui n'occupe que les trois derniers des cent trente-cinq chapitres), *Moby-Dick* est aussi le voyage en mer du Narrateur, Ismaël, à la recherche de « l'insaisissable fantôme de la vie » (chap. 1, p. 44)⁵, et sans doute surtout de nous lecteurs, sur la mer des signes.

Quelles relations entretiennent cette forme hybride et cette visée de révélation ? Il ne peut s'agir d'un « roman philosophique », exposant une vérité déjà disponible sous une enveloppe littéraire, laquelle remplirait ainsi seulement une fonction didactique, car dans ce cas contenu philosophique et procédé narratif demeuraient extérieurs l'un à l'autre. Il s'agirait plutôt à la fois d'un travail de pensée sous forme narrative et d'une narration ayant valeur philosophique, nous obligeant à considérer ensemble la quête philosophique et l'aventure de la narrativité, l'une n'étant pas que le simple outil de l'autre⁶. Afin d'explorer la teneur de cette relation intrinsèque, nous choisissons de lire *Moby-Dick* avec le souci d'examiner la prétention au savoir et à la vérité, et donc en étant attentif aux références philosophiques internes à l'œuvre et aux rôles qu'elles peuvent y jouer⁷. Les discussions philosophiques

3 G. Van Cromphout dégage trois caractéristiques des œuvres romanesques des premiers romantiques allemands : une prétention « encyclopédique », mélangeant différents genres (*mixed forms*, *Mischgedicht*), une écriture dynamique mais sans conclusion (*dynamic inconclusiveness*), et un style ironique ou satirique ; on retrouve sans peine ces qualités dans *Moby-Dick*. Voir Gustaaf Van Cromphout, « Melville As Novelist : The German Example », 1985, p. 33.

4 On lit ainsi dans « Hawthorne et ses mousses », un compte rendu des *Mousses d'un vieux presbytère* de Hawthorne publié par Melville les 17 et 24 août 1850 : « dans ce monde de mensonges, la Vérité est forcée de fuir dans les bois comme un daim blanc effarouché et c'est seulement par d'habiles aperçus qu'elle se révélera, comme chez Shakespeare et d'autres maîtres du grand Art de Dire la Vérité — même si c'est à mots couverts et par bribes » (Herman Melville, *D'où viens-tu Hawthorne ?*, op. cit., p. 233-234). Qui plus est, la Vérité poursuivie par l'art s'avèrera pour Melville, non seulement impopulaire, mais aussi « incohérente », comme nous le verrons.

5 Nous citons d'après la traduction de Armel Guerne, Paris, Édition Phœbus, 2005. Afin qu'on puisse se repérer dans les trois autres traductions disponibles (Giono, Guex-Rolle, Jaworski), nous donnons aussi le numéro du chapitre.

6 La question des relations entre philosophie, littérature et vérité a donné lieu à bien des débats, dont nous ne pouvons rendre compte ici. Voir à ce sujet l'exposé instructif de Peter Lamarque, « Littérature et vérité : quels sont les vrais problèmes ? », dans Sandrine Darsel et Roger Pouivet (dir.), *Ce que l'art nous apprend. Les valeurs cognitives dans les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 115-126.

7 *Moby-Dick*, et l'œuvre de Melville en général, a suscité l'intérêt des philosophes depuis longtemps (Sartre, Deleuze, Richir, Stanguennec), pas seulement du fait des nombreux philosophes qui y sont mentionnés ou évoqués (Bayle, Kant, Locke, Platon, Spinoza,

y sont nombreuses et Platon est une référence de choix quoique ambiguë dans *Moby-Dick*. Il s'agira ici de faire pour ces référents internes un travail similaire, mais bien moins ambitieux, à celui déjà effectué pour les référents bibliques et la critique du christianisme⁸, ou encore celui concernant la culture politique et les valeurs économiques américaines⁹, deux sous-langages majeurs de l'écriture melvillienne.

Nous voudrions plus particulièrement discuter l'interprétation de Michael Levin et de Merton Sealts selon laquelle on trouve dans la figure d'Achab et de la baleine non seulement un usage de l'allégorie platonicienne de la caverne mais son inversion : le héros passe de la lumière à l'ombre et la recherche du vrai est une quête abyssale, une transcendance vers le bas. Nous aimerions prolonger et modifier cette idée en la rapprochant d'une figure de la conscience dans la *Phénoménologie* de Hegel, celle du « monde inversé », susceptible de nous éclairer davantage à ce sujet. Il s'agira ultimement de montrer qu'en conséquence la nature et le rôle de l'allégorie, respectivement dans un texte philosophique ancien (*La République*) et dans un texte littéraire moderne (*Moby-Dick*), s'en trouvent transformés, témoignant ainsi dans chaque cas d'une relation particulière entre vérité et narrativité, non sans analogie avec les prétentions des premiers romantiques allemands.

L'allégoricité de *Moby-Dick*

Le caractère hybride de l'ouvrage, son style ironique et métaphorique et ses « profondes analogies enchaînées » (chap. 70, p. 448) font de sa lecture allégorique une quasi nécessité. Ce que ses premiers lecteurs ont d'ailleurs rapidement constaté, et Melville lui-même après coup. On connaît en effet sa réaction aux commentaires qu'en livrait Nathaniel Hawthorne :

J'avais comme une vague idée, en écrivant ce livre, qu'il était susceptible d'une interprétation allégorique et dans son ensemble et *par endroits* — mais la spécificité d'un grand nombre des allégories particulières de nature subordonnée ne me fut révélée qu'après avoir lu la lettre de Mr. Hawthorne qui, sans citer aucun exemple particulier, impliquait le caractère intégralement allégorique du tout¹⁰.

L'allégorie (*allos* + *agoreuein* = parler autrement) est une ancienne figure de rhétorique, permettant, par l'articulation cohérente d'un ensemble de symboles et de métaphores, de faire saisir une idée générale, que ce soit dans des toiles ou des textes. Longtemps identifiée à la période médiévale et baroque, elle ressurgit à l'époque romantique dans des œuvres comme celles de Hawthorne et Melville.

Schopenhauer), mais surtout à cause de problèmes semblables à celui qui nous occupe. Melville « philosophe » est donc étudié sous cet angle tant par les philosophes que les critiques littéraires.

8 Voir à ce sujet Lawrence Thompson (*Melville's Quarrel with God*, Princeton, Princeton University Press, 1952) ainsi que le travail de décryptage monumental de Viola Sachs (*La contre-Bible de Melville. Moby-Dick déchiffré*, La Haye, Mouton, 1975).

9 Pour une étude récente sur ce point, on lira John Alvis, « *Moby-Dick* and Melville's Quarrel with America », *Interpretation*, vol. XXIII, n° 2 (1996), p. 223-247.

10 Lettre à Sophia Hawthorne du 8 janvier 1852, dans Herman Melville, *D'où viens-tu Hawthorne ?*, op. cit., p. 140 (l'auteur souligne).

Bainard Cowan, dans son analyse de l'allégorie chez Melville, s'appuie sur Walter Benjamin pour souligner l'importance du contexte historique dans l'usage de cette figure, car l'allégorie est autant une figure rhétorique que le contexte culturel permettant son efficace. Plus précisément, il soutient que l'usage de l'allégorie apparaît en temps de crise du sens, lorsque les ressources d'une tradition culturelle donnée deviennent « illisibles » (*unreadable*), ce qui demande d'outrepasser le sens reçu que l'on ne comprend plus. Le travail de l'allégorie apparaît en tension avec les modes historiquement convenus de compréhension dans sa tentative de préserver une vérité ou de transmettre le sens¹¹.

Cette conception paraît bien s'appliquer à ce que l'histoire philosophique et littéraire retient comme une allégorie majeure, celle de la caverne dans *La République* de Platon. On en connaît la teneur :

Représente-toi des hommes dans une sorte d'habitation souterraine en forme de caverne. Cette habitation possède une entrée disposée en longueur, remontant de bas en haut tout le long de la caverne vers la lumière [...] Représente-toi la lumière d'un feu qui brûle sur une hauteur loin derrière eux et, entre le feu et les hommes enchaînés [...] un petit mur, du genre de ces cloisons qu'on trouve chez les montreurs de marionnettes [...] Crois-tu en effet que de tels hommes auraient pu voir quoi que ce soit d'autre, d'eux-mêmes et les uns des autres, si ce ne sont les ombres qui se projettent, sous l'effet du feu, sur la paroi de la grotte en face d'eux¹² ?

Et Socrate de poursuivre en exposant à ses interlocuteurs ce qu'il adviendrait des hommes libérés de leurs chaînes et conduits hors de la caverne contempler la véritable lumière des Idées, puis leur aveuglement provisoire lors de leur retour dans la communauté humaine asservie dans la grotte. On peut ici constater que a) l'allégorie rend sensible le monde intelligible des Idées ainsi que le récit libérateur du retournement du regard nécessaire pour les contempler, b) la réalité des Idées est préalablement établie et l'allégorie prend l'allure d'un exemple, qui ne les touche que de l'extérieur : elle sert à exposer une vérité, pas à la découvrir, c) la forme allégorique paraît paradoxale avec le but qu'elle vise : un récit raconte l'accession au Vrai, le sensible fait voir l'intelligible : mais ce paradoxe n'en est un, comme le dit Socrate en tout début du chapitre, que « sous l'angle de l'éducation », d) l'allégorie n'est pas proprement philosophique mais semble un appui nécessaire au discours philosophique lorsque celui-ci peine à convertir : en ce sens, on dit souvent qu'elle témoigne d'une difficulté pour la philosophie idéaliste naissante à se détacher du mythe¹³.

11 « *It is when a text has become problematic that allegory is born* », (Bainard Cowan, *Exiled Waters : Moby-Dick and the Crisis of Allegory*, 1982, p. 11).

12 Platon, *La République*, traduit par Georges Leroux, 2002, 514a-515a.

13 Le recours à l'allégorie ou au mythe chez Platon accompagne pourtant, comme on sait, son rejet de la poésie et de la tragédie, paradoxe qui touche plus généralement l'entreprise philosophique traditionnelle, s'il est vrai que « la fictionnalité constitue un enjeu dans la définition même de la philosophie comme discours spéculatif » (selon Malika Temmar, « L'inscription de la fiction dans le texte philosophique », dans Bruno Curatolo et Jacques Poirier (dir.), *Le style des philosophes*, 2007, p. 26).

À première vue, le mécanisme de l'allégorie est bien présent dans *Moby-Dick*, et paraît même énoncé tel quel. Ainsi de ces fréquents passages où le narrateur Ismaël, ou encore Achab, affirme qu'« [il] y a là-dessous quelque chose, et tout cela n'est pas sans avoir un sens » (chap. 7, p. 86), ou encore : « En toutes choses se cache un certain sens, sinon rien ne vaudrait rien, et le globe terrestre tout entier ne serait qu'un énorme zéro » (chap. 99, p. 606). Plus précisément, cette relation signe-sens est très proche de la distinction apparence-essence de la philosophie idéaliste classique, en particulier platonicienne. Ainsi, avant le départ de son baleinier le *Péquod*, Ismaël se rend dans une chapelle où les plaques funéraires le porte à la méditation, disposition habituelle chez lui :

Il me semble à moi qu'on se soit formidablement trompé dans cette histoire de la vie et de la mort. Il me semble que ce que vous nommez mon ombre ici-bas, sur la terre, est en réalité ma vraie substance. Il me semble qu'à l'égard de ces questions spirituelles, nous ne sommes que trop semblables à des huîtres qui contemple le soleil à travers l'épaisseur des eaux, croyant que ce ciel aquatique est fait de l'air le plus léger. Il me semble que mon corps n'est guère que la lie et le rebut de mon être supérieur. Eh bien, le prenne qui voudra, ce corps ! (chap. 7, p. 87)¹⁴.

Ces références sont parfois plus précises, mais alors souvent humoristiques ou satiriques, une attitude qui constitue déjà maintenant une distance en regard de la référence platonicienne. Ainsi le narrateur, « avec en tête le problème de l'univers qui le turlupinait », avoue être une bien piètre vigie, et ne recommande pas ses semblables pour une telle fonction :

Gardez-vous d'embarquer dans votre industrie vigilante le type qui a le front dégarni et les yeux profonds, qui s'adonne à des méditations intempestives et qui veut s'enrôler avec le *Phédon* au lieu de *Bowditch* dans la tête. Méfiez-vous de ce gars, je vous dis ! Vos baleines, il faut qu'on les vit avant de les tuer ; et ce jeune platonicien dont le regard chavire vers le dedans, vous fera faire dix fois le tour du monde sans vous en rapporter une pinte de blanc de baleine [...] bercé du double mouvement de la mer et de sa pensée dans une extase, comme d'opium, qu'il en perdrait pour finir le sentiment de son identité ; le mystique océan qui roulait à ses pieds, il le prenait pour la vivante image de cette âme insondable, profonde et bleue, où baigne la nature et l'humanité qui l'habite (chap. 35 p. 245-246).

La mer immense, surface de tous les miroitements, est ainsi pour Ismaël le possible réceptacle d'une vérité suprême, au risque d'y perdre le sens de son moi et de son rôle de matelot. Mais l'océan n'est pas la seule trame allégorique du roman, comme l'indique son titre, et le narrateur, une fois l'équipage enrôlé dans la traque de Moby Dick, cherche à sa blancheur une interprétation à la mesure de sa légendaire férocité :

14 Ce passage est l'un des premiers qui ait introduit la question de l'idéalisme dans la lecture de l'œuvre : voir déjà H. N. Couch, « *Moby Dick* and the *Phaedo* », *The Classical Journal*, vol. XXVIII, n° 5 (1933), p. 367-368.

Bien que nous ne sachions ni l'un ni l'autre où se trouvent les choses innommées qui mystérieusement suscitent par un signe mystique ces avertissements et ces appels voilés, néanmoins pour lui comme pour moi, il faut que ces choses existent quelque part. Si le monde visible, sous bien des apparences, semble avoir été façonné et formé dans l'amour, les invisibles sphères ont été faites dans l'effroi (chap. 42, p. 291).

Ces déclarations nous introduisent dans une des grandes énigmes abordées par le roman, celle de la souffrance, de la méchanceté et du mal, personnifiés pour Achab par cette baleine hors du commun. S'ajoute ainsi, à la distinction apparence-essence et au caractère spirituel de la réalité, la dimension de sa valeur. Mais en quoi cela a-t-il à voir avec la pensée de Platon, et plus précisément avec l'allégorie de la caverne ?

Les ambiguïtés tragiques de l'idéalisme¹⁵

Michael Levin a avancé il y a trente ans une hypothèse originale à cet égard. Selon son interprétation, nous avons non seulement affaire, dans le roman de Melville, à des références platoniciennes pouvant en orienter sinon en structurer l'interprétation, mais plus particulièrement ce platonisme se présente sous la forme inversée d'un « anti-platonisme¹⁶ ». Il ne suffit pas en effet de rencontrer le dualisme épistémologique propre à l'idéalisme platonicien dans les divagations d'Ismaël ou les déclamations théâtrales d'Achab, encore faut-il en évaluer la teneur en regard du Bien. Or, à cet égard, l'allégorie de la baleine et de sa poursuite effrénée par le capitaine à la jambe d'ivoire renverse la couleur morale des hiérarchies platoniciennes : ainsi de Achab répondant à Starbuck, son second, dans un passage bien connu :

Tous les objets visibles, comprends-le, ne sont que le carton bouilli d'un masque. Mais dans chaque événement... l'acte vivant, le fait indubitable... là-dessous, il y a quelque chose d'inconnu mais de profond, de vrai, dont les traits se devinent derrière le masque absurde et dénué de raison. Si tu veux frapper, tu frappes à travers le masque ! Comment le prisonnier pourrait-il s'évader sans passer les murailles ! Pour moi, le cachalot blanc, c'est cette muraille qui me tient prisonnier, de tout près. Parfois, je me figure qu'il n'y a rien au-delà. Mais il suffit ! Elle m'insulte, elle m'opprime, elle me torture ! Je la vois comme une force mauvaise et tendue, bandée d'une méchanceté inviolable. C'est ça, c'est cette chose impénétrable que je hais... Que le Cachalot Blanc soit seulement l'instrument ou qu'il soit le principal de la chose, c'est sur lui que je veux assouvir cette haine. Ne viens pas me parler de blasphème ! Je frapperais le soleil s'il m'insultait (chap. 36, p. 253).

15 Expression heureuse que nous empruntons à Philippe Jaworski (« Préface » à Herman Melville, *Œuvres III. Moby-Dick. Pierre ou les ambiguïtés*, 2006, p. XXVIII).

16 Michael Levin, « Ahab as Socratic Philosopher : The Myth of the Cave Inverted », 1979, p. 61-73. Il s'appuie, en proposant cette lecture, sur le minutieux travail de dépouillement des références directes ou obliques au platonisme et au néo-platonisme réalisé par Merton Sealts Jr. (« Melville and the Platonic Tradition », *Pursuing Melville 1940-1980*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982, p. 278-338).

La baleine fantasmée retient le capitaine prisonnier de la même manière que les chaînes, dans l'allégorie de la caverne, retiennent les humains captifs du jeu des apparences. Mais ici, la baleine blanche est à la fois la prison et la porte de la prison, et nullement l'équivalent d'une issue hors de la caverne. C'est la malignité de la baleine qu'Achab poursuit de sa propre vengeance, il ne s'agit donc pas d'y échapper mais de l'affronter ou de plonger avec elle dans les profondeurs. Nulle ascension vers le soleil du Bien, mais au contraire une descente dans les ténèbres et les abîmes. C'est ce que soutient à bon droit Levin : « *Replacing the ascent with descent, light by darkness, and good by evil yields : a compelled descent from light to darkness revealing the source of reality and evil*¹⁷. »

Cette interprétation, soutient encore Levin, a pour elle une évidence textuelle importante, en particulier l'imagerie de la lumière : on retrouve en effet dans le roman l'association fréquente de la vérité avec la noirceur, et de la lumière, voire du soleil, avec la superficialité ou l'illusion.

L'humaine insanité est ainsi la santé, le sens et le sentiment du ciel ; et c'est en s'éloignant de toute raison humaine que l'homme parvient, à la fin, à ce contact, à cette pensée céleste qui reste, pour la raison, absurdité et folie ; bonheur et malheur, alors, lui sont indifférents exactement comme est impassible le Dieu (chap. 93, p. 587).

Levin en conclut que l'idéalisme est chez Melville une maladie, voire une tragédie, au vu du destin funeste d'Achab : si dualisme il y a, il est noir et pessimiste, et donc, paradoxalement, « anti-platonicien ». L'allégorie de la baleine serait ainsi l'envers moral et épistémologique de celle de la caverne.

Mais il s'en faut de beaucoup que cette lecture embrasse toute l'œuvre et lui assigne ainsi un sens aussi bien défini. En effet, la tragédie de l'idéalisme et du platonisme est ici avant tout liée à la cosmologie et à l'épistémologie particulière d'Achab : l'allégorie de la baleine est l'œuvre de sa démesure et conduit à l'échec, car il ne parvient pas à déchiffrer, même au sacrifice de sa vie, l'énigme qui le hante. Or, le même idéalisme platonisant prend un relief différent du point de vue du narrateur Ismaël, comme on a déjà pu le lire plus haut. En particulier, l'humour vient souvent dans ses propos briser rapidement le cercle vicieux de l'idéalisation, si bien que le rejet de l'idéalisme se confond parfois avec le simple anti-intellectualisme¹⁸. Ainsi commentant la « sagesse socratique » du sauvage Quiequeg :

Mais il se pourrait bien que pour que nous, mortels, soyons de vrais philosophes, il conviendrait que nous n'eussions pas conscience de vivre et de nous débattre en tant que tel ; et que pour ma part j'entends dire qu'homme pareil se donne

17 Michael Levin, « Ahab as Socratic Philosopher : The Myth of the Cave Inverted », *art. cit.*, p. 65.

18 Peut-être est-ce la variété d'idéalisme propre au transcendantalisme d'Emerson et de son groupe qui est ici plus spécialement visé : son individualisme, son optimisme et ses discours métaphysiques étaient l'objet de moqueries courantes à l'époque, que Melville a pu reprendre. Voir Hershel Parker, « Melville' Satire of Emerson and Thoreau. An Evaluation of the Evidence », *American Transcendental Quarterly*, vol. VII, n° 2 (1970), p. 61-67.

extérieurement pour philosophe, j'en conclus que, semblable à la vieille bonne femme dyspeptique, il doit y avoir « de cassé quelque chose là-dedans » (chap. 10, p. 105).

Comment, dans la lecture proposée par Levin, comprendre le point de vue du narrateur Ismaël, marqué par la dérision et la satire ? Il semble que la simple inversion du platonisme, qui retourne la hiérarchie de ses termes tout en les conservant, ne puisse suffire à la tâche. Nous faisons l'hypothèse que le recours à un autre type d'inversion, celui que l'on peut rencontrer dans l'idéalisme spéculatif de Hegel, historiquement plus proche de Melville, pourra apporter quelque lumière. Certes, nous ne pouvons prétendre ici à une « influence » du philosophe de Berlin sur l'auteur de *Moby-Dick*, alors que le cas est patent pour Platon¹⁹ ; nous devons plutôt admettre ici, comme Levin le soulignait à propos de sa propre interprétation, que notre lecture n'est pas tant celle voulue par Melville que celle construite par nous pour éclairer l'œuvre²⁰.

Cet éclairage provient d'un passage de la première grande œuvre de Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* (1807), qui entreprend de décrire, dans une sorte de narration métaphysique, les diverses expériences subjectives de la conscience individuelle en développement vers sa réalisation comme conscience de soi, raison, religion puis finalement Esprit universel et objectif. On trouve en effet au début de ce cheminement une figure de l'inversion proche de celle reconstruite par Levin mais dotée des caractéristiques particulières à l'idéalisme spéculatif, qui est immanent plutôt que transcendant au réel. Cette figure apparaît dans les toutes premières étapes du parcours de la conscience, au moment où la certitude liée à l'objet de la *perception* s'avère contradictoire et trouve sa vérité dans l'entendement, lorsqu'il est *compris* comme obéissant à des *lois* générales. Le monde des sens et de la perception, toujours variable et changeant, est alors doublé d'un monde intelligible, « calme royaume des lois », stables et invariables. Ce passage est équivalent à celui effectué par le platonisme et, plus précisément, le rationalisme de Kant.

Or, le monde des lois n'a pas conservé les différences qualitatives du monde de la perception, il n'en exprime que des généralités quantitatives ; il ne s'avère donc pas être complètement la vérité du premier. C'est pourquoi, nous dit Hegel, la conscience se confrontant à cette nouvelle contradiction renverse ce monde suprasensible en un « second monde suprasensible », un « monde inversé » susceptible de retrouver et les lois quantitatives et les différences qualitatives au sein même des phénomènes, qui dès lors s'avèrent contenir en eux leurs opposés, leurs différences intérieures :

19 Melville avait sans doute une connaissance de seconde main ou par personne interposée des idéalistes et romantiques allemands. Il note par exemple lors d'un voyage : « Mr. Adler, un érudit allemand, n'est que métaphysique allemande et citations de Kant, de Swedenborg, etc. C'est, jusque-là, mon compagnon favori [...] Nous n'avons cessé de discuter métaphysique, Hegel, Schlegel, Kant et autres ». Voir Herman Melville, *Journal de voyage de New York à Londres. 1849*, traduit par Anne Wicke, 2003, p. 14-15 et p. 23.

20 Michael Levin, « Ahab as Socratic Philosopher : The Myth of the Cave Inverted », *art. cit.*, p. 70.

Ce second monde suprasensible est, de cette manière, le monde à l'envers ; et, dès lors que l'un des côtés est déjà présent dans le premier monde suprasensible, il est l'aspect inversé de ce premier monde. L'intérieur est par là même achevé en tant que phénomène. Le premier monde suprasensible n'était en effet que l'élévation immédiate dans l'élément universel du monde perçu ; il avait en lui sa contre-image nécessaire, et celui-ci conservait encore pour soi le principe du changement et de la modification ; le premier règne des lois en était privé, mais il l'obtient en tant que monde à l'envers²¹.

Dans l'idéalisme spéculatif de Hegel, ce passage équivaut à l'abandon d'une posture intellectualiste à l'égard du sensible et du perçu, et à l'adoption d'une nouvelle attitude, qui ne pose plus la conscience en spectatrice du monde mais retrouve en lui sa propre activité. Ce « monde inversé » n'est donc pas l'envers négatif du premier, ce que s'avérerait être le platonisme inversé dont parle Levin : c'est plutôt le monde dans sa vérité, la vérité en tant que monde des apparences, à savoir, le monde de la vie et de la nature comme se changeant elle-même²². Ce monde renversé s'avère le monde véritable, celui qui se développe par lui-même selon ses lois.

Cette explication semble nous avoir éloigné de notre propos, mais ce n'est pas le cas. En effet, les exemples fournis par Hegel montrent que ce monde inversé ne concerne pas que le savoir, mais touche également aux questions éthiques et morales. Ainsi, dans le monde de la vie, la punition ne s'oppose pas au criminel de l'extérieur, mais représente le châtiment que lui-même appelle dans sa conscience coupable : Achab n'est pas loin. Ce monde renversé est aussi celui du bien qui se contredit lui-même, qui se présente comme perversité, hypocrisie, mensonge : Ismaël, ici, n'est pas loin. Le commentaire qu'en fournit Gadamer permet de mieux cerner cette dimension et de retrouver ainsi une des caractéristiques essentielles du roman :

[T]his means that it is a self-inversion of the world, rather than the mere opposing of the existing world. Hence, the true world is both truth projected as idea and its own reversal. Now we must consider the fact that one of the fundamental tasks of satire is the unmasking of moral hypocrisy — that is, the untruth of the world of « ideas »²³.

L'ambiguïté tragique de l'idéalisme est qu'il possède aussi un visage ambigu et variable, moins sérieux, une face comique que la verve ironique et la veine humoristique d'Ismaël révèlent pleinement. Ainsi, dans cette dernière logique, le monde inversé « à la Hegel » ne conduit pas à la face sombre et à l'abîme de celui d'Achab, mais au rire en face de l'absence de vérité, alors que la vérité existe toujours pour Achab, même si elle est sans couleur comme la baleine blanche. Bien sûr,

21 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre, 1991, p. 135.

22 *Ibid.*, p. 136.

23 Hans-Georg Gadamer, « The Inverted World », traduit vers l'anglais par John F. Donovan, 1975, p. 417.

on ne rencontrera pas chez Melville les moments ultérieurs du développement de la conscience que Hegel expose jusqu'à la synthèse finale dans l'Esprit ; l'auteur de *Moby-Dick* n'est pas plus hégélien que platonicien ou transcendantaliste. C'est pourquoi le monde inversé de l'idéalisme hégélien, qui inscrit l'infini du vivant dans le monde sensible lui-même, ne conduit pas pour Melville à une position panthéiste. Il connaît le mot de Goethe, *vis dans le tout*, et en a fait l'expérience. Il ajoute pourtant : « Mais ce qui fait tort à la vérité, c'est que les hommes s'obstinent à donner une portée universelle à ce qui n'est qu'un sentiment ou une opinion passagère²⁴ ». Pour Melville en effet, lorsqu'il s'agit de découvrir et de rendre compte par l'art de « la signification de cette grande allégorie : le monde », la réponse n'est pas positive : « la vérité est toujours incohérente », écrit-il à Hawthorne²⁵.

Le point de vue épistémologique et cosmologique donnant corps aux remarques du narrateur Ismaël contraste avec la rigidité d'Achab : il consiste plutôt en une sorte de *scepticisme*²⁶ d'après lequel les signes mystiques de l'univers et le sens de la destinée humaine demeurent au-delà de la compréhension humaine, et cela quels que soient la perspective ou le système de pensée retenus. Ismaël est à cet égard un « vagabond métaphysique²⁷ » empruntant des idées tantôt au platonisme, tantôt au christianisme, tantôt au paganisme, tantôt au discours scientifique, etc., quand ce n'est pas pour critiquer l'un par l'autre. Le résultat est cependant le même, qu'il concerne la baleine ou l'être humain, comme le montrent les brefs passages suivants :

Je laisse la construction de mon système céologique inachevée, comme inachevée a été laissée la cathédrale de Cologne... esquisse d'une esquisse (chap. 32, p. 227).

La baleine est l'unique créature de ce monde dont nul portrait authentique ne sera fait jusqu'à la fin. De sorte qu'il n'existe pas de moyen terrestre qui vous permette de découvrir réellement de quoi a l'air une baleine (chap. 55, p. 385).

Car le plus merveilleux et le plus terrifiant de ce qui est vraiment dans l'homme, ni mots ni livres n'y ont jamais touché jusqu'ici (chap. 110, p. 672).

Dans la perspective multiple et éclatée d'Ismaël, qui fait de la vérité une affaire plurielle et complexe, que l'on ne peut approcher que partiellement malgré la volonté de savoir, l'esprit humain n'a guère la capacité de transcendance qui

24 Lettre à N. Hawthorne du 1^{er} juin 1851, dans Herman Melville, *D'où viens-tu Hawthorne ?*, op. cit., p. 124-125.

25 Lettre à N. Hawthorne du 17 nov. 1851, dans Herman Melville, *D'où viens-tu Hawthorne ?*, op. cit., p. 135 et p. 36.

26 Melville est un sceptique inquiet, qui ne peut s'empêcher et de croire et de ne pas croire. En 1856, il visite Hawthorne à Liverpool, où ce dernier est alors consul. Hawthorne note ensuite dans son journal, le 20 novembre : « Il ne peut ni croire ni être à l'aise dans son incroyance ; et il est trop honnête et trop courageux pour ne pas tenter de faire l'un et l'autre » (cité par Pierre Leyris dans « Introduction », dans *D'où viens-tu Hawthorne ?*, op. cit., p. 25).

27 John Wenke, « *Moby-Dick and the Forms of Philosophical Fiction* », *Melville's Muse : Literary Creation & the Forms of Philosophical Fiction*, 1995, p. 122 (je traduis).

seule pourrait le satisfaire²⁸. La vérité est expérientielle, un événement, pas un raisonnement, et si caverne et baleine il y a toujours, Ismaël y survivra en s'en faisant le narrateur.

C'est ce double point de vue (Ismaël-Achab) qui nous mène à croire à la tragédie de l'idéalisme, qui inverse certes le réel mais reste dans l'impossibilité de simplement l'inverser de nouveau pour retrouver la vérité : ce que l'on rencontre ce faisant n'est pas le simple monde courant de l'expérience, mais son dynamisme intrinsèque traversé de contradictions. Dans *Moby-Dick*, il y a à la fois une allégorie selon laquelle le sensible renvoie, dans un geste métaphysique, aux Idées, mais en même temps, une allégorie de l'allégorie ou son renversement, puisque l'allégorie initiale est dévoilée et ridiculisée pour ce qu'elle est, alors même que le sensible, qui semblait rédimé par cette satire, n'aboutit pas davantage au vrai. Si notre raisonnement tient la route, les ambiguïtés tragiques de l'idéalisme exigent le passage par l'écriture symbolique, toujours ambiguë elle aussi, car elle peine à produire une Vérité, et exige plutôt du lecteur qu'il cherche à la produire : « En vérité vous devriez savoir mieux rester à votre place vous les livres ! Ce qu'il vous faut, c'est nous donner les strictes paroles et les faits tout nus ; c'est à nous qu'il revient d'apporter les idées et les pensées » (chap. 99, p. 611).

Narrativité et vérité

La double approche extraite du roman de Melville, soit celle de l'allégorie de la caverne inversée et celle du scepticisme exprimé dans la satire et l'humour, mettent en œuvre un usage différent de l'allégorie. Non seulement l'allégorie de la caverne est inversée dans le premier cas, mais il y a inversion de la figure même de l'allégorie dans le second.

Dans l'usage traditionnel de ce trope en effet, usage qui est aussi celui de la philosophie idéaliste telle que comprise dans *Moby-Dick*, l'allégorie est l'illustration par des moyens concrets d'une suite d'idées abstraites : celle-ci illustre chez Platon, comme nous l'avons vu, les étapes d'une épistémologie et d'une ontologie établies ayant déjà reçu justification. L'allégorie n'est pas intrinsèquement nécessaire à l'établissement de la théorie des Formes. De la même manière, l'allégorie de la baleine selon Achab participe d'un schéma d'exemplarité similaire : *Moby Dick* reçoit une signification énigmatique certes mais représente de manière identique une idée stabilisée. L'inversion de l'allégorie la laisse en fait intacte comme figure : un dualisme pessimiste ou optimiste maintient en l'état le rôle du trope en regard de ce qui est considéré vérité.

Nous faisons l'hypothèse qu'il n'en est pas de même dans la perspective sceptique et pluraliste développée par le narrateur Ismaël. L'allégorie ne peut plus dans ce cas exemplifier une idée stable préalable, car celle-ci n'est pas disponible et ne pourra apparemment non plus s'obtenir. En demeurant parcellaire, la « vérité » expérientielle et événementielle requiert un autre mode de l'allégorie, une allégorie

28 Selon Wenke, l'œuvre exprime ainsi un « *belief in the nontranscendent capacity of human consciousness* » (*ibid.*, p. 163).

repensée, dans laquelle on passerait de l'exemplarité à l'exemplification, de l'illustration d'une vérité établie à sa production fragile à même son énonciation²⁹.

Cette hypothèse d'une allégorie fonctionnant « à l'horizontale » dans l'immanence du monde permet non seulement de rendre compte du renversement provoqué par la satire et l'ironie, en ce que l'une comme l'autre expriment l'indisponibilité d'un savoir qu'on pourrait posséder et s'approprier, ainsi que l'imprévisible quête de Vérité, mais rend compte aussi de « la richesse de la *communication sensible* avec l'univers » propre au style de Melville³⁰, lequel sature l'affect, fait violence à l'imagination et exige le passage à la raison, comme dans le sublime. Notre interprétation rejoint en partie celle développée par Nina Baym, selon laquelle le recours à l'allégorie et aux autres modes de discours dans *Moby-Dick* témoignerait d'un scepticisme de Melville non seulement eu égard à la Vérité mais aussi en ce qui concerne le pouvoir de la fiction romanesque. Les prétentions encyclopédiques, l'écriture dynamique et l'usage de l'ironie rapprochant Melville des premiers romantiques allemands, comme nous l'avons indiqué en commençant, inscrivent l'œuvre dans la nostalgie d'un Absolu, désiré mais impossible. Baym va cependant plus loin en supposant que cette absence entraîne la perte non seulement de l'idée de vérité mais aussi le scepticisme envers la littérature et le langage, ce qui expliquerait l'abandon de la forme romanesque par Melville dans les trente dernières années de sa vie (il ne publia en effet que des poèmes après *Pierre* [1853] et *Le grand escroc* [1856]). Or, pensons-nous, le « tout incomplet de vérité » ou la « Divinité rompue » qu'exprime l'écriture de *Moby-Dick* et qui continue de fasciner les lecteurs aujourd'hui est sans doute moins lié que ne le pense Baym à la conception d'un Auteur divin à la Emerson³¹, car cela s'avérerait peu compatible avec les ambiguïtés tragiques de l'idéalisme dont nous avons parlé, ni non plus avec le mélange des genres propre à ce roman³². L'impossibilité pour la littérature et le roman d'atteindre « la Vérité » est lui-même porteur d'enseignement, ce qui n'équivaut pas à un scepticisme total ou à une illusion complète.

29 « *The examples cease to be a figure that emphasizes the idealizing notion of exemplarity, transcending the limits of the experiential world, and becomes a process of exemplification that emphasizes instead what comes readily to hand, the individual and the very day* » (Elizabeth Duquette, « Speculative Cetology : Figuring Philosophy in *Moby-Dick* », 2001, p. 39).

30 Jean-Jacques Mayoux, « La langue et le style de Melville », *Vivants piliers. Le roman anglo-saxon et les symboles*, 1960, p. 86.

31 « *Given Melville's Emerson-derived notion of Language as proceeding from a divine Author or Namer, the loss of belief in an Absolute entailed the loss not only of truth in the universe but also of coherence and meaning in language* » (Nina Baym, « Melville's Quarrell with Fiction », 1979, p. 910). Elle réfère en particulier à la section « langage » de l'essai d'Emerson, « La nature » [1838], où l'on peut lire par exemple une des idées clef du transcendantalisme, « la nature est le symbole de l'esprit » (Ralph Waldo Emerson, *La confiance en soi et autres essais*, traduit par Monique Bégot, 2000, p. 35). Mais ce degré d'influence d'Emerson sur Melville à l'heure de la rédaction de *Moby-Dick* est contesté.

32 Voir Gustaaf Van Cromphout, « Melville As Novelist : The German Example », *art. cit.*, p. 37.

La « vérité » restant complexe, partielle, et plurielle dans la narration, ouvre des espaces permettant aux lecteurs de conclure à leur manière. La vérité demeure ainsi liée à la narrativité : elle n'a pas d'existence si elle n'est pas racontée : « *The truth, whatever it may be, is in the telling of it*³³ ». La vérité, dans cette perspective, est avant tout affaire performative, pas sémantique ou référentielle : *dans* un langage, pas *du* langage. Nous ne sommes pas loin, ici non plus, des projets des premiers romantiques allemands, qui entendaient recréer consciemment une « nouvelle mythologie » adaptée à l'époque moderne, critique des Lumières et empreinte d'une religiosité qui aurait disparu du christianisme traditionnel³⁴. Lorsque la philosophie aborde des œuvres comme le roman de Melville, c'est bien son propre discours qui sera mis à l'épreuve, quitte à le considérer à son tour comme un type particulier de récit.

Ainsi, de manière peut-être surprenante, notre discussion sur l'enjeu philosophique de ses inversions ne nous éloigne nullement du matériau romanesque, de ses métaphores et de sa trame narrative : il y a nécessité de l'allégorie *parce que* la vérité n'est pas aisément disponible et se doit donc d'être, non pas tant *représentée*, mais avant tout *présentée* : de la même manière que la vérité réside dans les phénomènes comme esprit, en ce qui regarde l'allégorie dans *Moby-Dick*, « *[t]he truth is the form* » et, en l'occurrence, « *mixed forms* », symbole d'une vérité à découvrir et qui trouvera présence dans les signes³⁵.

La vérité n'aurait-elle ainsi qu'une existence linguistique ou narrative ? Cette thèse est attirante car, en l'absence de métarécits comme la Bible ou la Science, on ne pourrait désormais en parler, semble-t-il, qu'avec ironie. Melville, croyons-nous, n'aurait pas partagé cette idée, qui tranche trop en faveur de l'immanence et abandonne la volonté de savoir qui continue à l'habiter à l'époque de la rédaction de *Moby-Dick*. Cette thèse absorbe également la quête philosophique dans la littérature ou la fiction de manière plutôt unilatérale, alors que c'est leur travail réciproque que nous avons cherché à mettre en évidence. Si de la Vérité nous, postmodernes, semblons tous orphelins, et ne pouvons, comme Ismaël, que raconter notre voyage, le partager et ainsi peut-être survivre à notre naufrage, il reste que le pouvoir de la parole est aussi son ambiguïté.

33 John Wenke, « *Moby-Dick and the Forms of Philosophical Fiction* », *Melville's Muse : Literary Creation & the Forms of Philosophical Fiction*, op. cit., p. 140.

34 Voir « Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand » [1797], Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 53-54.

35 Sur cette thèse, voir Marie-Laure Ryan, « Postmodernisme and the Doctrine of Panfictionality », *Narrative*, vol. V (1997), p. 165-187.

Références

- BAYM, Nina, « Melville's Quarrell with Fiction », *PMLA*, vol. LIXIV (1979), p. 909-921.
- COWAN, Bainard, *Exiled Waters : Moby-Dick and the Crisis of Allegory*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1982.
- DUQUETTE, Elizabeth, « Speculative Cetology : Figuring Philosophy in *Moby-Dick* », *Journal of American Renaissance*, vol. XLVII (2001), p. 33-57.
- EMERSON, Ralph Waldo, *La confiance en soi et autres essais*, Paris, Payot & Rivages, 2000 (trad. Monique Bégot).
- GADAMER, Hans-Georg, « The Inverted World », traduit vers l'anglais par John F. Donovan, *Review of Metaphysics*, vol. XXVIII, n° 3 (1975), p. 401-422.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, 1991.
- JAWORSKI, Philippe, « Préface », dans Herman MELVILLE, *Œuvres III. Moby-Dick. Pierre ou les ambiguïtés*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2006, p. IX-XXXI (éd. Philippe Jaworski, Michel Imbert *et al.*).
- LEVIN, Michael, « Ahab as Socratic Philosopher : The Myth of the Cave Inverted », *American Transcendental Quarterly*, vol. XLI (1979), p. 61-73.
- MAYOUX, Jean-Jacques, *Vivants piliers. Le roman anglo-saxon et les symboles*, Paris, Julliard, 1960.
- MELVILLE, Herman, *D'où viens-tu Hawthorne ?*, Paris, Gallimard, 1986 [1850] (trad. Pierre Leyris).
- , *Journal de voyage de New York à Londres. 1849*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2003 [1849] (trad. Anne Wicke).
- , *Moby Dick*, Paris, Édition Phœbus, 2005 [1851] (trad. Armel Guerne).
- PLATON, *La République*, introduction, traduction et annotation de Georges Leroux, Paris, Garnier-Flammarion, 2002.
- TEMMAR, Malika, « L'inscription de la fiction dans le texte philosophique », dans Bruno CURATOLO et Jacques POIRIER (dir.), *Le style des philosophes*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon / Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 19-26.
- VAN CROMPHOUT, Gustaaf, « Melville as Novelist : The German Example », *Studies in American Fiction*, vol. XIII, n° 1 (1985), p. 31-44.
- WENKE, John, « *Moby-Dick* and the Forms of Philosophical Fiction », *Melville's Muse : Literary Creation & the Forms of Philosophical Fiction*, Kent (Ohio), Kent State University Press, 1995, p. 112-163.



Joseph Joubert contre les romans

ÉTIENNE BEAULIEU

Il existe entre la pensée et la forme narrative une tension que la philosophie cultive souvent sans même s'en aviser en déniaient toute narrativité à l'activité cognitive, alors que maints exemples d'écrits philosophiques montrent à l'évidence que la philosophie non seulement emploie des formes narratives (comme c'est le cas, déjà, chez Platon où se trouvent recyclés beaucoup de mythes à des fins philosophiques, c'est d'ailleurs ainsi que naît la philosophie, en s'édifiant sur le déni du mythe en elle), mais aussi et surtout qu'elle se pense à même une narrativité qui lui est consubstantielle, ne serait-ce que par son rejet. À l'inverse, la littérature s'écrit souvent sur un arrière-fond philosophique patent et pourtant dénié, voire obliéré. Le cas de l'écrivain ou du philosophe néo-platonicien Joseph Joubert (1754-1824) est à cet égard éclairant. Joubert est-il écrivain ou philosophe ? L'usage hésite encore sur les termes : sa maison de Villeneuve-sur-Yonne porte l'inscription « philosophe », tout comme les dictionnaires, mais il ne fait partie d'aucun corpus philosophique et est publié dans une collection littéraire. Il n'est toutefois pas non plus « littéraire » au sens courant du terme, puisqu'il a été tenté un moment par la forme narrative, puis l'a rejetée violemment pour s'enfermer dans la réclusion de ses *Carnets*, rédigés pour lui seul dans le silence romanesque grâce auquel il invente malgré lui le genre très moderne de la prose fragmentaire. À l'aube de la modernité littéraire, l'œuvre étrange de Joseph Joubert s'invente au croisement de la philosophie et de la littérature, refusant de raconter, mais racontant ce refus de manière fragmentaire dans un but d'édification philosophique, empruntant à sa façon le chemin platonicien d'abandon de la fable.

Joseph Joubert n'a ainsi rien publié de son vivant malgré les exhortations de ses amis, notamment Chateaubriand et Fontanes, qui avaient juré de faire sortir ce reclus de sa retraite littéraire. La lecture des *Carnets* de Joubert, rédigés entre 1784 et 1824, permet de comprendre les différents motifs de ce refus de publier, dont le principal est sans aucun doute ce que Joubert dénonce comme le « trop de livres » de son époque, puisque pour lui « la multitude des livres en ôte le goût¹ ». À cette débauche de publications, il oppose un silence hautain. Disciple

1 Joseph Joubert, *Carnets*, introduction de Jean-Paul Cometti, 1994, vol. I, p. 197. Cet ouvrage sera désigné dorénavant par le sigle C.

de Diderot, Joubert prend le contre-pied de l'encyclopédisme de son ancien maître quand il décide, dès 1793, qu'il lui faudra, sa vie durant, « cuver son encre² » pour faire contrepoids à l'ivresse des publications ayant mené, selon ce monarchiste convaincu, à la catastrophe de la Révolution. L'un des écrits que Joubert garda dans ses coffres est une courte et fragmentaire *Invective contre les romans* dans laquelle il s'en prend aux romans comme à l'expression de la passion révolutionnaire, qu'il associe directement aux déchirements sentimentaux des romans de son époque et, de loin en loin, à toute incarnation narrative de la pensée. Que ce soit en fustigeant des auteurs moins connus, comme Mme Cottin, ou des plus consacrés comme Benjamin Constant, qu'il détestait avec nuances, ou Mme de Staël, qu'il respectait sans l'admirer, Joubert fait du roman non pas seulement un genre littéraire, mais surtout une forme de vie propre aux civilisations déclinantes. « La littérature des peuples commence par les fables et finit par les romans³ », écrit-il en reprenant à sa façon l'une des idées courantes de l'époque, que l'on retrouve par exemple chez son contemporain Hegel, notamment dans son *Esthétique*. Ne pas écrire équivaut en ce sens pour Joubert à œuvrer pour la conservation de l'antiquité des fables à une époque, moderne et romanesque, qui tend à oublier ses origines et à faire de la force passionnée un substitut de la justice authentique. La lecture de l'antiromanesque Joubert (qui manque étrangement au tableau des antimodernes dressé récemment par Antoine Compagnon⁴) permet ainsi (comme cela n'avait pas échappé à Georges Poulet⁵, à Maurice Blanchot⁶ ou à Georges Perros⁷) de jeter un regard sur l'une des premières théories du roman considéré comme expression de la société.

L'invective contre les romans a vraisemblablement été rédigée en 1806, deux ans après l'assassinat du duc d'Enghien, qui a retourné contre l'Empire nombre de royalistes qui paraissaient pourtant ralliés à sa cause, au moins momentanément, comme ce fut le cas de Chateaubriand pendant quelques mois et de plusieurs auteurs proches de Joubert formant ce que Sainte-Beuve a nommé « le groupe de Chateaubriand sous l'Empire⁸ ». À partir de ce moment charnière, l'ambiguïté politique du groupe est levée : malgré la compromission de Fontanes, qui avait obtenu de Bonaparte le titre de Grand maître de l'Université impériale (et ainsi permis à Joubert d'occuper le poste d'inspecteur universitaire), le penchant monarchiste l'emporte, jusqu'au triomphe de la Restauration, avant que ce régime ne se change à son tour en une nouvelle désillusion. *L'invective* survient donc au moment d'un durcissement idéologique non seulement dans la pensée du groupe, mais surtout dans celle de Joubert, qui considère maintenant d'un seul bloc la déchéance morale

2 C, vol. I, p. 226.

3 C, vol. II, p. 620.

4 Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 2005.

5 Georges Poulet, *Joubert. Pensées*, Paris, 10 / 18, 1966.

6 Maurice Blanchot, « Joubert et l'espace », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 70-91.

7 Georges Perros, « Joubert », *Les cahiers du chemin*, n° 13 (15 octobre 1971), p. 117-136.

8 Sainte-Beuve, *Les grands écrivains français*. 25, 1930, p. 165.

du roman et la transformation sociale à laquelle il assiste, pratiquement passif, depuis la Terreur, ce « cœur noir de la Révolution⁹ », qui « fit couler un fleuve de sang entre les temps d'*avant* et les temps d'*après*¹⁰ ».

Ce passage brutal d'un régime à l'autre a été vécu parfois avec plus d'acuité par les vaincus de la Révolution que par les révolutionnaires eux-mêmes qui s'appuyaient bien souvent sur une conception traditionnelle de l'histoire, faite d'exemples tirés des grands moments de l'Occident et de l'*Historia magistra vitae* héritée de Cicéron et qu'ils projetaient dans le futur afin d'éclairer leurs pas¹¹. La narrativité était alors gage de renouvellement du passé dans l'avenir, d'une suite des temps. À l'inverse, Chateaubriand a compris avec plus d'acuité et mieux su tirer parti du déchirement historique sans précédent qui se déroulait sous ses yeux, puisque il « a su faire de cette expérience de la rupture du temps, de cette faille ou brèche la raison même de son écriture¹² ». Ballotté entre l'Ancien Régime et le siècle des révolutions, Joubert l'est aussi ; quand bien même il n'a pas écrit de Mémoires, sa conception de la littérature, comme celle de Chateaubriand, se ressent fortement de l'effilochement des temps révolutionnaires.

Pour Joubert, l'agitation révolutionnaire opacifie la limpidité du texte divin qu'il cherche à encoder dans le silence de ses *Carnets*. Et bientôt l'histoire du temps présent devient pour lui aussi opaque que « l'histoire du Moyen âge » où « les événements eux-mêmes furent trop compliqués pour que l'histoire en soit claire¹³ ». Anticipant à peu de choses près la distinction de Saint-Simon entre les époques organiques et les époques critiques (en crise, *crisis*), Joubert, à cet égard précurseur du romantisme, donne une image de son temps comme celui d'une résurgence du Moyen Âge, mais en un sens péjoratif — qui se perdra quelques années plus tard avec l'arrivée du roman historique et romantique, avec Walter Scott, Mérimée, Hugo et Vigny. Néanmoins, pour Joubert l'époque révolutionnaire représente une traversée d'un temps fragmentaire aux lignes désunies.

Ces temps où les événements n'ont pas de liaison connue, n'ont pas une juste étendue, mais sont rapides, sont subits, et se croisent comme des éclairs, et se chassent comme des flots, ne donnent point de prise à la mémoire, ni de bonne matière aux historiens. L'histoire n'en peut être claire. C'est ainsi qu'une figure toute faite de points que l'on ne peut compter et de lignes qui s'entrelacent, à quoi que ce soit qu'elle ressemble, ne peut être que l'image obscure d'un objet obscur. De pareil temps pèchent nécessairement par la foule : d'où la confusion et la fatigue¹⁴.

9 Jean Starobinski, *1789. Les emblèmes de la raison*, 1979 [1973], p. 33.

10 Marc Fumaroli, *Chateaubriand. Poésie et terreur*, 2003, p. 240.

11 Cette conception de l'histoire se retrouve même chez un révolutionnaire aussi radical que Saint-Just, qui, se tournant vers le passé pour envisager l'avenir, espérait « revoir avec joie les débris de la Rome antique » (Louis-Antoine de Saint-Just, « De la Nature », *Œuvres complètes*, 2004, p. 1084).

12 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, 2003, p. 77.

13 *C*, vol. I, p. 184.

14 *C*, vol. I, p. 498.

Sans nuance, Joubert oppose une époque de la mémoire, unie et harmonieuse dans toutes ses parties, l'Antiquité, et une époque aux lignes désunies, dont les parties ne forment pas un tout, la Modernité et le triomphe des cultures, toujours plurielles, qui l'accompagne. Époque trop confuse pour en tracer des lignes claires, la période révolutionnaire, envahie par la foule, condamne l'esprit à tâtonner et à trouver son chemin de point en point dans l'espoir de former ainsi le dessin d'une constellation, même obscurément entrevue. C'est l'un des mille passages souterrains qui conduisent confusément de Joubert à Mallarmé, à l'Interrègne mallarméen (pour ne pas dire à l'interligne silencieux), qui est l'une des raisons méconnues de la difficulté d'écrire d'un poète ayant vécu en une période démocratique entre toutes, celle de la Troisième République¹⁵. Chez Joubert à tout le moins, cela va de soi, « la monarchie est poétique¹⁶ ». D'où sa conviction que, à l'inverse, la Révolution est romanesque.

J'ai vu la Salpêtrière et la Révolution et, par une liaison d'idées dont je n'aperçois que le nœud, je crois toujours voir attachés aux caractères de ces livres la chemise des folles et la houppe de Marat. Il me semble aussi y respirer quelque chose de l'odeur de ce livre infect qui porte un beau mot dans son titre et un cloaque dans son sein qui est tout plein de boue et de sang [*Justine ou les malheurs de la vertu*, du marquis de Sade, 1791]. Aussi, quand on annonce un gros roman de mesdames telles et telles, il me semble que j'entends dire : il y aura cette année à la foire un monstre de plus ; il se vendra chez tel libraire et on l'aura pour tant de francs. Je soutiens que la Révolution et la Salpêtrière offrent l'âge d'argent en comparaison de ces livres. Là on voit véritablement un âge de fer idéal¹⁷.

Le retour de l'âge de fer, véritable lieu commun contre-révolutionnaire¹⁸, se feuillette chez Joubert d'une épaisseur supplémentaire dans l'adjonction du motif de la folie romanesque. Joubert dépeint un monstre à trois têtes vitupérant par la triple bouche de la Révolution, de la Salpêtrière et de la librairie. Marat, Sade et les romans « féminins » se confondent dans sa critique acerbe, « car enfin, faire un roman, c'est faire une femme : aujourd'hui, c'est faire une folle ou un fol¹⁹ ». Pour Joubert l'éducateur²⁰, ce ne sont pas tellement les femmes qui font les romans, mais, à l'inverse, les romans qui font les femmes, qui les civilisent en donnant une tenue à leur esprit. Aussi les fabricants de romans doivent-ils résister aux désirs féminins et romanesques :

15 Question à laquelle Jacques Rancière a consacré son ouvrage *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996.

16 *C*, vol. I, p. 318.

17 Joseph Joubert, « Invective contre les romans », *Essais 1779-1821*, édition de Rémy Tesson, 1983, p. 211. Cet ouvrage sera désigné dorénavant par le sigle *E*.

18 Marc Fumaroli en a cartographié les lignes de force dans son chapitre : « Je vois l'âge de fer qui pour nous recommence » (*Chateaubriand. Poésie et Terreur*, op. cit., p. 188-197).

19 *E*, p. 207.

20 Rémy Tesson a dressé le portrait de Joubert en éducateur dans sa thèse : *Joseph Joubert : éducateur*, Paris, Plon, 1944.

Je le soutiens. Animer les têtes, les cœurs et les sens que ces dames imaginent et qu'elles prêtent à leurs modèles, c'est mettre une âme aux petites maisons. Réaliser les destinées qu'elles rêvent, ce serait mettre une vie en enfer²¹.

Conformément à l'absence de distinction encore nette à l'époque entre l'hospice et l'hôpital, le discours de Joubert fait du roman une manière de prostitution de l'âme, en particulier féminine : les petites maisons reçoivent en effet autant les malades que les aliénés, les prostituées étant rangées dans cette dernière catégorie. Joubert tient ce propos au beau milieu de la période qui, selon Alain Corbin, a vu la constitution et le triomphe du « discours réglemmentariste²² » sur la prostitution. Ce discours supposait que les femmes, laissées à elles-mêmes, étaient susceptibles de subir un dévalement et de devenir prostituées par une sorte d'immaturité innée. Pour ce discours contre-révolutionnaire, hostile à l'idée de nature, la fille de noce est une forme d'état de nature de la femme, que la civilisation a pour fonction d'élever à un rang pleinement humain. En amenant les âmes aux petites maisons, les romans ramènent ainsi l'humanité à l'état sauvage. Aussi Joubert ne nie-t-il pas l'existence des petites maisons, mais se contente de les passer sous silence : « il ne faut pas mener les âmes au bordel. — Et : on peut bien y aller, mais il faut n'y mener personne²³ ». Aller au bordel ou lire des romans (livres dans lesquels « la vertu est toujours souillée²⁴ »), cela doit être tu, cela ne doit pas traverser la barrière du silence. Non pas seulement au nom de la morale, mais surtout en regard de l'impératif de beauté que le discours néo-platonicien de Joubert intime au genre romanesque de respecter :

Quand la fiction n'est pas plus belle que le monde, elle n'a pas le droit d'exister. Or, quel monde réel ne vaut pas mieux que ces chimères ! Nous avons ici l'âge d'or, en comparaison des romans²⁵.

Joubert renverse ainsi la critique traditionnelle des romans : il les rejette non pas parce qu'ils sont trop idéalistes, mais au contraire parce que leurs « chimères » ne le sont pas assez. La chimère, c'est pour lui la description trop réaliste des déchirements du cœur et de l'âme ou encore la réduction de la vie humaine à son pur et simple fonctionnement. La fiction, en tant que copie du monde, doit ajouter de la beauté ou ne pas être, puisque le monde est déjà souillé par la fureur révolutionnaire. La pensée n'a ainsi de droit à la narrativité que pour autant qu'elle ajoute de la beauté au monde, sans quoi elle risque de dégénérer. D'où l'hésitation de Joubert devant la mise en forme fabulatrice du monde et son refus final de raconter, mais qu'il raconte ce faisant d'une autre manière non moins narrative, quoique plus fragmentée, dans une ambiguïté et un mélange d'acceptation et de refus qui laisse le lecteur deviner sa pensée et la mettre en récit à son tour.

21 E, p. 208.

22 Alain Corbin, *Les filles de noce*, 1982, p. 13.

23 C, vol. I, p. 289.

24 E, p. 210.

25 E, p. 210.

Mais Joubert ajoute une note de son cru à la critique de la dimension démocratique du roman, genre qui n'est pas seulement lié à l'histoire par l'aspect problématique de l'homme qu'il met en scène, mais aussi et surtout par son lien direct avec l'histoire révolutionnaire, qui fut pour Joubert un déchaînement de passions sans précédent, comme il le dit sans détours à Mme de la Briche, critiquant son goût prononcé pour les romans : « Une habitude involontaire d'agitations et de troubles a rendu les esprits avides d'émotions désordonnées. C'est notre histoire qui a fait aimer de tels romans²⁶ ». Le roman est en ce sens le genre même de la démocratie puisqu'il donne au peuple ce qu'il désire : « Ah ! il faut pour plaire aux peuples corrompus leur peindre des passions désordonnées comme eux²⁷ ». Conformément à l'étude que Joubert avait faite, étant encore jeune, de la physiologie de Platon, dans laquelle les organes humains sont hiérarchisés en fonction de leur hauteur (qui a pour conséquence une position sociale conforme aux trois ordres de la République idéale), Joubert place le roman à la hauteur même des organes les plus bas qui soient, les viscères, correspondant aux âmes de fer de la République, soit la base populaire de la Cité (« Tout cela, c'est peindre les viscères. Ne peignons pas les viscères humaines²⁸ », puisque « c'est là (si on ose ainsi parler) montrer une pensée par ce qu'elle peut avoir de plus intérieur et avec tous ses intestins²⁹ »). Critiquant les romans de Mme Cottin, Joubert anticipe même sur le dérapage ontologique et pornographique auquel le roman, qui, peignant l'homme dans sa réalité nue, est sans cesse convié par l'attrait des passions : « Elle [Mme Cottin] représente plus souvent les mouvements que les sentiments. Elle le fait agir à nu. En effet, ses expressions déshabillent souvent ce qu'il faudrait montrer vêtu. Elle en fait toujours voir les muscles, et les muscles très prononcés. Je suis grossier, mais je peins des choses grossières³⁰ ». Les romans peignent pour lui « la lie des passions³¹ », tandis qu'il préfère « les passions "épures" de la tragédie : la terreur, la pitié, etc. C'est-à-dire épurées de la réalité ; des ombres de passions, des passions sans corps et de peu de consistance, presque spirituelles³² ». Ce qui ne signifie pas que Joubert refuse le principe d'incarnation du roman, puisque pour lui « il faut qu'un livre soit rempli des choses humaines — ou que le style d'un livre soit tiré des choses humaines³³ ». Au contraire, puisque l'homme, quoi qu'il fasse, est *déjà* plongé dans la fange terrestre, il doit en contrepartie tenter de s'élever au-dessus de la bassesse. Ainsi, « pour nous élever et pour ne pas être salis par les bassesses de la terre, il nous faut en tout des échasses, ne fussent-elles que de la hauteur d'une semelle³⁴ ». Se tournant vers les

26 Joseph Joubert, *Correspondance générale*, édition établie par Rémy Tessonneau, 1996, vol. II, p. 67. Cet ouvrage sera désigné dorénavant par le sigle *Co*.

27 *Co*, vol. II, p. 222.

28 *C*, vol. II, p. 470.

29 *C*, vol. II, p. 550.

30 *Co*, vol. II, p. 70-71.

31 *C*, vol. II, p. 562.

32 *C*, vol. II, p. 553.

33 *C*, vol. II, p. 37.

34 *C*, vol. II, p. 588.

hauteurs, vers ce qui le dépasse, le roman, proprement humain, n'en dépeint pas moins les réalités de ce monde (« Ce monde, pour l'autre³⁵ »), car « on ne comprend la terre (même son cours et sa figure) que lorsqu'on a connu le ciel³⁶ ». En vertu du principe voulant que « pour descendre en nous-même, il faut d'abord nous élever³⁷ », Joubert croit, comme Hölderlin, que « les légendes qui s'éloignent de la Terre, [...] se tournent vers l'humanité³⁸ ». Sans cette élévation, l'homme ne se mesure qu'à lui-même et se compare, comme dans la caverne de Platon, à « des ombres et des fantômes. Les ombres dans l'histoire, les fantômes dans les romans³⁹ ». Le mot est lancé : le roman et la caverne platonicienne ne font qu'un, se refuser aux romans serait ainsi un devoir philosophique grâce auquel l'âme parvient à s'élever en se délestant des fables — qui lui ont pourtant permis d'entamer son ascension.

Or, au bordel romanesque, Joubert a lui-même caressé vaguement le rêve d'y aller, comme nous l'apprennent nombre de témoignages de ses proches. Il a de plus soigneusement caché dans ses coffres une esquisse de roman de quelques lignes dans lesquelles peuvent se lire les motifs joubertiens du refus du roman : son inclination au « retour », de même que la dimension « natale » (on pense évidemment à Hölderlin) de ce court récit et sa situation malaisée, à mi-chemin du dilemme entre écrire et ne pas écrire, penser par fable ou s'y refuser. Il semble qu'en ne terminant pas ce récit, Joubert se soit rendu aux raisons de l'ère romanesque, dont Georg Lukács a donné la formule en affirmant que « le roman est la forme de la virilité mûrie, par opposition à l'infantilité normative de l'épopée⁴⁰ ». Or, comme l'indiquent les premières lignes de ce texte (qui traitent explicitement du blanchissement des cheveux), il ne s'agit pas du natal comme d'un infantilisme, mais bien comme d'un pont reliant l'enfance et le grand âge par-dessus la « lucidité » de l'adulte.

Il y a trois choses dans mon pays que le temps seul y blanchit : le lin, le chanvre et les cheveux.

C'est à son vêtement de toile blanche que le jeune solitaire reconnoissoit depuis cinq ans chaque matin une jeune fille sur le sommet éloigné de l'Arzéem.

Les yeux accoutumés aux grands intervalles aperçoivent au loin : et le regard de l'homme est plus perçant quand il considère une femme.

Il y a trois milles de distance entre l'Arzéem et le monastère, le monastère étoit debout sur la point d'une colline. On y monte encore par trente chemins, monumens de cent mille orage[s]. Tous ont été creusés par des ravins c'est le lit des torrens ou l'homme pose le pié aussitôt les torrens ont passé, en coulant du haut du ciel sur la colline, de la colline dans la plaine et de la plaine dans l'Avézère et de l'Avézère dans l'océan.

Ô vous que je vais célébrer et dont je ne sais pas même les noms, je ne vous en donerai pas, jeunes amans ! qui pourroit souffrir le changement du nom de son amant et qui pourroit souffrir le changement du nom de son amante ?

35 C, vol. II, p. 382.

36 C, vol. II, p. 598.

37 C, vol. II, p. 102.

38 « L'Automne », cité dans Walter Benjamin, *Œuvres I*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 124.

39 C, vol. II, p. 282.

40 Georg Lukács, *Théorie du roman*, 1968, p. 66.

Aïons pour les morts cette pitié de ne rien faire de ce qui eût pu les affliger s'ils eussent pu le prévoir. Mille fois on m'a raconté cette histoire de mon enfance ; mais jamais ni les épousées ni leurs mères ou leurs vénérables aïeules (car ces récits étoient les récits des femmes, jamais les jeunes filles ne firent de récit dans ma patrie et les hommes n'en firent jamais de semblables) jamais dis-je aucune d'elles ne donnèrent de nom aux deux amans.

Tous les éléments de cette esquisse de récit tendent, selon les mots de Lukács, à « fuir en tournant le dos à tout chaos vers le domaine abstrait de la pure essentialité⁴¹ ». Écrivain de l'ère romanesque, Joubert se voit pris dans le dilemme qui, d'une part, tend à ramener la vie à son essence, et, d'autre part, tend à exposer cette essence à l'existence dépourvue de sens *a priori*, quitte à s'y perdre. Ainsi, pour Lukács

le roman est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité⁴².

Au cœur même de la problématique de l'histoire, le récit entrepris par Joubert tend à trancher le dilemme constitutif de l'ère romanesque (monde de la vie / monde de l'essence) en ramenant la vie vers son essence, ou du moins vers l'immanence du sens préservée de toute problématique. Préférant « *l'esprit de vie* qui se trouve dans certains livres⁴³ », il cherche en conséquence à faire découler sa narration d'une source immémoriale, celle des femmes de son pays, dans une tradition respectant la mémoire des morts, comme si le récit qui allait suivre témoignait de la présence passée des âmes mortes, dans une interpénétration du monde des vivants et des morts fondatrice du monde épique (que l'on pense aux visites des vivants aux enfers chez Homère, Virgile ou Dante).

Le récit de Joubert tend encore à recréer le monde des « civilisations closes⁴⁴ », pour reprendre l'expression de Lukács, en englobant le paysage dans une circularité parfaite, d'abord ascendante, longeant les sentiers ravinés de la colline, puis descendant par ces mêmes sentiers jusqu'à l'océan. L'univers dans lequel l'homme pose le pied est situé dans un milieu, au sens médian du terme, c'est-à-dire entre deux immensités, celle du ciel et celle de l'océan. Se refusant le rapprochement des gros plans romanesques, l'amour survient dans ce milieu par-delà la distance (« Les yeux accoutumés aux grands intervalles aperçoivent au loin : et le regard de l'homme est plus perçant quand il considère une femme »). C'est dire qu'il s'agit ici de ce que René Girard a nommé un « mensonge romantique⁴⁵ », puisqu'il n'y a aucune tierce partie dans le face-à-face des amants, la distance et le paysage lui-même s'abolissant dans le regard perçant de celui qui considère une femme au loin. Le tiers est à ce point exclu de la narration que les noms mêmes des amants doivent être tus (« Ô vous que je

41 *Ibid.*, p. 33.

42 *Ibid.*, p. 49.

43 C, vol. II, p. 45. C'est Joubert qui souligne.

44 Georg Lukács, *La théorie du roman*, op. cit., p. 19.

45 Voir René Girard, *Mensonges romantiques, vérités romanesques*, Paris, Hachette, 1961.

vais célébrer et dont je ne sais pas même les noms, je ne vous en donerai pas, jeunes amans ! qui pourroit souffrir le changement du nom de son amant et qui pourroit souffrir le changement du nom de son amante ? »), comme si l'apparition du langage, ne serait-ce que par un nom propre, faisait glisser la propriété des choses et leur identité même. Au sens girardien du terme, il n'y a donc pas de « vérité romanesque » dans l'esquisse de Joubert, puisque ce n'est pas le désir qui dicte ces lignes, mais bien, par-delà le pouvoir figural du langage, l'affiguration⁴⁶ même du temps. Le vêtement que le langage donne aux choses ne se métamorphose pas au gré du désir, mais se donne d'emblée la blancheur affigurative du temps (« Il y a trois choses dans mon pays que le temps seul y blanchit : le lin, le chanvre et les cheveux. C'est à son vêtement de toile blanche que le jeune solitaire reconnoissoit depuis cinq ans chaque matin une jeune fille sur le sommet éloigné de l'Arzéem »). La blancheur du vêtement de la jeune fille condense en elle du temps (le jeune homme la reconnaît « chaque matin depuis cinq ans »). Cette blancheur affigurative capte littéralement le temps comme un paratonnerre pour le rendre à l'espace au moyen d'un regard qu'elle dirige sur elle pour se laisser traverser et désigner l'ensemble du pays. C'est dire que le récit de Joubert effectue le chemin romanesque à l'envers. Dans le schéma de René Girard, la vérité romanesque révélait au désir qu'il n'était que le désir imitatif d'un autre désir, introduisant ainsi l'altérité dans le monde clos du face-à-face amoureux. L'intrication des altérités forme donc un réseau, un filet dans lequel les personnages romanesques sont pris, puisqu'ils se renvoient infiniment l'imitation de leurs désirs (pour Girard cela peut même dégénérer jusqu'en institution sacrificielle, comme il l'explique dans ses livres suivants, notamment dans *La violence et le sacré*). Seule voie de sortie de ce labyrinthe de miroirs : la révélation du temps, qui amène les personnages à se comprendre comme êtres mortels et limités, fatigués et épuisés avant même d'avoir songé à leur mort. Or, dans l'esquisse de Joubert, c'est exactement l'inverse qui se produit, puisque la révélation du temps ouvre le récit. Le temps ne survient pas après le désir, mais avant : c'est dire que la fatigue ne succède pas au désir, mais le précède, qu'elle est une fatigue fondatrice et que Joubert parle depuis cette fatigue. Il n'y a en conséquence aucune nécessité de se libérer des rets du désir, aucune raison de poursuivre la narration jusqu'à la révélation romanesque du temps. Mieux : cette fatigue d'avant le commencement est une fatigue du roman avant même de l'avoir entamé. Or, c'est à ce point que Joubert quitte, lui, pour des motifs d'ordre philosophique, le roman et laisse la narration se fondre dans le paysage, avant même d'en avoir emprunté le chemin, et qu'il rejoint le roman là où ce genre se quitte lui-même, par-delà les siècles nécessaires à son triomphe — et qu'il nous parle tout à coup avec une actualité surprenante, à l'heure où, par exemple, le romancier Richard Millet, héritier de l'argumentaire joubertien, parle aujourd'hui de « l'enfer du roman⁴⁷ » en pensant contre le roman mais à travers lui, plaidant pour une élévation esthétique de l'âme qui prend appui sur la fable mais sait s'en débarrasser au moment opportun.

46 J'emprunte ce terme à Hegel, ou plutôt à son traducteur, Jean-Pierre Lefebvre (Hegel, *Cours d'esthétique*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk, Paris, Aubier, 1995-1997).

47 Voir Richard Millet, *L'enfer du roman*, Paris, Gallimard, 2010.

Références

- CORBIN, Alain, *Les filles de noce*, Paris, Flammarion, 1982.
- FUMAROLI, Marc, *Chateaubriand. Poésie et terreur*, Paris, Éditions de Fallois, 2003.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil (La librairie du XXI^e siècle), 2003.
- JOUBERT, Joseph, *Carnets [C]*, introduction de Jean-Paul Cometti, Paris, Gallimard, 2 vol., 1994.
- , *Correspondance générale [Co]*, Bordeaux, William Blake & Co., 3 vol., 1996 (éd. de Rémy Tessonneau).
- , *Essais 1779-1821 [E]*, Paris, Nizet, 1983 (éd. de Rémy Tessonneau).
- LUKÁCS, Georg, *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1968 [1916] (trad. de Jean Clairevoye).
- SAINT-JUST, Louis-Antoine de, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Folio histoire), 2004 (éd. Anne Kupiec et Miguel Abensour).
- SAINTE-BEUVE, *Les grands écrivains français. 25*, Paris, Garnier, 1930.
- STAROBINSKI, Jean, *1789. Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979 [1973].

ANALYSES



Images de la nature dans les romans de la Grande Guerre : esquisse d'une typologie

PIERRE SCHOENTJES

Dans un ouvrage que Jean Norton Cru, critique sévère, considère comme l'un des meilleurs témoignages sur la Grande Guerre, le Belge Max Deauville écrit en 1917 : « La guerre, au milieu du spectacle coloré et changeant de la nature, est une chose mécanique, surajoutée, comme une voie de chemin de fer qui court dans un site de montagne¹ ». Sans le savoir, ces pages de *Jusqu'à l'Yser* qui évoquent le secteur d'Ypres en juillet 1915 trouvent là, cinquante ans avant que le grand critique américain Leo Marx s'en empare, le paradigme selon lequel peuvent s'organiser pour l'homme les relations paradoxales entre nature et machine. *The Machine in the Garden* réfléchit à la façon dont dès le XIX^e siècle la « machine » — et si le chemin de fer est la première d'entre elles, la guerre est certainement la pire — a fait son apparition dans la nature, dans le jardin américain. L'étude s'intéresse aux relations entre la technologie et la nature en Amérique et plus particulièrement à la manière dont l'image du bonheur pastoral est concurrencée par celle d'une industrialisation qui promet d'autres richesses². Je m'arrêterai quant à moi à la représentation de la nature dans le prolongement de l'approche que j'en propose dans *Fictions de la Grande Guerre*³, où les images sont abordées comme lieu de cristallisation d'enjeux thématiques majeurs⁴.

La guerre de 14-18, première guerre industrielle et où la mécanisation a joué un rôle fondamental, illustre des rapports complexes dans la mesure où cette guerre « moderne » a eu pour cadre essentiel un univers rural et champêtre. Ainsi, le conflit a mis des hommes qui n'étaient pas tous familiers des travaux de la terre — et peu d'écrivains avaient cette expérience — en contact direct avec la nature. L'on constate

1 Max Deauville, *Jusqu'à l'Yser*, 1917, p. 326.

2 La réflexion se développe à partir d'une observation de Hawthorne ; cf. Leo Marx, *The Machine in the Garden*, Oxford, O.U.P., 2000, p. 13 et *passim*.

3 Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre. Variations littéraires sur 14-18*, 2009, p. 9-10 et *passim*.

4 On verra l'analyse de Philippe Roger sur l'intérêt de l'approche thématique par les images lorsqu'il s'agit d'aborder les romans inspirés par la Grande Guerre : « 14-18 : Nos soldats de papier », *Critique*, n° 740-741 (janvier-février 2009), p. 157.

dès lors dans les fictions qui s'inspirent de la Grande Guerre une attention toute particulière pour la nature doublée d'une tension marquée entre les représentations respectives de la nature et de la technique.

Je partirai de l'écart le plus marqué, celui qu'évoque Max Deauville sur un fond d'Arcadie. L'*ego* qui hante ce paysage c'est évidemment la Mort, quelle que soit la forme que celle-ci prenne pour mettre fin aux jours heureux. Je m'attacherai ici au moment où elle s'habille en Guerre pour ravager les lieux de l'âge d'or afin d'observer plus précisément la manière dont la représentation littéraire qui s'inspire de la Première Guerre mondiale articule le rapport entre nature et guerre. Puisant des exemples dans un vaste corpus de romans français — mais sans m'interdire de regarder ponctuellement vers d'autres langues et d'autres genres — je m'efforcerai d'établir une typologie générale qui permette de défricher le terrain et d'indiquer quelques tendances générales.

Pour l'époque qui nous intéresse, il me semble que le modèle canonique du rapport entre nature et guerre mis en place par la littérature est parfaitement illustré par « L'attaque du moulin » d'Émile Zola, qui s'inspire de la guerre de 1870. Cette nouvelle très célèbre, publiée dans *Les soirées de Médan*, imagine une dérisoire victoire autour d'un moulin pris par les Prussiens puis reconquis par l'armée française. Le texte s'ouvre sur la description idyllique d'un coin de Lorraine :

[C]e qui fait surtout le charme de Rocreuse, c'est la fraîcheur de ce trou de verdure, aux journées les plus chaudes de juillet et d'août. La Morelle descend des bois de Gagny, et il semble qu'elle prenne le froid des feuillages sous lesquels elle coule pendant des lieues ; elle apporte les bruits murmurants, l'ombre glacée et recueillie des forêts. [...] On se croirait dans quelque parc enchanté, avec des cascades tombant de toutes parts⁵.

Toute la première section de la nouvelle décrit avec lyrisme et passion le paysage champêtre. En effet, malgré l'évocation des forêts et des rivières ce n'est pas une nature sauvage qui est proposée au regard mais une nature éminemment domestiquée : l'allusion au « parc enchanté » tire ce coin de France du côté du jardin, loin de toute idée de nature vierge. Brutalement, la seconde section s'emploiera à détruire l'Arcadie lorraine dont l'évocation vient à peine de s'achever : « Un mois plus tard, jour pour jour, juste à la veille de la Saint-Louis, Rocreuse était dans l'épouvante. Les Prussiens avaient battu l'empereur et s'avançaient à marches forcées vers le village » (*ibid.*, p. 30). Dans cette nouvelle, sorte d'équivalent en prose au « Dormeur du val » et qui, comme lui, évoque d'ailleurs un « trou de verdure », la guerre vient effacer de manière violente et définitive un âge d'or champêtre.

L'on peut voir dans l'opposition entre le bonheur dans la nature champêtre et l'horreur de la guerre un paradigme fondamental que Giono, par exemple, exploitera dans *Le grand troupeau*. Il joue en particulier sur les contrastes forts entre les paysages hallucinés de guerre et ceux de l'arrière, où vit Julia : « Toute la terre couverte de blé mûr est là, rousse comme du beurre dans le grand bol bleu des

5 Émile Zola, « L'attaque du moulin », dans *Les Soirées de Médan*, 1955 [1880], p. 23.

collines. Les nuages s'en vont, au fil de l'air, comme de grands bateaux⁶ ». Le procédé est toujours d'un grand usage à notre époque contemporaine qui, précisément dans le contexte de l'écriture de la guerre, voit un regain d'intérêt pour le genre de la pastorale. Un roman récent comme *Dans la Guerre*⁷ d'Alice Ferney doit une part importante de son succès à cette sensibilité retrouvée⁸.

Dans les cas mentionnés, l'opposition semble maximale et l'on pourrait être tenté de représenter ces images sur un axe où la nature, travaillée par l'agriculture, occuperait une extrémité et la guerre l'autre. Le modèle permettrait certes de rendre compte du fonctionnement d'une série d'œuvres, mais en laisserait simultanément un grand nombre hors champ. La complexité des textes oblige à envisager d'autres articulations. On le vérifie en lisant par exemple la première page de *L'adieu aux armes* :

Cette année-là, à la fin de l'été, nous habitions une maison, dans un village qui, par delà la rivière et la plaine, donnait sur les montagnes. Dans le lit de la rivière il y avait des cailloux et des galets, secs et blancs au soleil, et l'eau était claire, et fuyait, rapide et bleue dans les courants. Des troupes passaient devant la maison et s'éloignaient sur la route, et la poussière qu'elles soulevaient poudrait les feuilles des arbres. [...] Le jour, de gros canons passaient, tirés par des tracteurs. De la gueule à la culasse, ils étaient couverts de branches vertes, des pampres et des feuillages verts recouvraient aussi les tracteurs⁹.

Malgré le fait que l'on voit la guerre faire irruption dans un paysage naturel, impossible d'en rester ici au constat de l'opposition entre nature et guerre et de valoriser l'un pour mieux condamner l'autre. Guerre et nature sont intimement liées parce qu'Hemingway montre, à travers l'allusion aux techniques de camouflage, comment la guerre emprunte aussi à la nature : les deux univers s'interpénètrent.

Cinq positions

Afin d'organiser le champ, je propose de distinguer cinq grandes catégories d'images de la nature : la nature d'Arcadie, la nature de robinsonnade, la nature champêtre, la nature primitive et la nature apocalyptique. Prise isolément, l'apparition, et même la fréquence, d'un type d'image particulier ne révèle pas tout : il conviendra également de se montrer toujours attentif au degré d'adhésion marqué par le texte.

Au centre du schéma figure la *nature champêtre* : il s'agit de la présentation la moins marquée, celle qui apparaît chez un écrivain qui s'efforce de montrer un environnement souvent rural et agricole sans jugements particuliers. C'est la position de l'observateur soucieux de rendre au plus près la réalité champêtre environnante.

6 Jean Giono, *Le grand troupeau*, 1972 [1931] p. 136.

7 Alice Ferney, *Dans la guerre*, Arles, Actes Sud, 2003.

8 Voir à ce sujet : Pierre Schoentjes, « Ironie et nostalgie », dans Claude Perez, Joëlle Gleize et Michel Bertrand (dir.), *Hégémonie de l'ironie, Fabula*, [actes de colloque en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document1042.php>.

9 Ernest Hemingway, *L'adieu aux armes*, dans *Œuvres romanesques I*, 1966 [1929], p. 153.

À la gauche de ce centre se déploient deux classes d'images qui tendent à chaque fois vers une idéalisation plus grande de la nature. La *robinsonnade* marque un premier degré : on y voit des personnages pris dans un univers naturel qui les laisse démunis mais qu'ils parviennent néanmoins à domestiquer partiellement. Un certain bonheur est possible et la nature y contribue. La *nature d'Arcadie*, à l'extrémité du tableau marque l'idéalisation : c'est la catégorie à laquelle appartiennent les descriptions de Rocreuse chez Zola ou celle de la Provence chez Giono.

À la droite du centre se situent deux catégories où s'exprime à chaque palier un accroissement de la menace représentée par la nature. La catégorie de la *nature primitive* considère des images qui puisent dans l'imaginaire de l'univers primitif, voire préhistorique : elle constitue le pendant opposé à la catégorie de la robinsonnade. Alors que dans la robinsonnade la nature apparaît comme maîtrisée, elle tend ici à dominer l'homme. A l'extrémité du tableau la *nature apocalyptique* désigne des images qui donnent de la guerre un aspect fondamentalement violent et qui participent d'une vision de fin de monde.

<i>Homme</i> 			Apocalyptique
		Primitive	
Arcadie	Robinsonnade	Champêtre	<i>Homme</i>

+ considérer la distance [(dé)valorisante] mise en place par rapport à l'image de la nature

Cette grille n'entend évidemment pas rendre compte de l'ensemble de la problématique. Ainsi, elle ne peut rendre qu'imparfaitement les usages de la métaphore, des personnifications fréquentes ou du symbolisme capable de transformer un paysage de guerre. Des micro-lectures détaillées sont indispensables pour affiner l'analyse.

Le schéma est trompeur en outre dans la mesure où la place centrale octroyée à la nature champêtre pourrait faire penser qu'il existerait une sorte de regard objectif sur la nature ou sur le paysage. Or, il est évident que toute nature n'existe que par le regard porté sur elle. A lui seul, le déclenchement d'une guerre le montre déjà puisque les militaires vont jusqu'à renommer un pays pour mieux s'en emparer. Jacques Meyer rappelle comment dès 14 « l'armée s'était mise à rebaptiser la nature¹⁰ » et plusieurs textes témoignent de ce regard nouveau. Ernst Jünger revient sur sa formation militaire et évoque un professeur de tactique qui demande « de ne considérer que du point de vue tactique les différents sites que nous verrions au cours de nos promenades¹¹ ». Robert Graves de son côté écrira que l'habitude de

10 Jacques Meyer, *Les soldats de la Grande Guerre*, 1966, p. 70-71.

11 Ernst Jünger, *Le boqueteau* 125, 1998 [1932], p. 35.

regarder le paysage en militaire est tellement ancrée en lui que, lors d'une visite à sa région favorite, elle s'impose même au civil qu'il est redevenu à l'époque :

*I could not help seeing it as a prospective battlefield. I would find myself working out tactical problems, planning how best to hold the Upper Artro valley against an attack from the sea or where to place a Lewis-gun [...]*¹².

Pierre Chaine quant à lui raconte comment les yeux des combattants « avaient contracté l'habitude d'une vision exclusivement militaire » :

Les bois n'étaient plus pour nous de l'ombre fraîche et des chants d'oiseaux, mais des couverts dangereux ou bien un défilement favorable ou bien un labyrinthe dont la traversée exigeait l'emploi de la boussole. Les collines s'appelaient des crêtes, les sommets des cotes et les ravins des cheminements. Quant aux clochers épars dans la plaine ou qui pointaient derrière les coteaux, c'était pour nous autant de gros jalons de repérage. On ne disait pas : « Quel beau point de vue ! » mais « Quel bon observatoire ! » ni « Quels beaux champs de blé !... » mais « Quel beau champ de tir !... » A force de comparer le terrain avec la carte, l'un se confondit avec l'autre et les détails du paysage n'éveillèrent plus en nous que les signes topographiques qui les représentaient sur le papier¹³.

L'observation est fine et le lecteur voit bien comment le regard « utilitaire » sur la nature vient remplacer le regard « esthétique » qui est celui de la plupart de citadins lorsque, du fait de la guerre, ils sont immergés dans un environnement naturel. Au-delà, ces commentaires rappellent qu'il n'est pas de vision neutre ou objective sur la nature et que seules les nécessités de l'exposition obligent ici à considérer un point central moins marqué.

La nature d'Arcadie

À la lecture de Zola le lecteur pourrait être tenté de penser qu'une nature idyllique ne peut surgir que loin du champ de bataille : avant la guerre ou ailleurs que sur les lieux où elle se déroule. C'est évidemment le cas le plus fréquent ; on le trouve dans les rêves des personnages de Giono qui imaginent un « là-bas » heureux :

Là-bas, c'était à la fois la forêt de tous les arbres, des fleuves, des lents et des sauvages, c'étaient de larges plaines avec les touffes des bosquets et les clochers noirs derrière les bouleaux ; c'étaient des troupeaux ; c'étaient des troupeaux de collines ; c'était un grand taureau blanc [...]¹⁴.

Mais l'idéal arcadien n'est pas toujours un ailleurs inaccessible : paradoxalement à première vue, la guerre est l'occasion aussi d'expériences heureuses au sein de la nature. La question de la représentation idéalisée de la nature dans la littérature de guerre est bien étudiée en Angleterre, certainement si l'on compare la situation avec l'intérêt restreint que la question suscite chez les chercheurs en France. Paul Fussell,

12 Robert Graves, *Goodbye to All That*, 2000 [1929], p. 235.

13 Pierre Chaine, *Les mémoires d'un rat*, 1934, p. 174-175.

14 Jean Giono, *Le grand troupeau*, *op. cit.*, p. 192-193.

dans son capital *The Great War and Modern Memory*, consacre un chapitre entier à ce qu'il nomme les « *Arcadian recourses* » de la littérature de 14-18. Constatant l'importance de la tradition de « ruralisme » et le goût anglais pour la « *country life* », il montre comment la littérature de guerre est aussi un lieu où l'utilisation de la pastorale a toute sa place¹⁵. Il y a des instants de bonheur réel dans la nature et Fussell rappelle par exemple la fréquence du topos du bain pris en pleine nature, la tradition des « *Boys Bathing* » qu'il met en rapport avec l'uranisme¹⁶. Simultanément, l'usage antithétique de la pastorale permet, comme dans « L'attaque du moulin » de Zola, de créer un gouffre entre idéal et réalité. Fussell regarde essentiellement du côté des *War Poets*, mais on trouve dans *Her Privates We* de Frederic Manning, un des meilleurs romans à s'inspirer de 14-18, des moments d'intense communion avec la nature :

*As Bourne turned back with the others, he looked up to a clear patch of the sky, and saw the sharp crescent of the moon, floating there like a boat. A bough threw a mesh of fine twigs over its silver, and at that loveliness he caught up his breath, almost in a sob*¹⁷.

Côté français et sur un mode plus grandiloquent, un auteur comme Jean Bernier évoque lui aussi le pouvoir de la nature dans ce qu'elle a de plus sensuel. Son personnage se « consolle avec la nature » :

Il découvrait des gammes inconnues de sensations et un va-et-vient continu courait entre elles et ses états d'âme. Rêves sensuels, désir des nuits ! Fierté des aubes ! Avant l'hébétement de la lumière dans sa force, l'alcool du soleil levant¹⁸ !

L'Arcadie peut être vécue en temps de guerre ou évoquée en contraste. Elle apparaît toutefois aussi dans le souvenir. Fréquents sont les textes qui évoquent les souvenirs heureux de l'enfance. Le motif de la « verte campagne où je suis né » est d'un grand usage dans la littérature de guerre ; on le retrouve clairement chez Jean des Vignes-Rouges dont le protagoniste évoque « les chers paysages où son enfance s'était écoulée »¹⁹.

Certains écrivains vont néanmoins au-delà de la nostalgie d'une enfance qui s'est déroulée dans une nature accueillante. Jean Paulhan montre que la guerre l'oblige à repenser son rapport à la nature. Dans ses « souvenirs d'enfant (...la) nature, sur laquelle régnaient péniblement les paysans, [lui] avait laissé l'idée d'une vieille servante dont il faut suivre les habitudes compliquées, et volontiers malveillante ». La guerre change la perspective :

par l'égalité envers [la nature] où la guerre m'obligeait, j'obtenais aujourd'hui sa confiance : ainsi, descendant au rang d'un homme que l'on a condamné, l'on est surpris de le trouver riche de pensées et de sentiments. La dignité des animaux me

15 Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, 1975, p. 235 et sqq.

16 *Ibid.*, p. 303.

17 Frederic Manning, *Her Privates We*, 1999 [1930], p. 157.

18 Jean Bernier, *La percée*, 2000 [1920], p. 79.

19 Jean des Vignes-Rouges, *André Rieu, officier de France*, 1917, p. 6.

frappait. Des corbeaux volaient avec cérémonie au-dessus de notre bois, ou bien s'abattaient dans les sentiers. Ils n'étaient ni familiers ni farouches, simplement ils ne nous fréquentaient pas. Quand je m'approchais d'eux, ils s'envolaient après quelques instants, sans hâte et ne marquant pas que j'en étais la cause²⁰.

Mais *Le guerrier appliqué* ne cherche pas à montrer une Arcadie heureuse. Paulhan analyse comment la nature le confronte à ce qu'il avait cherché à fuir auparavant :

J'avais eu longtemps pour désir de quitter la société — je veux dire les gens civilisés, le monde — et d'aller vivre aux champs, ou près des sauvages. Ou bien j'exigeais, pour rester, une prompte révolution. Ce rêve était commun à beaucoup de jeunes gens (qui espéraient trouver une plus grande liberté, et leur épanouissement dans une vie naturelle, en même temps qu'ils échapperaient aux contraintes sociales). Or, il venait pour moi de se réaliser, de manière exactement contraire à celle que j'attendais, parce que nous étions, dans cette nature, sous le coup d'une hostilité bien plus dangereuse que l'autre. Je sentais donc mes opinions un peu moquées²¹.

L'expérience directe de la nature met fin à l'image idéalisée que le narrateur en avait, mais le vécu de guerre donne simultanément, par l'authenticité à laquelle il invite, une valeur plus grande encore à la nature. Le commentaire de Paulhan, sensible à l'ironie de sa propre situation, conduit ainsi à faire la transition avec la seconde catégorie d'images liées à la nature, celle de la robinsonnade.

La nature de robinsonnade

La guerre représente une forme d'exil forcé dans la nature. Les quelques kilomètres de terrain, parfois moins, qui forment le véritable front sont fréquemment présentés comme un pays étranger où le combattant échoue à la manière de Robinson sur son île. La référence au personnage de Defoe apparaît dès lors régulièrement. Alain fera revivre dans ses *Souvenirs de guerre* une période d'accalmie faite de « cabanes de roseaux et [de] la vie de Robinson²² », une existence qu'il abandonnera avec regret. Une personnalité aussi différente que celle d'Ernst Jünger retrouve la même référence dans la description d'une demeure abandonnée, écrivant « je me trouvais comme Robinson²³ ». Élie Faure fera lui aussi le rapport entre sa situation aux armées et celle des exilés de ses lectures d'enfance, ceux de *L'île mystérieuse* de Jules Verne ainsi que celui de Defoe : « Je pense à Crusoë, le pauvre homme qui recommence par en bas l'effort des siècles, travaille le bois brut avec sa hache et son couteau²⁴ ».

La rupture avec la banalité quotidienne de la vie civile qu'avait provoquée la brusque mobilisation, la fin des contraintes, les activités propres à l'entraînement des

20 Jean Paulhan, *Le guerrier appliqué*, 1962 [1917], p. 47.

21 *Ibid.*, p. 48.

22 Alain, *Souvenirs de guerre*, 1937, p. 18.

23 Ernst Jünger, *Orages d'acier*, traduit de l'allemand par H. Plard, 1970 [1920-1961], p. 173.

24 Élie Faure, *La sainte face*, 1965 [1917], p. 219.

troupes sont autant d'éléments qui contribuent à rappeler la condition de Robinson. *La sainte face* fera surgir des images ambiguës où la condition d'exilé et l'inconfort n'empêchent pas de profiter de la proximité avec la nature. Faure écrit :

J'habite au seuil d'un bois, à fleur de terre, au fond d'un étroit boyau ouvert dans l'humus luisant, une cagna faite en troncs de sapins qui sentent la résine. Une humidité pénétrante y moisit le cuir, y trempe les habits, y empêche le linge de sécher. [...] Cependant j'y dors bien [...] j'y goûte une allégresse singulière [...] au réveil, de me sentir sous la forêt. (*id.*)

L'écrivain n'est jamais dupe et comme Paulhan il marquera un « retour ironique et cordial sur mes souvenirs qui trop s'attendrissent » (*ibid.*, p. 220) : l'île de Robinson n'est pas le jardin d'Eden. Plus près de nous un écrivain comme Jean Echenoz moquera lui plus ouvertement encore les robinsonnades de la guerre quand il fait faire à Ravel le récit de « sa » guerre de 14 :

Un jour, son engin en panne, il s'était retrouvé livré à lui-même en rase campagne où il avait vécu tout seul une semaine en Robinson. Il avait profité de l'occasion pour transcrire quelques chants d'oiseaux $\frac{3}{4}$ ceux-ci, de guerre lasse, ayant fini par faire comme si de rien n'était, ne plus interrompre leurs trilles à la moindre explosion, ne plus se formaliser du roulement incessant des proches détonations²⁵.

Ravel joue ici avec grande finesse sur les clichés à travers lesquels la guerre se raconte, mais il rappelle aussi combien sont complexes les rapports que le Robinson des tranchées entretient avec la nature. Il existe une tension très nette entre les conditions de vie rudimentaires d'une part et le plaisir qu'il y a, de l'autre, à se trouver dans un environnement plus « authentique ». En dehors de l'obligation de faire la guerre, moins de contraintes pèsent sur le soldat que sur le civil, ce qui permet d'autres découvertes.

Similaire au monde de Robinson, l'univers colonial peut être objet de rêve idéalisé pour un combattant déçu par une modernité qui a conduit à l'industrialisation de la mort. Bardamu s'exile en Afrique, mais il en revient... dans tous les sens du terme. Quant au préparateur de *Civilisation* de Duhamel, il pensait lui aussi s'exiler :

J'avais pensé me retirer chez les sauvages, chez les nègres, mais il n'y a même plus de vrais nègres, maintenant. Tout ça monte à bicyclette et demande à être décoré... Je n'irai pas chez les nègres, nous avons tout fait pour les égarer [...] ²⁶.

Les machines sont partout, elles ont envahi la planète entière et il n'existe plus de lieu où s'isoler. Les colonies, et la nature luxuriante que des écrivains comme les frères Tharaud s'efforcent de rendre n'offrent en définitive aucun refuge où vivre tel Robinson sur son île. Les belles pages de *La randonnée de Samba Diouf* qui décrivent la forêt tropicale et « l'avalanche de ses arbres gigantesques, qui se bouscuaient avec

25 Jean Echenoz, *Ravel*, 2006, p. 38.

26 Georges Duhamel, *Civilisation 1914-1917*, 1918, p. 258.

violence afin d'atteindre la rivière²⁷ » évoquent des lieux qui peuvent à la rigueur convenir aux autochtones, mais l'homme blanc n'y a pas sa place.

La nature champêtre

La catégorie qui occupe le centre du tableau regroupe les images les moins marquées, celles mises en place par des écrivains que l'on voudrait nommer les plus « réalistes » si cette dénomination n'était, dans le contexte de la littérature de guerre, souvent synonyme de « naturalisme » et ne désignait pas fréquemment le gothique du champ de bataille. Il ne s'agit pas non plus de regrouper ici des attitudes « réalistes » d'auteurs terre-à-terre comme ce Paul Cazin qui notait « Quand on a vécu une semaine "au sein de la nature", n'ayant qu'un mur de pierre et un trou boueux pour asile, on sait ce que vaut une maison [...] »²⁸.

Pour se faire une idée des images d'une nature champêtre, l'on lira plutôt *La boue des Flandres* de Max Deauville :

La tranchée est creusée dans la digue de l'Yser, et comme elle n'a subi que de rares et maigres bouleversements, elle présente encore les caractères qu'elle possédait en quatorze. Il ne faut pas chercher là ces amas de sacs, ces poutres de soutènement, ces abris tapis dans les échardes et les débris. Il ne faut pas y chercher les traces de ce travail désespéré, de cette lutte contre l'ennemi, contre la boue et contre l'eau. La digue verte serpente élégamment le long de la rivière. À un certain endroit un barrage maintient le niveau de l'eau dans les prairies d'alentour. Il laisse s'écouler des cascades blanches dont le bruit harmonieux et monotone chante agréablement dans le silence. Les hauts peupliers dressent leur silhouette élégante le long du chemin de halage²⁹.

L'écrivain, qui est un des meilleurs peintres de la littérature de la Grande Guerre, évoque la guerre en creux tout en montrant le paysage flamand intact. L'on notera que rester au plus près de la nature environnante n'exclut évidemment pas le travail sur l'écriture. On le voit aussi chez Maurice Genevoix quand il décrit la Woëvre « vaste comme la mer et vivante comme elle » :

Des étangs pâles, qu'une buée fine dépolit, semblent une frange d'écume laissée par la caresse des vagues : longues vagues bleues qui moutonnent au loin, jusqu'à des aériennes collines entr'aperçues à la limite du regard, baignées du ciel, flottantes sur l'horizon comme la silhouette d'une autre terre. A travers l'étendue des bouquets d'arbres émergent, pareils à des îlots luxuriants : des routes s'allongent, blancs sillages. Quand on les suit des yeux, on découvre bientôt des pointes de clochers qui s'effilent, aiguës comme des mâtures de voiliers. Les têtes rondes des saules, sur la brume exhalée des rivières, ont l'air de grosses bouées qui dérivent. Lointaines, des fumées glissent, étirées sur la fuite d'invisibles steamers³⁰.

27 Jérôme & Jean Tharaud, *La randonnée de Samba Diouf*, 1922, p. 39.

28 Paul Cazin, *L'humaniste à la guerre. Hauts de Meuse 1918*, 1920, p. 87.

29 Max Deauville, *La boue des Flandres*, 1930 [1922], p. 96.

30 Maurice Genevoix, *Ceux de 14*, 1996 [1916-1923 / 1950], p. 355.

Chez Deauville ou chez Genevoix ces descriptions ne servent aucune cause, il s'agit pour chacun de ces écrivains de donner à voir le paysage dans lequel se déroulent les combats. Il en va autrement chez Adrien Bertrand dont *L'appel du sol*, fidèle au programme de son titre, part de l'attachement à la terre pour justifier l'engagement dans la guerre. Les meilleures descriptions du roman ne recherchent pas l'effet, ainsi cette vue sur un coteau :

Le village de Vassinvillle, sur le flanc d'un coteau, descend jusqu'à la rivière. Une centaine de maisons blanches autour de l'église, le long du cours d'eau. Alentour, des champs de betteraves, quelques vignes, des houblons mûrs sur leurs perches, des vergers dont les arbres plient sous le poids des mirabelles d'or³¹.

Mais Bertrand utilise ses paysages pour développer le point de vue d'un de ses protagonistes pour qui les hommes font en réalité partie du sol, « comme les hêtres de la forêt voisine et comme l'eau qui courait dans le vallon » :

Ils obéissaient moins à l'appel de leur conscience, aux arguments de leur amour et de leur raison qu'à la voix de cette terre et de ce ciel, qui leur avaient servi de berceau et leur serviraient de sépulture. Ils étaient un peu de la France comme sa glèbe et comme ses moissons. Aux fleuves de couler indéfiniment comme l'histoire d'un peuple, aux arbres de développer à chaque printemps leur frondaison nouvelle, aux générations qui se suivent d'être les gardiennes sacrées de la Patrie. (*ibid.*, p. 187)

Ce second extrait ne correspond plus au modèle du paysage champêtre ; la description de la nature n'est plus ici une manière de donner à voir les lieux aux lecteurs, c'est l'occasion d'une métaphore chargée d'idéologie. Les lecteurs n'adhèrent plus aujourd'hui à ce type de rhétorique mais il ne fait aucun doute que le succès de Bertrand, et son mérite — car son livre n'est pas dépourvu de qualités — est d'être parvenu à camper un paysage réel avant de tisser sa métaphore nationaliste. Les premiers passages gardent tout leur intérêt alors même que les seconds ne sont plus recevables aujourd'hui.

L'on aura évidemment noté que si la part « naturelle » du paysage est incontestable, et que c'est elle qui donne une espèce d'élan vital dans la dernière citation, c'est en premier lieu vers la terre cultivée que se portent les regards. Ce n'est pas une nature vierge qui est mise en exergue par la littérature de la Grande Guerre, mais une nature rurale, champêtre qui témoigne des travaux de la terre. C'est la valeur agricole de la nature qui prime et le contraste se suggère donc volontiers par référence à un paysage de cultures qui était celui de l'immédiat avant-guerre. Regretter la nature, c'est regretter les terres cultivées par l'homme ; on le vérifié chez Jean des Vignes-Rouges :

A droite et à gauche de la route, le classique paysage du front s'étalait : champs piétinés, haies arrachées, clôtures renversées, arbres brisés, moissons abandonnées, prairies foulées. Pays terrible et rude qui semble être une victime

31 Adrien Bertrand, *L'appel du sol*, 1916, p. 35.

des hommes. La nature, ici, n'a pas le droit de vivre ; dès qu'une herbe pousse, une multitude lui passe dessus sauvagement³².

Rares sont à l'époque ceux qui considèrent les blessures qu'inflige la guerre par référence à la nature elle-même plutôt qu'en pensant au travail des hommes. Partant de ce constat, il serait particulièrement intéressant de voir si dans la production d'aujourd'hui la place de la nature cultivée est toujours aussi importante ou si les fictions récentes argumentent encore en faveur d'une nature plus sauvage en soulignant, par exemple, des critères esthétiques ou environnementaux différents. Un roman comme *Dans la guerre* nous pousse à envisager effectivement un changement de perspective, qui correspond d'ailleurs à une éthique nouvelle soucieuse de placer l'homme *dans* la nature et pas *au-dessus* d'elle. Ainsi, quand Alice Ferney écrit : « L'homme ne régnait pas sur les bêtes, il partageait le monde avec elles³³ », elle trahit une sensibilité qui correspond davantage à notre univers contemporain qu'à celui des paysans de 14.

La nature primitive

En regard des robinsonnades, de l'autre côté de l'axe médian, figurent les images que l'on peut rattacher à une nature primitive, voire au primitivisme tout court. Alors que la confrontation avec la nature est intégrée dans le premier cas et que l'expérience est considérée globalement de manière positive, les personnages subissent la nature dans le second cas : ils font l'expérience d'une véritable régression.

À l'évidence, la préhistoire est conviée dans les textes en raison de l'environnement naturel et de la manière dont les soldats s'affublent de lainages et de peaux pour se protéger des rigueurs du climat. Un des passages les plus explicites figure dans *Le Feu* de Barbusse où la découverte fortuite d'une « hache ancien modèle [...] une pierre pointue emmanchée dans un os bruni » donne lieu à la scène où un homme « brandit sa hache d'homme quaternaire et semble lui-même un pithécanthrope affublé d'oripeaux, embusqué dans les entrailles de la terre³⁴ ».

Le paysage se fait menaçant et se peuple d'êtres étranges, comme chez Deauville qui métamorphose un canon en bête préhistorique :

un animal étrange [...] ramassé à la gueule bêtement ouverte, peint d'écailles jaunes et vertes aux angles irréguliers, lézard difforme, carré, échantillon nouveau des races préhistoriques renaissant dans le chaos³⁵.

Devant un paysage de neige au clair de lune, pareil à une « aurore boréale », le protagoniste de Gabriel Chevallier pense lui à son rôle comme gardien de la Patrie. Si justification il y a aux peines endurées, elle est dans cette position de défenseur : « Je dois redevenir homme des cavernes et contribuer à l'assouvissement des appétits

32 Jean des Vignes-Rouges, *André Rieu, officier de France*, op. cit., p. 48.

33 Alice Ferney, *Dans la guerre*, op. cit., p. 23.

34 Henri Barbusse, *Le feu. Journal d'une escouade*, 1965 [1916], p. 33.

35 Max Deauville, *La boue des Flandres*, op. cit., p. 158.

de ma horde³⁶ ». Mais l'on perçoit parfaitement à la lecture de cette page que *La peur* n'envisage pas avec sérénité ce retour vers un passé préhistorique : le personnage vit cette expérience comme une véritable humiliation et une défaite.

L'évocation de la préhistoire est amenée par association : la guerre place le combattant dans un état naturel où il est démuni, immergé dans un paysage hostile et violent. Il convient d'observer néanmoins que cette violence « primitive » n'est pas nécessairement connotée de manière négative. A l'occasion d'une attaque le narrateur de *La comédie de Charleroi* dit : « J'aurais voulu me mettre nu³⁷ », par où il faut comprendre qu'il marque le désir d'être au plus près d'une violence originelle qui met l'homme directement aux prises avec l'ennemi. L'image du corps à corps primitif permet à Drieu La Rochelle, qui méprise la guerre technique et ses armes modernes donnant la mort à distance, de dénigrer une guerre qu'il considère comme dénaturée parce qu'elle ne permet plus l'expression de l'héroïsme véritable.

La nature d'apocalypse

Il n'est sans doute pas nécessaire de s'attarder longuement à cette dernière catégorie d'images tant la thématique de l'apocalypse est traditionnellement liée à la littérature de guerre³⁸. Dans *Une relève* les frères Tharaud décrivent un village où « pas un mur ne s'élève plus haut que ceux d'Herculanum ou de Pompéi » : un inquiétant oiseau, « excité par la seule vue du ravage³⁹ », y chante. Aucune opposition toutefois ici entre des trilles mélodieux qui rappelleraient le bonheur dans la nature et l'horreur présente :

Si dans les temps qui viendront, un Berlioz inconnu veut exprimer par la musique le désespoir de ce village [...] qu'il n'oublie pas de faire entendre, au milieu de sa symphonie, entre le fracas du canon et le silence de la douleur, le cri grinçant de cet oiseau ! (*ibid.*, p. 193)

« L'oiseau des ruines », qui donne son titre au récit, chante à l'unisson de l'apocalypse. Tout lecteur sait aussi que malgré un titre qui promet « le feu », l'ouvrage de Barbusse crée un univers apocalyptique qui est d'abord fait d'eau. L'idée de déluge est constamment reprise dans ce roman qui multiplie les paysages sous la pluie, l'évocation des fondrières et des torrents de boue. A l'inverse, l'image des « lendemains qui chantent » en appelle à la nature : l'ouverture du *Feu* se faisait déjà sur un paysage alpin et dans *Paroles d'un combattant* Barbusse, devenu communiste, écrira : « La seule voix humaine qui s'harmonise avec la nature elle-même, la musique pensante de l'aube et de soleil, c'est le chant de l'Internationale⁴⁰ ».

36 Gabriel Chevallier, *La peur*, 1951 [1930], p. 245.

37 Pierre Drieu La Rochelle, *La comédie de Charleroi*, 1934, p. 62.

38 On verra à ce sujet l'étude capitale de David A. Bell, qui place la naissance de la guerre totale au lendemain de la Révolution et avec elle la prépondérance de l'apocalyptique comme mode dominant pour penser la guerre : *The First Total War*, Londres, Bloomsbury, 2007, p. 5 et *passim*.

39 Jérôme & Jean Tharaud, *Une relève*, 1919, p. 188.

40 Henri Barbusse, *Paroles d'un combattant*, 1920, p. 235.

Les pacifistes ne sont toutefois pas les seuls à avoir recours aux images apocalyptiques. Elles peuvent d'ailleurs servir une autre fonction que celle d'épouvantail et on les retrouve aussi chez les écrivains les plus bellicistes. Certains mettent avec exaltation la nature au service de la victoire, ainsi Joseph Delteil qui à la fin des *Poilus* évoque une sorte d'apocalypse de la victoire s'abattant sur les Allemands : « La nature escorte la France. La terre tourne dans le sens de Foch. Tout est simple, mûr⁴¹ ».

Bien éloigné lui de toute idée de victoire, Drieu La Rochelle se montre fasciné par l'apocalypse : « Les modernes sont si loin de la mort, de la souffrance, de la nature. Or, la guerre, c'est une explosion de la nature : ces balles, c'est du minerai, sorti des entrailles de la terre, qui vous jaillit à la figure⁴² ». Aucune mise en accusation de la guerre ici, mais une glorification de la violence originelle explicitement mise en rapport avec la nature. Une position similaire, mais plus outrée encore, s'observe chez Elie Faure :

La forêt, secouée jusqu'en ses racines, chante sous le vent des obus. Le canon est furieux de joie, il crie plus fort, ceux qui le servent ont des forces et des sens multipliés. [L'homme] ouvre des volcans, crée des orages, lance ou dompte des fleuves, emprunte à la nature, jusque dans le meurtre, ses plus magnifiques aspects⁴³.

Pour des auteurs comme Drieu et Faure, c'est dans l'apocalypse que l'homme retrouve la nature, l'expérience permet à leurs yeux de se trouver eux-mêmes, dépouillés de ce qu'ils considèrent comme une espèce de vernis déposé —et même « imposé » pourrait-on croire à lire leurs regrets — par la civilisation.

L'on voit bien ici encore que l'usage de certaines images ne révèle pas automatiquement la position de l'auteur. De même qu'un retour ironique sur des paysages d'Arcadie peut marquer la mise à distance d'une idéalisation sentimentale, faire surgir l'apocalypse n'équivaut pas nécessairement à condamner la guerre.

Perspectives

Au terme de cette esquisse de typologie je voudrais avancer quelques pistes de recherche que le travail entrepris ici pourrait encadrer. La question de la représentation de la nature dans la littérature qui s'inspire de la Première Guerre mondiale mérite en effet une étude approfondie, menée à travers un corpus qui dépasse les « classiques » maintes fois présentés abusivement comme représentatifs. Une meilleure connaissance de la manière dont les fictions de guerre ont fait place à la nature permettrait de mieux comprendre les enjeux idéologiques qui se sont joués pour la génération des anciens combattants. George Mosse, qui comme Paul Fussell s'est arrêté à l'image de la nature dans le cadre des représentations liées à la Première Guerre mondiale, note que l'« appropriation de la nature s'est toujours appuyée sur

41 Joseph Delteil, *Les poilus*, 1988 [1926], p. 223.

42 Pierre Drieu La Rochelle, *La comédie de Charleroi*, *op. cit.*, p. 37.

43 Élie Faure, *La sainte face*, *op. cit.*, p. 232-233.

la notion d'authenticité, par opposition à la modernité⁴⁴ ». Ses conclusions pour le domaine anglo-saxon, qui insistent sur la récupération de cet univers par la droite politique, valent vraisemblablement pour la France aussi. Toutefois, la situation particulière reste à examiner et à mettre en carte de manière détaillée.

Un travail d'ensemble permettrait aussi de comprendre pourquoi et comment l'héroïsme, qu'après 14-18 le roman ne pouvait plus dire sur le champ de bataille, a trouvé à s'exprimer dans des (sous-)genres qui font à l'élément naturel une place essentielle. Rappelons-nous que les années 20 et 30 sont celles qui voient en France la formation d'un auteur comme Roger Frison-Roche : *Premier de cordée* ouvre en 1941 une longue série de romans de montagne et de désert dont l'influence ne sera pas négligeable. Des romans comme ceux de Joseph Peyré, d'Henry de Monfreid, de Joseph Kessel ou d'autres vont camper des personnages aux prises avec une nature inviolée : montagne, mer, désert ou brousse.

Le débroussaillage du champ opéré invite à explorer les romans plus en détail, en tenant compte de la manière particulière dont chaque texte fait surgir l'environnement naturel. Dans une perspective plus strictement poétique, il serait précieux de pouvoir disposer d'un inventaire des techniques et des enjeux liés à la représentation de la nature. Ces questions ont certes déjà été abordées chez les auteurs pacifistes les plus célèbres, de Barbusse à Céline, mais l'information reste néanmoins des plus éparse et, faute d'étalon, il demeure difficile de comparer. S'ajoute à cela qu'un grand nombre de romans, à commencer par ceux qui souffrent du désamour que leur vaut l'étiquette de « nationaliste » ou de « patriotique », restent en outre largement inexplorés.

Des enseignements importants se dégageraient aussi d'une comparaison entre les images de la nature telles qu'elles apparaissent pendant et au lendemain du conflit et celles qui surgissent dans l'abondante littérature qui revisite aujourd'hui 14-18. Depuis 1980, en effet, plus de cent trente romans donnent à la Grande Guerre une place centrale : croiser les corpus nous renseignerait à la fois sur les procédés littéraires majeurs et sur les sensibilités spécifiques à chacune des époques. Une première confrontation laisse penser que l'influence du *Grand troupeau* de Jean Giono sur la production de ce début de XXI^e siècle a été considérable, vraisemblablement parce que la construction même de ce roman permet de dire à la fois la détestation de la guerre et l'amour pour la nature⁴⁵.

Cette juxtaposition particulière, variation sur le paradigme du « chemin de fer qui court dans un site de montagne », séduisait le lecteur au lendemain de la Grande Guerre ; elle garde aujourd'hui toute sa force dans nos sociétés éprises à la fois de pacifisme et d'écologie. Son succès durable nous oblige à prendre la mesure d'une évidence, mais qu'il est bon toutefois de rappeler : la nature, comme la guerre d'ailleurs, relève d'une construction culturelle, à laquelle participent aussi les œuvres de fiction.

44 George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme*, trad. E. Mayar, 1999 [1990], p. 132. L'ensemble du chapitre V (p. 125 et sq.) est consacré à « L'appropriation de la nature » mais la situation en France reste totalement hors champ.

45 Voir Pierre Schoentjes, « Ironie et nostalgie », *art. cit.*

Références

- ALAIN, *Souvenirs de guerre*, Paris, Hartmann, 1937.
- BARBUSSE, Henri, *Paroles d'un combattant*, Paris, Flammarion, 1920.
- , *Le feu. Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion (Le livre de poche), 1965 [1916].
- BERNIER, Jean, *La percée*, Marseille, Agone, 2000 [1920].
- BERTRAND, Adrien, *L'appel du sol*, Paris, Calmann-Lévy, 1916.
- CAZIN, Paul, *L'humaniste à la guerre. Hauts de Meuse 1918*, Paris, Plon, 1920.
- CHAINED, Pierre, *Les mémoires d'un rat*, Paris, Editions de France, 1934.
- CHEVALLIER, Gabriel, *La peur*, Paris, PUF (Le livre de poche), 1951 [1930].
- DEAUVILLE, Max, *Jusqu'à l'Yser*, Paris, Calmann-Lévy, 1917.
- , *La boue des Flandres*, Paris, Valois, 1930 [1922].
- DELTEIL, Joseph, *Les poilus*, Paris, Grasset (Les cahiers rouges), 1988 [1926].
- DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *La comédie de Charleroi*, Paris, Gallimard, 1934.
- DUHAMEL, Georges, *Civilisation 1914-1917*, Paris, Mercure de France, 1918.
- ECHENOZ, Jean, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006.
- GENEVOIX, Maurice, *Ceux de 14*, Paris, Flammarion (Points), 1996 [1916-1923 / 1950].
- GIONO, Jean, *Le grand troupeau*, Paris, Gallimard (Folio), 1972 [1931].
- GRAVES, Robert, *Goodbye to All That*, London, Penguin, 2000 [1929].
- FAURE, Élie, *La sainte face*, Paris, La jeune Parque, 1965 [1917].
- FERNEY, Alice, *Dans la guerre*, Arles, Actes Sud, 2003.
- FUSSELL, Paul, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, O.U.P., 1975.
- HEMINGWAY, Ernest, *L'adieu aux armes*, dans *Œuvres romanesques I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1966 [1929], p. 151-433 (éd. R. Asselineau).
- JÜNGER, Ernst, *Orages d'acier*, traduit de l'allemand par H. Plard, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1970 [1920-1961].
- , *Le boqueteau 125*, Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot), 1998 [1932].
- MANNING, Frederic, *Her Privates We*, London, Serpent Tail, 1999 [1930].
- MEYER, Jacques, *Les soldats de la Grande Guerre*, Paris, Hachette, 1966.
- MOSSE, George L., *De la Grande Guerre au totalitarisme*, trad. E. Mayar, Paris, Hachette (Littératures), 1999 [1990].
- PAULHAN, Jean, *Le guerrier appliqué*, Lausanne, Rencontre, 1962 [1917].
- ROGER, Philippe, « 14-18 : Nos soldats de papier », *Critique*, n° 740-741 (janvier-février 2009), p. 146-160.
- SCHOENTJES, Pierre, *Fictions de la Grande Guerre. Variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- THARAUD, Jérôme & Jean, *Une relève*, Paris, Émile-Paul Frères, 1919.
- , *La randonnée de Samba Diouf*, Paris, Plon, 1922.

VIGNES-ROUGES, Jean des, *André Rieu, officier de France*, Paris, Flammarion, 1917.

ZOLA, Émile, « L'attaque du moulin », dans *Les Soirées de Médan*, Paris, Grasset (Les cahiers rouges), 1955 [1880], p. 19-60.



Le rôle des déceptions dans
À la recherche du temps perdu
de Marcel Proust.
Autofiction, crise du sujet
et montage identitaire

THOMAS CARRIER-LAFLEUR

*Rien n'est plus douloureux que cette opposition entre l'altération
des êtres et la fixité du souvenir, quand nous comprenons que
ce qui a gardé tant de fraîcheur dans notre mémoire n'en peut plus avoir
dans la vie, que nous ne pouvons, au dehors, nous rapprocher
de ce qui nous paraît si beau au-dedans de nous, de ce qui excite
en nous un désir, pourtant si individuel, de le revoir, qu'en le
cherchant dans un être du même âge, c'est-à-dire dans un autre être.*

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*

A *la recherche du temps perdu* est un récit d'apprentissage, puisqu'il s'agit d'un livre qui raconte la vocation littéraire de son narrateur. Cependant, cet apprentissage du héros proustien s'effectue d'une curieuse manière : sa formation d'homme de lettres passe davantage par les déceptions que par les succès. Les déceptions sont partout dans la *Recherche*¹, elles en sont le *leitmotiv*, elles en tissent le fil rouge. La seule réelle réussite, là où le succès du héros sera irréversible, est au *Temps retrouvé*, lors du passage du « Bal de têtes », tout juste après « L'adoration perpétuelle ». À la fin du roman, le narrateur comprend enfin la nature de sa vocation. Il sait maintenant quoi écrire et, surtout, comment l'écrire. Son « salut » ne passera ni par le souvenir, ni par le monde, ni par l'amour, ni par le voyage, mais bien par la littérature. Et encore, par une nouvelle forme de littérature, une autre façon d'écrire. La grande fête qu'est le *Temps retrouvé* annonce l'écriture du livre à

1 Les renvois aux divers tomes suivront la division de l'édition Folio classique : I (*Du côté de chez Swann*), II (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*), III (*Le côté de Guermantes*), IV (*Sodome et Gomorrhe*), V (*La prisonnière*), VI (*Albertine disparue*), VII (*Le temps retrouvé*). Voir notre bibliographie pour les notices complètes de ces ouvrages.

venir, ce livre que nous pouvons présumer être celui que nous venons de terminer alors que son narrateur vient tout juste de comprendre *comment* l'écrire.

Dans cet article, il sera question de quelques scènes célèbres de la *Recherche* qui, croyons-nous, constituent d'importants moments de déception pour la vocation littéraire du narrateur : la séquence de la « petite madeleine », l'ascension sociale dans le cercle des Guermantes, l'idylle avec Albertine, le voyage à Venise, puis celle de la lecture du *Journal* « inédit » des Goncourt, pastiche des frères écrivains que Proust intègre au début du *Temps retrouvé*. Ce sera la dernière grande déception du narrateur, avant son exil dans quelques maisons de santé, avant la guerre et, surtout, avant son retour à l'hôtel Guermantes pour l'ultime séquence mondaine du roman. Parallèlement, à la lumière du rôle central que jouent les déceptions dans l'apprentissage de l'écrivain, et en ayant recours aux hypothèses d'Anne Henry dans *La tentation de Marcel Proust*², nous analyserons le rapport que l'esthétique proustienne entretient avec la crise identitaire moderne, puis avec la banalité, pour voir comment le romancier convoque, avant la lettre, ce que l'on connaît aujourd'hui sous le nom d'*autofiction*. Les affinités électives entre Proust et l'autofiction, déployées par la crise identitaire de son narrateur, l'amèneront finalement à solliciter un procédé d'emblée cinématographique, le *montage*, suivant ce que Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan nomment le « montage des identités³ ». En somme, l'autofiction proustienne est une réponse aux déceptions, à la banalité et à l'impasse existentielle qui hantent le narrateur de la *Recherche*. Une nouvelle façon de dire « je ».

Autofiction — des choses comme ça

Il faut commencer par un rappel théorique sur l'essence poétique de l'autofiction pour mieux juger de sa manifestation précoce au sein de l'esthétique proustienne. La matrice de la notion d'« autofiction » est née sous la plume de l'écrivain et critique Serge Doubrovsky, en 1977, qui l'utilise pour la quatrième de couverture de son roman *Fils* (ces lignes explicatives seront reprises pour la réédition de *Fils* chez Gallimard, cette fois pour la préface). Bien que le néologisme, suivant l'évolution de l'œuvre doubrovskienne, ait connu plusieurs altérations sémantiques, on peut encore aujourd'hui se référer à la définition première du terme : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style⁴ ». Entre les lignes, on comprend que l'autofiction serait une sorte d'autobiographie des inconnus : nous sommes tous des inconnus, c'est-à-dire des êtres fictifs, en comparaison avec un Jean-Jacques Rousseau qui écrit ses *Confessions*. S'ensuit la définition à proprement parler : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau⁵ ». Par la

2 Voir Anne Henry, *La tentation de Marcel Proust*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives critiques), 2000.

3 Voir Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan, *Le montage des identités*, Québec, Presses de l'Université Laval (Kairos. Série « Travaux communs »), 2008.

4 Serge Doubrovsky, *Fils*, 2001 [1977], p. 10.

5 *Id.*

suite, le terme tomba dans l'oubli pour mieux réapparaître lors du débat entourant la parution du *Livre brisé*, l'ouvrage le plus important de Doubrovsky, au début des années 1990. Parallèlement, Gérard Genette et Vincent Colonna proposent une autre définition du néologisme doubrovskien, faisant passer la *fiction* — qui naît de la *forme* chez l'auteur de *Fils* — du côté du *contenu*. Colonna, par exemple, invente le concept de « fictionnalisation de soi » pour le renommer *a posteriori* coupant alors l'herbe sous le pied à Doubrovsky. *Autofiction* :

La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires [...] il faut que l'écrivain ne donne pas à cette intention une valeur figurale ou métaphorique, *qu'il n'encourage pas une lecture référentielle* qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes⁶.

D'une part le style et de l'autre le contenu, la poétique moderne oscille toujours entre ces deux pôles de l'autofiction.

Proust, avec sa *Recherche*, est peut-être l'auteur qui incarne le mieux ce que serait une autofiction avant la lettre. D'ailleurs, Doubrovsky, Genette et Colonna se sont tous questionnés sur Proust et sur son rapport à l'autofiction⁷. D'abord Doubrovsky, dans certaines pages de critiques littéraires (pensons à l'article portant sur le début du *Côté de chez Swann*, « Corps du texte / texte du corps⁸ »), mais plus précisément, sous la forme d'une filiation, dans l'ouvrage *Un amour de soi*⁹, titre qui reprend, voire qui réécrit *Un amour de Swann*. Ensuite Genette, dans *Palimpsestes*, à partir d'un échange de lettres entre Proust et Mme Scheikévitch : Proust y fait une sorte de sommaire — à la première personne — du livre à venir, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, confirmant l'identification onomastique entre l'auteur et le narrateur de la *Recherche*. Pour définir ce contrat de lecture, Genette dit que « le

6 Vincent Colonna, « L'autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature », 1989, p. 10.

7 Plus récemment, quelques articles ont su renouveler la problématique de l'autofiction proustienne : Nathalie Mauriac Dyer, « À la recherche du temps perdu, une autofiction ? », dans Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p. 69-87 ; Marie Miguet-Ollagnier, « Sodome et Gomorrhe : une autofiction ? », *Bulletin Marcel Proust*, n° 51 (2001), p. 79-89 ; Élisheva Rosen, « Littérature, autofiction, histoire : l'Affaire Dreyfus dans À la recherche du temps perdu », *Littérature*, n° 100 (décembre 1995), p. 64-80. Aussi, comme le remarque justement Mauriac Dyer dans son texte, le *Dictionnaire Marcel Proust* (sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian Rogers, Paris, Honoré Champion, 2004) ne comprend pas d'entrée « roman » ou « autobiographie », mais plutôt une entrée « autofiction ». Finalement, nous nous sommes intéressés ailleurs à cette question, mise en lumière cette fois par l'éclairage philosophique de l'herméneutique du sujet, et en relation intermédiaire avec le cinéma (voir Thomas Carrier-Lafleur, *Une philosophie du « temps à l'état pur »*. *L'autofiction chez Proust et Jutra*, Paris / Québec, Librairie philosophique J. Vrin / Presses de l'Université Laval, 2010).

8 Voir Serge Doubrovsky, « Corps du texte / texte du corps » [1982], repris dans *Autobiographies : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives critiques), 1988, p. 43-60.

9 Voir Serge Doubrovsky, *Un amour de soi*, Paris, Gallimard (Folio), 2001 [1982].

meilleur terme serait sans doute celui avec lequel Doubrovsky désigne son propre récit : *autofiction*¹⁰ ». Finalement, Colonna, vers la fin de sa thèse, affirme que « c'est évidemment à la *Recherche* [...] que nous devons la plupart des autofictions contemporaines¹¹ », pour conclure avec ceci : « Du *centre Proust*, essaient ainsi la plupart des autofictions modernes¹² ».

Or, nous croyons que le rapport de Proust avec l'autofiction dépasse le duel entre la forme et le contenu, comme le laissent croire ces pourparlers entre Doubrovsky, Genette et Colonna. Pour sa *Recherche*, Proust avait besoin de l'autofiction. C'est-à-dire que son écriture novatrice revendique une forme d'énonciation personnelle qui, quelques décennies plus tard, sera nommée *autofiction*. Du coup, elle lui permettra de combattre le nihilisme des Temps modernes dont son héros est affligé.

Les déceptions proustiennes : à la recherche de l'autofiction

Il est clair que la thématique des déceptions structure l'anatomie de la *Recherche*, à travers l'apprentissage littéraire du héros-narrateur. Mais ce qui nous interpelle particulièrement, c'est que cet apprentissage aboutit, d'une manière certes anachronique, au néologisme doubrovskien. En d'autres mots, la vocation littéraire du narrateur nous entraîne, de déception en déception, vers la découverte de ce qui sera bientôt la nébuleuse autofictionnelle. C'est ce que nous tenterons d'exemplifier ici, en suivant les grandes lignes de ce devenir-écrivain du protagoniste proustien.

Sur quelques déceptions : l'expérience de la madeleine, une soirée chez les Guermantes, la vie avec Albertine, le séjour à Venise et le pseudo-journal des Goncourt

Si l'expérience de la madeleine en est une de déception, c'est parce qu'elle souligne l'insuffisance de la mémoire, même involontaire. Et si elle déclenche quelque chose, ce n'est pas l'idée encore vague d'un temps perdu qu'il faut retrouver, mais bien la longue série de déceptions que devra parcourir le narrateur de la *Recherche*. Cette expérience représente une étape dans l'apprentissage du narrateur, il doit apprendre à travailler et, surtout, à profiter de sa mémoire involontaire. Il faut la convertir en un équivalent littéraire. Néanmoins, il manquera toujours quelque chose à la mémoire et à ses réminiscences, comme a pu l'écrire Gilles Deleuze dans *Proust et les signes* : « Les réminiscences dans la mémoire involontaire sont encore de la vie : de l'art au niveau de la vie, donc de mauvaises métaphores¹³ ». La madeleine renvoie toujours à Combray, soit à quelque chose de matériel. On devine alors que l'apprentissage du narrateur n'est pas matériel, mais bien immatériel : l'apprentissage de la littérature, d'une autre forme de littérature. Pour Proust, ce sera la recherche d'une analogie nouvelle entre l'art et la vie. La mémoire involontaire, dont l'expérience de la madeleine nous offre un des exemples les plus significatifs, n'est qu'un fragment de cette recherche.

10 Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, 1982, p. 358.

11 Vincent Colonna, « L'autofiction », *op. cit.*, p. 324.

12 *Ibid.*, p. 328.

13 Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, 2007, p. 70.

Fil conducteur de la représentation de la mondanité, les Guermantes unissent les premières images de « Combray » avec les derniers moments du « Bal de têtes ». Après avoir traversé plusieurs cercles de la mondanité (rencontre avec Norpois, visite du salon d'Odette et de celui de Mme de Villeparisis), le narrateur est finalement invité à une soirée chez les « mystérieux Guermantes ». Ce passage, capital pour l'apprentissage du narrateur, est une des plus grandes scènes mondaines de la *Recherche*. Néanmoins, on y remarque un étrange phénomène : le narrateur, malgré toute l'appréhension qu'il avait envers cette soirée, ne semble pas du tout ravi de la tournure des événements. L'exaltation fait place à la déception, le succès à l'échec. Les illusions deviennent des illusions perdues :

À plusieurs reprises déjà j'avais voulu me retirer, et, plus que pour toute autre raison, à cause de l'insignifiance que ma présence imposait à cette réunion, l'une pourtant de celles que j'avais longtemps imaginées si belles, et qui sans doute l'eût été si elle n'avait pas eu de témoin gênant. Du moins mon départ allait permettre aux invités, une fois que le profane ne serait plus là, de se constituer enfin en comité secret. Ils allaient pouvoir célébrer les mystères pour la célébration desquels ils s'étaient réunis¹⁴.

Sur cette déception du narrateur lors de la soirée chez les Guermantes, Gaëtan Picon est très juste : le narrateur

fréquente maintenant tous ces héros mythologiques qu'il croyait d'une autre espèce. Ils lui apparaissent comme des hommes ordinaires, poursuivant de banales conversations. Déception si forte que le soupçon lui vient que sa présence les empêche de se comporter comme ils le feraient sans lui, c'est-à-dire surnaturellement¹⁵.

Les Guermantes, malgré eux, ont appris au narrateur une grande leçon : son salut ne passe pas par le monde, la vanité de la mondanité lui a au moins enseigné à mieux régir ses ennuis et à analyser plus lucidement ses désillusions. Le héros poursuit son chemin vers la révélation finale.

La relation avec Albertine, débouchant partiellement sur une vie à deux, est un autre moment capital de l'apprentissage du narrateur. Il est possible d'en observer et d'en relever les motifs dans les amours proustiens. Les lois de l'amour. Or, chez Proust, bonheur et félicité ne sont pas synonymes d'amour : « Je sentais que ma vie avec Albertine n'était, pour une part, quand je n'étais pas jaloux, qu'ennui, pour l'autre part, quand j'étais jaloux, que souffrance. À supposer qu'il y eût du bonheur, il ne pouvait pas durer¹⁶ », dit par exemple le héros. Pour le narrateur la vie à deux finira toujours mal, se clôturera par un échec. Si l'amour apporte quelque chose à l'écrivain, c'est seulement *après* la rupture : la ligne d'apprentissage de l'amour, maintenant accomplie, doit céder sa place à une autre — transversale. S'il ne pouvait écrire lors de son idylle avec Albertine, la mort de la jeune orpheline,

14 Marcel Proust, *III*, p. 526.

15 Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, 1995, p. 124.

16 Marcel Proust, *V*, p. 379.

au contraire, alimentera son œuvre. Si l'amour, son expérience mais surtout son échec, est primordial dans l'apprentissage du protagoniste proustien, c'est que le sentiment amoureux jumelé au deuil devient littéralement un *observatoire*. Comme l'a souligné le critique Louis Bolle, la souffrance est un « point de vue » névralgique de la *Recherche* proustienne :

La souffrance offre *un point de vue dominant* qui permet de mesurer l'amour et l'être aimé. [...] La douleur, plus que le souvenir, ou le clocher de Saint-Hilaire ou le jardin de la Raspelière, fournit un observatoire privilégié¹⁷.

Par sa relation avec Albertine et au prix de grandes déceptions, le narrateur prend conscience de certaines lois primordiales. Ensuite, il tentera de les traduire. C'est l'une des finalités de sa vocation littéraire.

Le passage du séjour à Venise, dans l'apprentissage d'homme de lettres du narrateur proustien, suit immédiatement celui de l'amour d'Albertine. Mais encore, il en devient le contrepoint, le reflet :

Ce désir de Venise, omniprésent dans la *Recherche*, se trouve peu à peu lié et plus précisément en rivalité avec le personnage d'Albertine. [...] Sa vie avec Albertine l'empêche de voyager et d'aller à Venise ; il se le répète à plusieurs reprises et même après le départ d'Albertine qui marque le début d'*Albertine disparue*, il ne se sent pas libre pour aller à Venise. Il est trop aliéné et obsédé par Albertine. La ville et la femme apparaissent dans un rapport de forces : le narrateur doit choisir entre les deux, ce qui place la ville de Venise du côté de la féminité car elle apparaît comme une autre femme, une rivale d'Albertine¹⁸.

Or, le choix du narrateur se fera tout seul : après la mort d'Albertine, il n'a plus vraiment de raison de refuser d'aller à Venise, surtout que sa mère l'invite à y passer quelques semaines. Cette ville alimente son désir tout en étant un des rouages du livre à venir. Tout semble d'abord « parfait », l'imagination du héros sur cette ville fabuleuse et fabulée n'est pas en contradiction avec la réalité ; elle va même la nourrir. C'est que la subjectivité de Venise prendra d'emblée le dessus sur son objectivité. Par après, revirement de situation : la Venise rêvée devient un « lieu médiocre », plein de « fictions menteuses¹⁹ ». Comment la joie, voire l'ivresse, s'est-elle transformée en déception ? Par l'habitude et par l'impuissance du réel devant l'imagination et, surtout, l'art. Par sa monotonie, le réel déçoit. Point final. Cette idée, le narrateur l'avait énoncée, quoique rapidement, dans la *Prisonnière*, pour la reprendre et la développer plus tard dans le *Temps retrouvé* : « Le monde des différences n'existant pas à la surface de la terre, parmi tous les pays que notre perception uniformise, à plus forte raison n'existe-t-il pas dans le monde²⁰ ». La

17 Louis Bolle, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, 1967, p. 166.

18 Vincent Teixeira, « Le désir de Venise dans *Albertine disparue* de Marcel Proust », 2005 [disponible en ligne]. http://www.adm.fukuoka-u.ac.jp/~fu844/home2/Ronso/RonsyuA/Vol51/A0501_0001.pdf, p. 5-6.

19 Marcel Proust, *VII*, p. 232.

20 Marcel Proust, *V*, p. 265.

Venise perçue ne pourra jamais être la Venise rêvée. Dans l'univers proustien, cette logique vaut pour tout lieu — et tout être — que nous pouvons un jour désirer.

Lors du fameux passage du *Journal* des Goncourt en ouverture du *Temps retrouvé*, le narrateur confirmera une autre déception, latente cette fois. Celle qui concerne ses orientations littéraires (avec lesquelles il flirte depuis déjà bien trop d'années, sans succès, excepté celui d'un mince article paru dans *Le Figaro*). Y est aussi soulignée une déception nouvelle : celle de l'« impuissance » de la littérature²¹. Néanmoins, les lignes qui suivent le passage du *Journal* renversent la situation. Le héros, après réflexion, acquiert une distance critique envers les Goncourt ; et le narrateur, en vue de sa vocation d'homme de lettres, garde espoir. Ce sera bientôt « l'adoration perpétuelle ». Cela dit, après la scène du *Journal*, le narrateur remarque qu'il ne sait ni écouter ni observer, contrairement aux auteurs de ce « prestige de la littérature²² ». Les Goncourt et lui ont pourtant fréquenté les mêmes gens — les Verdurin, les Cottard, Brichot... Mais alors que les deux frères écrivains les considèrent comme fins et ingénieux, le narrateur remarque « les vulgarités sans nombre dont chacun était composé²³ ». La vision avec laquelle les Goncourt perçoivent le monde pour le représenter n'est pas la même que celle du narrateur ; leurs manières de faire fonctionner la machine littéraire ne peuvent également que diverger. Cette conclusion déplaît d'emblée au narrateur, puisque les Goncourt sont de grands écrivains. Puis, il souhaite revoir ses anciennes fréquentations mondaines pour y déceler leur soi-disant richesse individuelle, telle que présentée par le *Journal*. Toutefois, ce désir est de courte durée. Heureusement, le héros proustien arrivera à se rassurer. Cela va sans dire, il s'agit alors d'un moment capital de l'œuvre proustienne. C'est un des passages les plus éloquents — à la fois sur le plan métatextuel et autoréflexif — du roman. C'est bien de cela qu'il est question ici : du pouvoir et du style de la littérature. De la littérature pour elle-même. Le narrateur y laisse poindre l'idée d'une conception nouvelle de la littérature, et c'est de cette manière (une fois peaufinée) qu'il devra bâtir son œuvre, au-delà ou en dépit des déceptions qu'il a rencontrées jusqu'à maintenant. Il faut le citer longuement, car c'est le fer de lance de sa recherche :

Je résolu de laisser provisoirement de côté les objections qu'avaient pu faire naître en moi contre la littérature les pages de Goncourt. [...] Même en mettant de côté l'indice individuel de naïveté qui est frappant chez ce mémorialiste, je pouvais d'ailleurs me rassurer à divers points de vue. D'abord en ce qui me concernait personnellement, mon incapacité de regarder et d'écouter, que le

21 C'est le moment qui précède la « transcription » du *Journal* par le narrateur : « mon absence de dispositions pour les lettres, pressentie jadis du côté de Guermantes [...] me parut quelque chose de moins regrettable, comme si la littérature ne révélait pas de vérité profonde ; et en même temps il me semblait triste que la littérature ne fût pas ce que j'avais cru. D'autre part, moins regrettable me paraissait l'état maladif qui allait me confiner dans une maison de santé, si les belles choses dont parlent les livres n'étaient pas plus belles que ce que j'avais vu. Mais par une contradiction bizarre, maintenant que ce livre en parlait j'avais envie de les voir » (Marcel Proust, *VII*, p. 15).

22 Marcel Proust, *VII*, p. 23.

23 *Ibid.*, p. 24.

journal cité avait si péniblement illustrée pour moi, n'était pourtant pas totale. Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie. Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation n'en profitait pas. Comme un géomètre qui dépouillant les choses de leurs qualités sensibles ne voit que leur substratum linéaire, ce que racontaient les gens m'échappait, car ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractère ou de leurs ridicules ; ou plutôt c'était un objet qui avait toujours été plus particulièrement le but de ma recherche parce qu'il me donnait un plaisir spécifique, le point qui était commun à un être et à un autre. Ce n'était que quand je l'apercevais que mon esprit — jusque-là sommeillant, même derrière l'activité apparente de ma conversation dont l'animation masquait pour les autres un total engourdissement spirituel — se mettait tout à coup joyeusement en chasse, mais ce qu'il poursuivait alors — par exemple l'identité du salon Verdurin dans divers lieux et divers temps — était situé à mi-profondeur, au-delà de l'apparence elle-même, dans une zone un peu plus en retrait. Aussi le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui, comme un chirurgien qui, sous le poli d'un ventre de femme, verrait le mal interne qui le ronge. J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais²⁴.

Tout est clair. Et c'est rassurant. Le narrateur, quoi qu'il en pensait auparavant, sait écouter et sait regarder. Seulement, il écoute et il regarde *autrement*. La déception provoquée par la lecture naïve du *Journal* n'est donc pas totale, puisqu'une lumière illumine l'horizon. C'est aussi une attaque en règle contre la littérature de notation, en même temps qu'une guerre du goût visant la théorie naturaliste qui ne s'intéresse que trop à la surface des choses. La vérité est ailleurs, on peut en être sûr. En profondeur, ou enfouie de l'autre côté du miroir. Le renvoi à la radiographie témoigne de la folle entreprise proustienne, celle de voir au-delà de la surface de l'être, là où les Goncourt se bornent à la copie des apparences. C'est dire aussi toute la modernité de la démarche, quand on sait que la première radiographie (que l'on doit au scientifique Wilhelm Röntgen) n'est vieille que de 1901. Voici alors la suite et la fin du passage, qui valide les constats que nous venons d'évoquer :

Il en résultait qu'en réunissant toutes les remarques que j'avais pu faire dans un dîner sur les convives, le dessin des lignes tracées par moi figurait un ensemble de lois psychologiques où l'intérêt propre qu'avait eu dans ses discours le convive ne tenait presque aucune place. Mais cela enlevait-il tout mérite à mes portraits puisque je ne les donnais pas pour tels ? Si l'un, dans le domaine de la peinture, met en évidence certaines vérités relatives au volume, à la lumière, au mouvement, cela fait-il qu'il soit nécessairement inférieur à tel portrait ne lui ressemblant aucunement de la même personne, dans lequel mille détails qui sont omis dans le premier seront minutieusement relatés — deuxième portrait d'où l'on pourra conclure que le modèle était ravissant tandis qu'on l'eût cru

24 *Ibid.*, p. 24-25.

laid dans le premier, ce qui peut avoir une importance documentaire et même historique, mais n'est pas nécessairement une vérité d'art²⁵.

Métadiscours littéraire pour une métaphysique de la sociabilité et du vivre-ensemble. Or, en dépit de la déception d'abord provoquée par le pseudo-*Journal* Goncourt, Proust révèle ici, sous la forme d'une épiphanie, une grande part de la vocation littéraire de son narrateur (puis on sait que ce crescendo autoréflexif se poursuivra pour culminer lors de la séquence du « Bal de têtes ») : l'éventualité d'une analogie nouvelle entre l'art et la vie, un rapport original allant à l'encontre de l'« importance documentaire et même historique » qu'orchestre la littérature anecdotique ou réaliste, flambeau du XIX^e siècle romanesque français. La déception première du narrateur devant le *Journal* se change ainsi en ce qui deviendra une théorie sur l'art et sur la vie, sur le style et sur le vécu. Ce passage nous laisse deviner que l'art a bel et bien « besoin » de la vie et de ses déceptions pour arriver à tisser des lois générales, les « vérités d'art » dont parle Proust. La déception éprouvée à la suite de la lecture du *Journal* transformera le narrateur en *voyant* (d'où, encore une fois, la « radiographie » qu'il évoque) : il sait maintenant que le monde possède quelque chose de trop grand et de caché, et que ce quelque chose ne peut se traduire et se transmettre que par l'art — plutôt, par *une forme nouvelle de l'œuvre d'art*, « *rapport unique* » qu'il devra décrypter. Éloge de l'infinie complexité du réel. Proust critique l'*observation* des Goncourt par ce procédé qu'il nomme la *traduction* ou la *transcription*. L'écrivain doit ainsi transcrire la richesse surréelle de sa propre vie en donnant un équivalent artistique à ses déceptions ; traduire le seul livre qu'il peut écrire, à savoir celui qu'il porte en lui-même²⁶. Et Proust n'est-il pas l'homme d'une seule œuvre... Ce sera l'engrenage essentiel de l'esthétique autofictionnelle.

Les déceptions et après : étrange histoire d'une vocation

L'autofiction, contrairement à l'autobiographie, aux Mémoires et aux Souvenirs n'est pas l'affaire du détail, aussi scrupuleux soit-il. Le critère de base n'est plus la ressemblance, l'observation ou la flatterie. Proust est peut-être le premier à affirmer si fortement que la littérature dite personnelle doit rejeter le réalisme d'observation ou d'anecdote, la perfection d'un beau style comme celle d'une vie modèle. Comme on a pu le lire d'entrée de jeu, l'apprentissage du narrateur proustien fonctionne d'une manière pour le moins curieuse. Peu importent la matérialité du souvenir involontaire, la futilité de la vie mondaine, les horreurs de l'amour, comme les fabulations erronées du désir ou de l'exotisme. Les déceptions de la vie font partie intégrante de la conversion épiphanique qui est celle du futur homme de lettres. C'est une *débiérarchisation* totale, un « dérèglement de tous les sens » dirait Rimbaud. Et voilà ce qu'en écrit Proust :

25 *Ibid.*, p. 25.

26 « Le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur » (Marcel Proust, VII, p. 197).

tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi, sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante²⁷.

Même si Proust utilise à l'excès ce genre de métaphores végétales, celle-ci n'en est pas moins éloquente. L'art, on le voit bien, est en étroite relation avec la vie. La vie, toute vie, est un roman ; c'est-à-dire une autofiction. Écoutons à nouveau l'auteur :

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés ». Notre vie ; et aussi la vie des autres ; car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision²⁸.

Or, la « grandeur de l'art véritable », ajoute-t-il, c'est

de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie²⁹.

On notera également les commentaires de Walter Benjamin qui, dès 1929, arrive brillamment à cerner les principaux enjeux de la poétique proustienne. Entre les lignes, et par un heureux hasard, on peut croire qu'il est aussi question de la place qu'occupe la *Recherche* dans ce que l'on nommera plus tard *autofiction* :

Les treize volumes de la *Recherche* sont le produit d'une inconstructible synthèse où se rencontrent, pour former un ouvrage autobiographique, l'oubli de soi du mystique, l'art du prosateur, la verve du satiriste, le savoir de l'érudit et le parti pris du monomane. On a dit avec raison que toute grande œuvre littéraire inaugure un genre, ou le dissout, en un mot est un cas spécial. Mais parmi ces cas spéciaux, celui-ci est l'un des plus insaisissables. À commencer par la structure, qui unit la fiction, les mémoires et le commentaire, jusqu'à la syntaxe avec ses phrases sans rivages (ce Nil du langage qui déborde ici, pour les fertiliser, sur les plaines de la vérité), tout ici échappe à la norme. Que ce grand cas singulier de la littérature en constitue en même temps la plus importante réussite des dernières décennies, c'est la première constatation, fort instructive, qui s'impose à l'observateur. Et malsaines au plus haut point sont les conditions qui lui ont servi de base. Une maladie rare, une richesse peu commune, des penchants anormaux. Tout dans

27 Marcel Proust, VII, p. 206.

28 *Ibid.*, p. 202.

29 *Id.*

cette vie n'est pas parfait, mais tout y est exemplaire. À cette réussite littéraire de premier ordre, tout cela assigne son lieu au cœur de l'impossible, au centre, et certes en même temps au point d'indifférence, de tous les dangers, et caractérise la grande réalisation de cette « œuvre d'une vie » comme la dernière avant longtemps. L'image de Proust est la plus haute expression physiognomonique que pouvait atteindre l'écart croissant entre la littérature et la vie³⁰.

Expliquons-nous. Une vie, même « malsaine », peut devenir une œuvre d'art, car l'autofiction ne cherche pas la même chose que l'autobiographie : non plus le *sens* d'une vie, mais son *usage*. La vocation du narrateur proustien est justement d'apprendre l'usage de cette « machine » ou de cet « instrument » nommé *autofiction*. Avec Proust, à travers la vocation littéraire de son narrateur en proie aux déceptions de la vie, la vérité ne doit plus être racontée, observée ou annotée, mais bien créée, produite ou traduite. Cette nouvelle conception de l'œuvre d'art octroie au personnage proustien un regard neuf sur sa propre vie qui, du coup, n'est plus décevante, un regard tout en profondeur. On ne peut pas le dire mieux que Proust lorsqu'il insiste sur l'analogie entre la *Recherche* et un instrument, apostrophant au passage ses lecteurs :

Ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes³¹.

En d'autres termes, qu'est-ce donc que l'autofiction, telle que l'avait prévue Proust sans pour autant la nommer, sinon l'apprentissage d'un instrument permettant une nouvelle lecture de soi ?

Du côté de l'autofiction : par delà bien et mal

Toutefois, cet apprentissage du narrateur proustien n'est pas « gratuit ». C'est-à-dire qu'il ne se fait pas *ex nihilo* : pour avoir une révélation sur la vie, à la fin du parcours, il faut avoir vécu, *et avoir vécu quelque chose de « particulier »* (non pas dans le sens d'« unique » ou d'« exemplaire », mais quelque chose de *précis*). Tout est là. Cette chose « particulière », Anne Henry la nomme *crise du sujet* sur laquelle il faut maintenant faire la lumière.

La crise (moderne) du sujet ou le problème proustien par excellence

Avec *La tentation de Marcel Proust*, Henry illumine ce qui est selon nous l'enjeu primordial de la *Recherche* :

La tentation de Marcel Proust n'est autre que celle d'un acquiescement à la crise du sujet, ce fleuron du nihilisme moderne. Sous le velours de ses phrases et l'amabilité de ses anecdotes, *À la recherche du temps perdu* n'est pas un livre paisible. Un drame majeur s'y déroule, qu'aucun romancier n'avait imaginé

30 Walter Benjamin, « L'image proustienne », 2000 [1929], p. 135-136.

31 Marcel Proust, VII, p. 338.

jusque-là et pas davantage n'aurait su conter, en lui assurant, sans le nommer, une telle crédibilité, en l'inscrivant, pour plus de pureté, dans une existence quotidienne si peu menacée au-dehors. [...] Dès la première page, [...] une défiance se dessine, gêne la spontanéité des gestes les plus simples. Elle cristallise autour d'un point précis : bien que le protagoniste soit cloué au centre de sa propre histoire, il ne peut la gouverner à son gré. [...] Cette opacité décourageante provoque en lui la tentation par excellence, le désaveu de la vie³².

Or, cette notion de crise du sujet ne peut qu'être en profonde correspondance avec l'esthétique et l'essence de l'autofiction, telles que nous venons de les développer. En fait, à relire l'œuvre proustienne, on remarque dès les premières pages un sujet littéralement en pleine crise. Il est tourmenté par un curieux malaise, celui de la fragmentation de son être dans le « kaléidoscope de l'obscurité³³ ». Fragmentation, mais aussi multiplication de lui-même : « Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse³⁴ ». En somme, morcellement identitaire et corporel, mêlé d'une incompréhension du monde extérieur. Ce passage célèbre de la *Recherche* gagne à être relu avec un point de vue différent, celui de la crise du sujet propre à la modernité et qui deviendra un des « moteurs » de l'autofiction :

Quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres³⁵.

On pourrait être tenté d'expliquer cette petite crise du sujet de façon narrative, en évoquant l'insomnie ou les troubles qui habitent le sommeil du protagoniste. Néanmoins, il faut investiguer davantage pour arriver à faire ressortir l'inquiétante étrangeté qui traverse cette scène. Dans ce qui est le véritable drame du coucher de la *Recherche*, le personnage proustien se remémore, divague sur son être, sur le monde et sur le temps. Voilà une première manifestation de sa « folie » ou de sa « crise », les premiers signes de son malaise et le premier accroc dans le fonctionnement de son être-au-monde. C'est pourquoi la symbolique qui entoure cette scène, comprise dans toute la modernité qu'elle revendique, est significative pour l'esthétique globale de la *Recherche*. Elle souligne le problème proustien par excellence.

L'apprentissage du narrateur répond à un problème aussi grave que moderne, celui de la crise du sujet : l'identité n'est plus fixe, elle est maintenant en mouvance,

32 Anne Henry, *La tentation de Marcel Proust*, op. cit., p. 1-2.

33 Marcel Proust, *I*, p. 4.

34 *Id.*

35 *Ibid.*, p. 6.

en constant *devenir-autre*. Proust, par sa nouvelle conception du « sujet » (et des « sujets », comme on dit des « histoires »), ferme la porte des grandes fresques historiques et romanesques du XIX^e siècle, et fait entrer la littérature française dans sa modernité. Avec l'autofiction, plus besoin d'avoir un bon sujet ou même d'être un bon sujet, car la vérité est ailleurs.

Comme l'écrit Henry, « [il] est impossible d'évoquer le moindre aspect du récit proustien si on le sépare du perfectionnement d'une impasse existentielle³⁶ ». Mais quel est le résultat de cette « impasse existentielle », ce sens unique que semble avoir pris le narrateur dans son long trajet rythmé par une pléiade de déceptions ? C'est qu'elle bouleverse l'économie du récit en y introduisant la tentation du nihilisme. L'impasse existentielle dans laquelle se trouve le héros-narrateur de la *Recherche* ne lui permet plus de croire au monde. Pour le dire autrement, le personnage principal du roman proustien paraît condamné à vivre dans un monde plat auquel il ne peut s'agripper, un monde asignifiant. Un exemple suffira, celui d'Albertine. On a pu le constater plus haut, le narrateur, pris d'une jalousie malade, ne serait jamais heureux avec elle. Les déceptions sont omniprésentes. Albertine, il la suspecte, il la traque. Il devient enquêteur. Obsessif. Perte de temps manifeste, sans parler du vide existentiel provoqué par un tel mode de vie. Une vie de mensonges, plongée dans le vertige des puissances du faux. Le monde de l'être aimé est inaccessible à l'amoureux proustien. Puis, le narrateur croit tenir la solution à ses problèmes, l'issue qui lui permettra de retrouver une vie normale : il doit enfermer Albertine, la priver de ses mystères, de ses fréquentations, de son imaginaire, de son monde. Chose faite, le problème persiste. Albertine est bien prisonnière, captive. Le héros, enfin, peut remonter à la surface, goûter à la vie. Qui sait, peut-être même arriver à aimer cette belle captive, puisqu'elle ne peut plus lui faire du mal. Pourtant, il en est étrangement incapable. Lorsqu'il sort, c'est une déception continue : il pense toujours à Albertine qui l'attend, dans une curieuse solitude. Et lorsqu'il est avec elle, il ne la reconnaît plus : elle a perdu tout son éclat, sa spécificité. Il ne l'aime plus. C'est, à juste titre, une impasse : le narrateur proustien ne peut vivre avec l'être aimé, comme il ne peut vivre sans lui. Après la mort mystérieuse de la jeune fille, puis à travers le deuil, Albertine tel un fantôme continuera à hanter le héros en altérant son rapport au monde. Du coup, il devra trouver un moyen de se débarrasser de cette apparition envahissante. *Albertine disparue* est probablement le tome de la *Recherche* qui permet le mieux de démontrer la thèse d'Henry sur la crise existentielle proustienne. Rarement l'auteur est aussi radical, puisque le héros repose uniquement sur un triste espoir, oublier :

Je n'avais plus qu'un espoir pour l'avenir — espoir bien plus déchirant qu'une crainte —, c'était d'oublier Albertine. Je savais que je l'oublierais un jour, j'avais bien oublié Gilberte, Mme de Guermantes, j'avais bien oublié ma grand-mère. Et c'est notre plus juste et plus cruel châtiment de l'oubli si total, paisible comme ceux des cimetières, par quoi nous nous sommes détachés de ceux que nous n'aimons plus, que nous entrevoyions ce même oubli comme inévitable à l'égard de ceux que nous aimons encore. À vrai dire nous savons qu'il est un état

36 Anne Henry, *La tentation de Marcel Proust*, op. cit., p. 48.

non douloureux, un état d'indifférence. Mais ne pouvant penser à la fois à ce que j'étais et à ce que je serais, je pensais avec désespoir à tout ce tégument de caresses, de baisers, de sommeils amis, dont il faudrait bientôt me laisser dépouiller pour jamais. L'élan de ces souvenirs si tendres, venant se briser contre l'idée qu'Albertine était morte, m'oppressait par l'entrechoc de flux si contrariés que je ne pouvais rester immobile ; je me levais, mais tout d'un coup je m'arrêtais, terrassé ; le même petit jour que je voyais au moment où je venais de quitter Albertine encore radieux et chaud de ses baisers, venait tirer au-dessus des rideaux sa lame maintenant sinistre dont la blancheur froide, implacable et compacte entraînait, me donnant comme un coup de couteau³⁷.

C'est terminé ? Où nous mènera ce voyage au bout de la nuit ? Peut-on toucher le fond du chagrin, le fond de la solitude ? Les larmes pourront-elles nous faire toucher le monde ? Il semblerait bien que oui, car il y aura un revirement de situation. Attention : Proust, à la fin de son roman, a su trouver un remède original au mal-être qui ronge son narrateur. La découverte de ce remède permettra d'espérer une vie nouvelle. Trouver le jour au fond des ténèbres. Une *vita nova*, disait Dante. Ce sera la grande extase du *Temps retrouvé*. Début de la fin de cette étrange histoire d'une vocation qui est la *Recherche* proustienne :

Le temps retrouvé est le théâtre d'une révélation extraordinaire : au terme d'un récit qui détaille avec minutie les étranglements auxquels l'existence a soumis un être qu'appesantit de surcroît une indifférence lasse due à la décrue de sa force, c'est la fulguration, le grand retournement qui efface doutes et « calme plat du désespoir », comme disait Baudelaire. Après avoir trébuché sur le pavé de la cour des Guermantes, le protagoniste accède à un univers nouveau où rien n'est pourtant changé si ce n'est le regard qu'il porte sur ce qu'il condamnait comme vie mauvaise. Il n'est pas transporté au septième ciel, il n'a pas été visité par un ange, il demeure sur le sol phénoménal et c'est sans ébriété qu'une fois remis de son étonnement il annonce seulement quelle activité sera la sienne désormais : fixer son acceptation de la vie dans les conditions où celle-ci a été vécue. Ainsi prend fin la tentation nihiliste³⁸.

La crise du sujet et le nihilisme qui sévissent dans la *Recherche* donnent ainsi à l'art un mandat nouveau : l'art doit maintenant être producteur de vie et créateur de vérité. Les feux de la rampe brillent sur l'autofiction. En effet, elle est cette forme originale de l'œuvre d'art qui opère et qui octroie une nouvelle conception de l'identité : une identité qui ne peut être pleinement « rendue » (comme on dit en cinéma) que par l'œuvre d'art elle-même. Boucle vertigineuse du néologisme doubrovskien : pour un mal moderne (crise du sujet, impasse identitaire), il faut un remède nouveau (autofiction). La *Recherche* orchestre la création d'une nouvelle ipsité pour combattre le nihilisme des Temps modernes. L'identité, avec Proust, quitte peu à peu le social et devient finalement redevable à l'art. C'est pourquoi l'autofiction est l'orchestration de notre « moi profond », pas de notre « moi social », pour reprendre le vocabulaire du *Contre Sainte-Beuve*.

37 Marcel Proust, VI, p. 64-65.

38 Anne Henry, *La tentation de Marcel Proust, op. cit.*, p. 147.

On connaît l'importance de la critique de la « méthode Sainte-Beuve » dans l'œuvre de Proust. Selon cette idéologie ce n'est pas notre moi social qui crée, mais notre moi profond :

L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode [...] qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas un « traité de géométrie pure », d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent les plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il, etc.), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances. [...] *Cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces*³⁹.

C'est la même chose pour l'esthétique autofictionnelle qui émane de la *Recherche* : même la vérité sur nous, sur notre expérience et notre vie, même cette vérité n'est pas simple. Elle ne nous est pas donnée ; il faut la créer et la produire, au moyen de l'œuvre d'art. C'est que l'autofiction permet une nouvelle fréquentation avec nous-mêmes pour retrouver la vérité et le temps perdus de notre vie. Même les déceptions n'ont plus l'air si moroses. La crise identitaire montée par Proust dans sa *Recherche* vient de ce rejet du moi social, de l'habitude, des clichés. L'ascension sociale du narrateur proustien, déjà auteur de quelques papiers que le romancier Bergotte avait jugé brillants, ne l'empêchera pas de tomber dans le nihilisme. Il faut alors plonger en nous-mêmes pour produire cette vérité qui nous permettra à nouveau de croire au monde. L'autofiction permet de comprendre cet autre moi au fond de nous-mêmes, en le *recréant*, en le produisant dans une œuvre d'art.

Banalité et agencement

Parallèlement, nous voudrions attirer l'attention sur un autre aspect pour le moins curieux de l'entreprise proustienne. C'est son rapport à la banalité. Somme toute, l'expérience du narrateur peut dans ses grandes lignes être qualifiée de *quelconque*, n'ayant vraiment rien d'héroïque ou de particulièrement romanesque. Le constat de Henry alimente cette hypothèse : « C'est à partir de ces petites choses que tout se joue. Dans ce *reclassement hiérarchique*, n'est-il pas aussi important de goûter au sommeil en wagon-lit que d'être présenté à une altesse⁴⁰ ? » Le verdict de Proust est sans équivoque : *les événements eux-mêmes ne sont rien*. La trame de la *Recherche*, à savoir l'apprentissage de son narrateur, est construite sur « des riens », même si on peut y déceler une certaine forme de romanesque. Que fait le narrateur ? Quels sont les événements marquants de sa vie ? Quels sont les préludes à la découverte de sa vocation, qui, elle, est loin d'être banale ? Pas

39 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 1954, p. 126-127. Nous soulignons.

40 Anne Henry, *La tentation de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 107. Nous soulignons.

grand-chose, certes, mais regardons tout de même : il n'arrive pas à s'endormir ; il trempe un gâteau dans une tasse de thé ; il veut voir sa mère ; il fixe trois arbres particuliers ou encore des aubépines ; il dort dans une nouvelle chambre ; il va pour la première fois au théâtre ; il va à un dîner ; il attache sa bottine ; il voit deux jeunes filles danser ; il écoute une sonate ou un septuor ; il fait erreur sur la personne ; il n'arrive pas à déchiffrer une signature ; il lit un livre ; il trébuche sur un pavé ; il écoute une cuiller se cogner contre une tasse ; il remarque la rigidité d'une serviette, etc. Pourtant, il s'agit bien là de moments clés de la vie du héros proustien, par conséquent de la *Recherche* elle-même. Comment tout ceci peut-il bien faire une œuvre ? Aurait-on idée d'écrire son autobiographie si on avait vécu une vie pareille, constituée de « banalités » semblables ? Proust nous prouvera que oui. Seulement, il faut instaurer une analogie nouvelle entre la vie et l'œuvre d'art. C'est que, par ce « reclassement hiérarchique » évoqué par Henry, Proust devient sauf erreur le premier auteur à mettre autant en avant l'idée des *moments* ou des *instants quelconques*. Reclassement qui bouleverse les rapports préexistants entre la littérature et la vie. Ainsi, la banalité proustienne devient ni plus ni moins un nouveau rapport au réel, et l'instant quelconque est alors un point de vue privilégié. Tout le mérite de Proust est là : avoir su construire une fresque romanesque en rejetant ce que l'on considère généralement comme des moments privilégiés. En revanche, il la bâtit à partir de *moments quelconques*. Il s'agit alors d'un « fief anecdotique nouveau ». *Chez Proust la vie est là* : petits instants, moments anodins, banalités de la vie. L'œuvre d'art telle que l'auteur la conçoit et la défend nous permet « d'assigner une place au moindre petit fait » et d'opérer une « reconstruction de la vie sur le plan même de la vie⁴¹ ».

Mais, c'est évident, Proust ne défend pas la banalité pour la banalité. Cette crise moderne du sujet tributaire de la poétique des instants quelconques est-elle irréversible ? Comment justifier cette autre forme de romanesque ? Et cette nouvelle herméneutique du sujet ? Une partie de la réponse se trouve dans l'ouvrage d'Henry, d'abord par le constat suivant :

[Proust] ne peut raconter tout bonnement, comme Balzac ou Zola, une histoire où la succession événementielle suffit à tout. Si l'acte si simple, embrasser une jolie fille, doit faire avancer la réflexion sur des plans aussi différents que la femme et le lieu, l'évolution du langage d'une jeune bourgeoise, la trahison des domestiques, la bonté sous-jacente à l'érotisme pur, l'inadaptation de l'homme au baiser et le caractère impressionnant des modifications de perspective, l'écrivain est bien obligé de recourir à une ruse littéraire pour faire admettre un ensemble hétéroclite, si l'on s'en tient aux critères traditionnels⁴².

Cette « ruse littéraire », Henry la nomme le *montage*, reprenant une notion proprement cinématographique :

Proust est ainsi conduit à inaugurer cette technique moderne : le montage, c'est-à-dire une continuité artificielle obtenue par ajustage de séquences fabriquées

41 *Ibid.*, p. 204 et 208.

42 *Ibid.*, p. 199-200.

indépendamment les unes des autres, relevant de domaines différents mais recevant une unité supérieure du projet général. [...] Son organisation assure un nouveau style de narration infiniment plus complexe que la structure, si parfaite soit-elle, de *L'éducation sentimentale* fondée sur un ressassement rythmique qui respecte la tradition. La force de ce montage vient de ce qu'il ne vise pas à des effets esthétiques, alternance, symétrie, etc., mais qu'il est mis au service d'une démonstration. Comme on dit en cinéma, c'est un montage idéologique⁴³.

C'est de cette manière que la comparaison de la *Recherche* avec une « robe » (comme le fait le narrateur vers la fin du *Temps retrouvé*) peut prendre toute sa signification. L'œuvre proustienne est littéralement « collée » ou « tissée », morceau par morceau, *morceau quelconque par morceau quelconque*. Chacune des pièces fait partie d'une *idée* — non pas narrative mais esthétique — qui l'englobe et lui donne un sens nouveau. Le montage ou l'agencement idéologique illumine aussi plusieurs enjeux primordiaux de l'œuvre proustienne : la rencontre des deux côtés (côté de chez Swann, côté de Guermantes), les surprenantes métaphores proustiennes ou encore la mémoire involontaire établissant un lien et donc un agencement entre deux « moi » bien distincts dans le temps et dans l'espace. Ce qui compte vraiment, ce n'est pas la mémoire en elle-même, mais l'effet de montage, le rapprochement inusité qu'elle permet. Une rencontre fortuite avec nous-mêmes. Un « montage des identités » ont récemment écrit Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan dans leur recueil éponyme, qui révoque la *mêmeté*, au profit d'autre chose. Un tout sera créé, mais à partir de fragments dissemblables : un tout sera *monté*. Or, Proust est un monteur, et l'un des plus célèbres. Mais ce qu'il vise, ce n'est pas un montage transparent, invisible. Au contraire. Un montage visible, violent. Ainsi, on provoque la pensée. La mémoire involontaire proustienne, on vient de le souligner, est assujettie à cette pratique. Elle agence plusieurs temporalités, entrechoque l'être-en-soi virtuel du passé avec l'actualité du présent pour créer un peu de temps à l'état pur. Cela donne parfois lieu à des séquences comiques, ou proprement surréalistes :

Ma mémoire avait, la mémoire involontaire elle-même, perdu l'amour d'Albertine. Mais il semble qu'il y ait une mémoire involontaire des membres, pâle et stérile imitation de l'autre, qui vive plus longtemps, comme certains animaux ou végétaux inintelligents vivent plus longtemps que l'homme. Les jambes, les bras sont pleins de souvenirs engourdis. Une fois que j'avais quitté Gilberte assez tôt, je m'éveillai au milieu de la nuit dans la chambre de Tansonville, et encore à demi endormi j'appelai : « Albertine ». Ce n'était pas que j'eusse pensé à elle, ni rêvé d'elle, ni que je la prisse pour Gilberte : c'est qu'une réminiscence éclosa en mon bras m'avait fait chercher derrière mon dos la sonnette, comme dans ma chambre de Paris. Et, ne la trouvant pas, j'avais appelé : « Albertine », croyant que mon amie défunte était couchée auprès de moi, comme elle faisait souvent le soir et que nous nous endormions ensemble, comptant au réveil sur le temps qu'il faudrait à Françoise avant d'arriver, pour qu'Albertine pût sans imprudence tirer la sonnette que je ne trouvais pas⁴⁴.

43 *Ibid.*, p. 200.

44 Marcel Proust, *VII*, p. 5.

Le rôle de l'écrivain proustien est d'aller en profondeur. Au-delà des illusions. Il emmagasine en lui des impressions soi-disant banales, disparates, et qui passent inaperçues pour le commun des mortels. Puis, nous dit Proust, après avoir vécu, il faut écrire. Le secret n'est pas dans le sujet, dans l'histoire, dans le drame. Toutes les histoires se ressemblent. On les répète à l'infini. Non, ce qui compte c'est le style. Or chez Proust le style est montage. Le style consiste à agencer nos souvenirs. À les découper pour mieux les recoller. Du flot continu de la mémoire, on fera une goutte d'or. Le montage empêche l'écrivain de tomber dans le piège de l'observation. Un fragment de vie, en lui-même, ne vaut pas grand chose. Mais faites l'agencement de tous les fragments qui composent un certain moment de votre vie, et une vérité nouvelle risque de se manifester. La vérité qui émane d'une œuvre d'art n'est pas une vérité que l'artiste a observée. Il l'a créée. C'est la grande leçon de la *Recherche*. À la recherche de la vérité, là où l'on s'y attend pourtant le moins :

Le littéraire envie le peintre, il aimerait prendre des croquis, des notes, il est perdu s'il le fait. Mais quand il écrit, il n'est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n'ait été apporté à son inspiration par sa mémoire, il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé pour la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras, etc. Et alors l'écrivain se rend compte que si son rêve d'être un peintre n'était pas réalisable d'une manière consciente et volontaire, il se trouve pourtant avoir été réalisé et que l'écrivain, lui aussi, a fait son carnet de croquis sans le savoir. Car, mû par l'instinct qui était en lui, l'écrivain, bien avant qu'il crût le devenir un jour, omettait régulièrement de regarder tant de choses que les autres remarquent, ce qui le faisait accuser par les autres de distraction et par lui-même de ne savoir ni écouter ni voir ; pendant ce temps-là il dictait à ses yeux et à ses oreilles de retenir à jamais ce qui semblait aux autres des riens puérils, l'accent avec lequel avait été dite une phrase, et l'air de figure et le mouvement d'épaules qu'avait fait à un certain moment telle personne dont il ne sait peut-être rien d'autre, il y a de cela bien des années, et cela parce que cet accent, il l'avait déjà entendu, ou sentait qu'il pourrait le réentendre, que c'était quelque chose de renouvelable, de durable ; c'est le sentiment du général qui dans l'écrivain futur choisit lui-même ce qui est général et pourra entrer dans l'œuvre d'art⁴⁵.

Avec Proust, c'est toujours la vie qui écrit le livre, chacun porte en soi son livre. Il suffit d'en trouver la clé, l'idée suprême qui en dicte les lois. L'idée derrière le montage. De la cime du particulier, éclot le général.

Conclusion : montage identitaire

La conception de l'identité proustienne encourage la transcription, la traduction et l'agencement de toute une vie — aussi fragmentée soit-elle — dans une œuvre d'art. L'agencement donne un sens au rhizome de notre vie et octroie à l'écrivain une nouvelle façon de dire « *je* » qui n'exclut pas la multiplicité (*notre* multiplicité) : *montage des identités*. Un montage identitaire et autofictionnel qui

45 Marcel Proust, VII, p. 206-207.

permet de combattre le « trop grand » de la vie moderne. C'est une fragmentation idéologique. Le moment (quelconque) ne vaut plus pour lui-même. Il fait maintenant partie intégrante de la machine littéraire proustienne, de sa salle de montage. C'est justement cela la découverte du *Temps retrouvé* : tout fait sens. Les lois générales ont été tissées. La vérité est maintenant produite. Découpée. Montée. C'est la grande joie du perspectivisme et de l'agencement proustiens, en réponse (mais en même temps redevable) à la curieuse crise du sujet que vit le narrateur. La vie est alors un réseau de possibilités qui se valent toutes, car leur salut dépend de la construction d'un agencement à venir. Ce que la critique devra un jour se résoudre à nommer « l'autofiction proustienne » rend hommage à la toute-puissance de l'existence, elle-même découverte par le montage idéologique mis en marche par cette nouvelle conception de l'œuvre d'art. Les déceptions proustiennes n'étaient qu'un mauvais moment à passer pour arriver à une vie nouvelle. La boue s'est transformée en or.

Références

- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition en sept tomes établie sous la direction de Jean-Yves Tadié :
- Du côté de chez Swann (I)*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard (Folio classique), 1987 pour l'établissement du texte, 1988 pour la préface et le dossier [1913].
- À l'ombre des jeunes filles en fleurs (II)*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard (Folio classique), 1987 et 1988 pour l'établissement du texte, 1988 pour la préface et le dossier [1919].
- Le côté de Guermantes (III)*, édition présentée par Thierry Laget, établie et annotée par Thierry Laget et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard (Folio classique), 1988 [1920-1921].
- Sodome et Gomorrhe (IV)*, édition présentée, établie et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard (Folio classique), 1988 pour l'établissement du texte, 1989 pour la préface et le dossier [1921-1922].
- La prisonnière (V)*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard (Folio classique), 1988 pour l'établissement du texte, 1989 pour la préface et le dossier [1925].
- Albertine disparue (VI)*, édition présentée, établie et annotée par Anne Chevalier, nouvelle édition revue, Paris, Gallimard (Folio classique), 1989 et 1992 pour l'établissement du texte, 1990 et 1992 pour la préface et le dossier [1927].
- Le temps retrouvé (VII)*, édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre-Edmond Robert et annotée par Jacques Robichez avec la collaboration de Brian G. Rogers, Paris, Gallimard (Folio classique), 1989 pour l'établissement du texte, 1990 pour la préface et le dossier [1927].

Autres références

- BENJAMIN, Walter, « L'image proustienne » [1929], dans *Œuvres II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2000, p. 135-155.
- BOLLE, Louis, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Paris, Grasset, 1967.
- COLONNA, Vincent, « L'autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature », thèse de doctorat de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, sous la direction de Gérard Genette, Paris, 1989 [disponible en ligne]. <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige. Grands Textes), 2007.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard (Folio), 2001 [1977].
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), 1982.

- HENRY, Anne, *La tentation de Marcel Proust*, Paris, Presses universitaires de France (Perspectives critiques), 2000.
- PICON, Gaëtan, *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1995.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1954.
- TEIXEIRA, Vincent, « Le désir de Venise dans *Albertine disparue* de Marcel Proust », 福岡大学研究部論集 [périodique en japonais], vol. 5, n° 1 (2005), p. 1-12 [disponible en ligne], http://www.adm.fukuoka-u.ac.jp/fu844/home2/Ronso/RonsyuA/Vol 5-1/A0501_0001.pdf.



Julio Cortázar : fantastique et mysticisme oriental

FANFAN CHEN

Né à Bruxelles, de double nationalité argentine et française, Cortázar est normalement loin de la pensée orientale, notamment du mysticisme oriental. Les critiques français sur Cortázar considèrent souvent ses textes fantastiques comme des chefs d'œuvre du genre, c'est-à-dire qu'ils relèveraient d'un *fantastique paradigmatique* selon la théorie todorovienne¹. Donc les œuvres de Cortázar sont facilement et parfois faussement reçues comme s'inscrivant dans le cadre d'un fantastique occidental. Et par conséquent, les lecteurs et les critiques ignorent la part mystique et orientale présente dans ses récits.

Cortázar n'est pas explicitement intéressé par la connaissance érudite de la culture orientale comme Jorge Luis Borges, et ceci bien qu'une grande partie de ses connaissances à propos du mysticisme oriental lui ait été transmise par la lecture de Borges, surtout le bouddhisme zen et le vedanta². Mais son esprit naturellement enjoué, libre et anti-intellectuel lui rend accessible la quintessence du mysticisme oriental. Ce qui déplaît à Borges chez Cortázar — « l'expérimentation spontanée³ » — est en fait la qualité principale des récits de Cortázar : ils offrent une « fissure fantastique⁴ » et la possibilité d'apercevoir l'épiphanie du mysticisme oriental. En effet, Cortázar révèle le secret de son écriture par son appréciation de l'esprit oriental, qu'il rapproche de la liberté et de la légèreté du jazz :

Je déteste les recherches solennelles. Ce que j'aime par-dessus tout chez les maîtres du zen, c'est leur manque complet de solennité. Les aperçus les plus profonds sortent parfois d'une plaisanterie, d'une trouvaille drôle, d'une gifl⁵.

De plus, à travers un de ses maîtres, Vicente Fattone (un philosophe argentin qui connaissait très bien la philosophie hindoue), Cortázar a pénétré dans la pensée

1 Des critiques tels que Julio Rodríguez-Luis, Irène Bessière et Jean Fabre considèrent le fantastique de Cortázar comme l'un des paradigmes du fantastique d'après la définition de Todorov.

2 Terry J. Peavler, *Julio Cortázar*, 1990, p. 3.

3 Ilan Stavans, *Julio Cortázar : A Study of the Short Fiction*, 1996, p. 37.

4 « fantastic "crack" » (Jaime Alazraki, « From *Bestiary* to *Glenda* : Pushing the Short Story to its Limits », *Critical Essays on Julio Cortázar*, 1999, p. 135).

5 Luis Harss et Barbara Dohmann, *Into the Mainstream*, 1967, p. 229.

du monde oriental⁶. Doté d'une formation universitaire sur la métaphysique occidentale et d'un esprit imaginatif depuis son enfance, il est capable de voir la différence entre les métaphysiques des deux civilisations, même de saisir le mysticisme oriental avec une grande perspicacité. La philosophie orientale offre une « position métaphysique » qui l'a toujours fasciné⁷.

Le mysticisme oriental se nourrit de diverses sources : du taoïsme, du vedanta de l'hindouisme et du zen bouddhiste. Pour étudier l'influence de ces philosophies et de ces religions sur les récits de Cortázar, il est nécessaire d'avoir une vision générale de ce mysticisme. Puisque cette étude ne porte pas sur la philosophie du mysticisme, j'emploierai ici des métaphores spatiales pour saisir l'esprit de ces trois groupes mystiques. Le taoïsme est un mysticisme de la *hauteur*, qui, à travers le *yin* et le *yang*, surpasse le confinement du dualisme. Avec un tempérament aérien et imaginaire, un vrai taoïste est comme un astronaute, à une hauteur extraordinaire⁸. Le vedanta est un mysticisme de la *largeur*. Il est basé sur l'immobilité du temps, qui embrasse aussi bien le monisme que le dualisme de l'espace-temps. Profond et solennel, il contient tout⁹. Le bouddhisme zen est un mysticisme *vif* et *acéré*, qui dévoile directement le *centre* des choses phénoménales comme un coup sur la tête, ou *satori*, selon le terme du zen. Il transperce les phénomènes par une attitude légère et spirituelle qui méprise la doctrine scripturale¹⁰. Ce qui est commun à ces trois mysticismes, outre l'atmosphère occulte, c'est la recherche d'une réalité absolue par une approche non-dualiste qui comporte la dénonciation de l'attachement au « je ». La cause et l'effet sont ici hors de portée de la logique « naturelle ». Le zen et le vedanta parlent du karma et le taoïsme voit une mutation éternelle avec des codes échappant au déchiffrement.

Cet article essaie de mettre en lumière la présence occulte du mysticisme oriental dans les récits de Cortázar, lieux d'« une balance délicate¹¹ » entre la littérature et le sentiment vécu de frisson fantastique. Pour commencer, je propose une vue générale sur le fantastique, le mysticisme et Cortázar. Je propose, ensuite, une explo-

6 Voir Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1986, p. 246.

7 Luis Harss and Barbara Dohmann, « Julio Cortázar, or the Slap in the Face », dans Jaime Alazraki (dir.), *Critical Essays on Julio Cortázar*, op. cit., p. 40.

8 Voir Lao Zi, Lie Zi et Zhuang Zi. Le philosophe chinois Dongmei Fang, dans son *Yuanshi rujia daoia zhexue [La philosophie originale du Confucianisme et du Taoïsme]*, met en lumière le mysticisme de la *hauteur* comme esprit essentiel du taoïsme. Fang compare un vrai taoïste à un astronaute pour illustrer la liberté et la hauteur du point de vue taoïste (Taïpeh, Taïwan Liming Wenhua, 1987, p. 184).

9 Pour les Upanishads et en particulier pour le temps non-dualiste, voir Axel Michaels, *Hinduism — Past and Present*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 302-303 (trad. Barbara Harshav).

10 Le terme chinois du Zen est « chan » (signifie littéralement « montrer par un seul coup »). Voir les classiques du Zen chinois *Wudeng huiyuan* et *Liuzu tanjing*. Voir aussi surtout pour le non-dualisme et le Zen : « Abide not with dualism ; carefully avoid pursuing it ; as soon as you have right and wrong, confusion ensues and Mind is lost » (cité dans Daisetz T. Suzuki, *Manual of Zen Buddhism*, 1960 p. 78).

11 Terry J. Peavler, *Julio Cortázar*, op. cit., p. 129.

ration de la structure formelle et spirituelle de trois schèmes avec l'hypersensibilité qui conduit au « non-je ». Enfin, je montrerai l'absence de la causalité logique qui débouche sur une rhétorique mystique et donne forme à l'écriture fantastique de Cortázar.

I. Le fantastique, le mysticisme et Cortázar

Les études sur la littérature fantastique sont en majorité basées sur les théories dérivant de Todorov et d'autres critiques, qui s'appuient sur une vision « dichotomique ». Le fantastique (occidental) du XIX^e siècle peut être étudié au mieux sous cet angle, bien que l'on puisse toujours trouver des exceptions. En fait, à partir des récits de Kafka, une reconsidération sur le genre fantastique s'est développée. Dans le *néo-fantastique* kafkaïen, un personnage est souvent en face d'une situation absurde et incompréhensible. La fin tragique du héros fantastique relève du domaine du pathétique. Il s'agit du problème existentiel de l'individu, et le fantastique est considéré comme le résultat d'une cohabitation du thétiq ue et du non-thétique, si on utilise les notions d'Irène Bessière¹².

Pour Cortázar, la création fantastique est liée à la nostalgie dont il souffre et qu'il décrit comme la difficulté « de n'être pas capable d'ouvrir complètement les portes qu'à plusieurs occasions [il a] vues entrouvertes pendant quelques secondes fugitives¹³ ». Insistant sur la « suspension de l'incrédulité » proposée par Coleridge, Cortázar écrit des textes à effets de fantastique qui cherchent à débusquer le réel derrière la réalité dite « normale ». Cette fonction attribuée au récit fantastique — rechercher une réalité « plus réelle » —, correspond à la définition du fantastique proposé par Strada Vittorio, dont la théorisation du fantastique s'appuie sur la métaphysique platonicienne. Il voit le fantastique comme « une forme de conscience d'être dans la grotte, [...] la découverte d'une dimension énigmatique et problématique de notre humanité¹⁴ ». Comme Cortázar déclare qu'il était « profondément touché par les vols métaphysiques de Platon¹⁵ », une vision platonicienne du genre fantastique conviendra bien à la compréhension des contes de Cortázar teintés par

12 Alors que Todorov réduit la définition du fantastique à un moment éphémère d'hésitation, Bessière reprend chez Sartre les termes de « thétiq ue » et « non-thétique » afin de montrer le caractère antinomique du récit fantastique. Le récit merveilleux est « non-thétique » — il n'affirme pas la réalité de ce qu'il représente. Au contraire, le récit fantastique est thétiq ue lorsque la réalité posée est une fausse hypothèse, car la narration « fonde le jeu du rien et du trop, du négatif et du positif ». Ce qui s'impose dans le récit fantastique, c'est l'ambiguïté entre le naturel et le surnaturel ; c'est ce point de vue qui rend la narration faussement thétiq ue : « Le récit fantastique ne semble pas alors "la ligne de partage entre le merveilleux et l'étrange", comme le suggère encore Todorov, mais plutôt par la fausseté voilée, le lieu de convergence de la narration thétiq ue (roman des *realia*) et de la narration non-thétique (merveilleux, conte de fées) » (Irène Bessière, *Le récit fantastique*, 1974, p. 36-37).

13 Julio Cortázar, *Le tour du jour en quatre-vingts mondes*, 1980, p. 88.

14 La théorie (en italien) de Strada Vittorio est traduite et citée par Neil Cornwell dans *The Literary Fantastic from Gothic to Postmodernism*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 21.

15 François Hébert, « An Interview with Julio Cortázar », Jaime Alazraki (dir.), *Critical Essays on Julio Cortázar*, op. cit, p. 69.

le mystère et le mythe du mysticisme d'orient. Pour ouvrir ces « portes », Cortázar a recours au mythe et se situe ainsi dans la dimension du mysticisme. Ainsi, il essaie alors d'effectuer, « du point de vue occidental, avec toutes ses limitations et défauts impliqués, un saut dans l'absolu comme celui du moine du bouddhisme zen ou du maître du vedanta¹⁶ ».

Alors que le fantastique borgésien se situe dans une trans-textualité mythique au plan intellectuel et géométrique (à l'européenne), le fantastique de Cortázar veut ouvrir une dimension au-delà du dualisme. Le fantastique de Cortázar est à la fois mythique et mystique. Selon Roger Bozzetto,

tout au long de son itinéraire intellectuel, et pour tenter de garder authentique sa démarche contre les intellectualismes raisonneurs et les dogmatismes idéologiques, [Cortázar] puisera dans l'impensé, qu'il rapproche de l'archaïque. Le conte fantastique, il le voit comme une recherche des latences de la psyché profonde au sein d'un mystère¹⁷.

Pour illustrer cette « psyché profonde au sein d'un mystère », Bozzetto cite le rapport entre l'expérience du rêve ou du cauchemar et l'écriture du fantastique. Ce que Cortázar a explicité lui-même : « Maison occupée *provient d'un cauchemar. J'ai rêvé* Maison occupée¹⁸ ». C'est là un espace privilégié, pour le mysticisme oriental et qui se retrouve dans la psychologie jungienne ou l'imaginaire bachelardien, et se place au-delà de la perception dualiste. Cortázar, en se référant au conte de Zhuang Zi sur le rêve et le papillon dit avec humour à propos du rêve et de la veille : « Nous connaissons déjà les limites entre le rêve et la veille : il vaut mieux demander à un philosophe chinois ou à un papillon¹⁹. »

Comme les taoïstes et le bouddhisme zen qui utilisent un langage simple, Cortázar évite un style artificiel et fabriqué dans ses récits fantastiques. Il se différencie ainsi du fantastique de Lovecraft qu'il trouve « complètement fabriqué et artificiel²⁰ ». Il s'appuie aussi sur le merveilleux. En fait, Cortázar n'est pas satisfait par la distinction entre le merveilleux et l'étrange proposé par Todorov. Il rejette ces distinctions, mais refuse d'offrir sa propre définition²¹. De plus, l'hésitation todorovienne est rarement un effet fantastique chez lui, comme le constate Rodríguez-Luis à propos des contes qui suivent *Bestiario*²². Au lieu de donner une définition, Cortázar parle du sentiment et de la sensation qui mènent au fantastique : « Je ne pars d'aucune conception intellectuelle. Tout au contraire. Je pars de ce que j'appellerais plutôt un

16 Luis Harss and Barbara Dohmann, « Julio Cortázar, or the Slap in the Face », *loc. cit.*, p. 50.

17 Roger Bozzetto, *L'obscur objet d'un désir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, 1992, p. 140.

18 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 76.

19 Ilan Stavans, *Julio Cortázar : A Study of the Short Fiction*, *op. cit.*, p. 77.

20 Voir Ernesto Gonzalez Bermejocité, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 42, (cité dans Terry J. Peavler, *Julio Cortázar*, *op. cit.*, p. 18).

21 *Id.*

22 Julio Rodríguez-Luis, *The Contemporary Praxis of the Fantastic Borges and Cortázar*, 1991, p. 78.

sentiment face à la réalité qui me vient de ma petite enfance²³... » Pour lui, des livres doivent être écrits pour mener à la réalité, laquelle inclut également l'imaginaire²⁴. En outre, l'emploi du terme « fantastique » est plutôt un pis-aller :

Le jour où j'ai commencé à écrire des poèmes et des contes, il me semble qu'il était presque inévitable que cette perméabilité transparaisse. Faute de mieux j'ai employé moi-même le mot fantastique et j'ai parlé de contes fantastiques²⁵.

Les termes autours du fantastique sont également problématiques d'après lui : « Il y a un problème de vocabulaire : les termes tels que “merveilleux”, “fantastique”, “étrange”, “surprenant” et cetera, changent de sens selon leur utilisateur²⁶ ». Cortázar illustre son refus de définition du genre fantastique tout en l'illustrant de ses propres récits, ce qui évoque la technique du koan zen chez les moines bouddhistes, ou l'impossibilité de parler du tao chez les maîtres taoïstes. Ils recourent pour toute explication à des histoires, des anecdotes qui semblent insensées. Cortázar se considère comme un lecteur qui « vit dans l'état permanent de ce que Coleridge a appelé : “la suspension de l'incrédulité”²⁷ ». En tant qu'auteur de fantastique, il cherche à découvrir et à explorer ce qui est plus réel que le monde réel, ce qui se situe au delà ou en deçà de la réalité.

Le surréalisme est l'une des influences littéraires de Cortázar, mais ce n'est pas la voie qui conduit pour lui au réel qu'il tente d'appréhender par ses récits fantastiques. C'est plutôt l'enchantement du mysticisme oriental (entre autre le bouddhisme zen, le vedanta et le taoïsme) qui lui permet un chemin vers ce réel par le biais de la narration fantastique afin de raconter ses contes d'« un ordre secret et moins transmissible²⁸ ». Une lecture saisissant l'esprit et la poétique de Cortázar, la découverte de cette dimension hors de la grotte, est plus accessible sous un angle plus *haut*, *large* et *aigu* du mysticisme oriental. D'ailleurs, une interprétation psychologique et cartésienne de ses œuvres lui déplaît.

La structure du fantastique de Cortázar est basée sur une mise en question du système binaire sujet-objet afin d'aboutir à une sorte d'aura, comme effet de la présence du non-dualisme, une troisième vision au-delà du système binaire :

[Le fantastique] se présente d'une manière que nous pouvons appeler interstitiel, qui entre en glissant entre deux moments ou entre deux actes afin de nous permettre d'entrevoir un bref instant, dans le mécanisme binaire typique de la raison humaine, la possibilité latente d'une troisième frontière, d'un troisième œil, comme il apparaît d'une façon si significative dans quelques textes orientaux²⁹.

23 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 72.

24 François Hébert, « An Interview with Julio Cortázar », loc. cit., p. 68.

25 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 75-76.

26 Ilan Stavans, *Julio Cortázar : A Study of the Short Fiction*, op. cit., p. 82.

27 *Ibid.*, p. 84.

28 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 71.

29 Ilan Stavans, *Julio Cortázar : A Study of the Short Fiction*, op. cit., p. 87.

Les critiques emploient souvent l'image de l'*anneau de Möbius* pour désigner un ordre inconnu où les oppositions se rejoignent et où une harmonie des extrémités se produit. D'après la vision de l'hindouisme vedanta, le monde n'est que *maya* (illusion). Dans le bouddhisme zen, la vie n'est qu'un vide (mais le vide est la vie). Pour les taoïstes, le monde est en devenir perpétuel. Afin de pénétrer dans cette réalité mystique, il est d'abord nécessaire se détacher d'une vision dualiste. Cortázar rend cette réalité perceptible par son langage narratif au lieu que ce soit par la pratique religieuse ou par la méditation chez les maîtres mystiques. Ainsi la fiction fantastique de Cortázar est-elle en mesure de nous faire pénétrer dans la région qui, pour les mysticismes bouddhiques ou taoïstes, est pourtant inaccessible par la langue.

II. Un fantastique « réel » : les trois schèmes avec l'hypermotivité qui mènent au « non-je »

La mise en jeu du sens dans les récits fantastiques de Cortázar est répartie selon trois *schèmes* du non-dualisme³⁰. En effet, Cortázar parle d'une notion « triangulaire » afin d'expliquer sa vision d'une « réalité » fantastique, au lieu d'un simple « hasard » ou « coïncidence » :

Je sentais que lorsqu'on avait un élément A, suivi d'un élément B — qui était ce que les gens appelaient une coïncidence ou un hasard — il y avait un troisième élément C, qui pouvait être un élément constatable, compréhensible ou non ; mais de toute façon je sentais que le triangle, que la figure prenait forme. Au départ il n'y avait jamais que A et B, A et B suscitaient, créaient toujours l'idée de C³¹.

Cette manière de voir une « logique » ou un principe derrière les phénomènes qui sont de coïncidence ou hasard en apparence évoque la notion de « synchronicité » de Jung. Pour mieux présenter ce principe acausal, il recourt au *Yi Jing* taoïste, dont la formule de base est trigramme³². Cette formule de trigramme renvoie à la formule triangulaire de Cortázar. Ainsi, le trio-schème que nous suggérons ici n'est pas les trois schèmes proposés par Jean Burgos : révolte, refus et ruse contre le temps³³. Ce ne sont pas non plus les structures de l'imaginaire théorisées par Gilbert Durand : les structures héroïques et les mystiques et dramatiques³⁴. Les structures de l'imaginaire de Cortázar peuvent être représentées par la permutation des trois lignes du système binaire (ligne de *yin* ou ligne de *yang*) du *Yi Jing* taoïste. Ces trois lignes de *yin* ou de *yang* présentent le principe de non-dualisme. Dans le cas

30 L'idée du *schème* ici, basée sur la construction de trigrammes du *Yi Jing*, ressemble à celle synthétisée par Jean Burgos (*Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982) lorsqu'il parle de la poétique de l'imaginaire pour modifier les structures et symboles proposés par Gilbert Durand.

31 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 116-117.

32 Voir Carl G. Jung, *Encountering Jung on Synchronicity and the Paranormal*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 79-80.

33 Voir Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

34 Voir Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

de Cortázar, les trois lignes concernent l'individu, l'espace, et le temps. Le réel ou l'irréel des trois éléments ci-dessus dans les récits de Cortázar représente le *yin* ou le *yang*. La combinaison de l'alternative réel / irréel, dans chaque élément, forme un trio, comme un trigramme du *Yi Jing*. Par exemple, individu irréel, dont l'action se passe dans l'espace irréel et le temps réel, forme un trigramme de *yin-yin-yang*. Des permutations possibles du trio dérivent huit combinaisons – 8 étant aussi un chiffre mystique dans le *Yi Jing* : les huit trigrammes de base, qui dérivent de l'opération arithmétique « 2 puissance 3³⁵ ».

« Axolotl » est un exemple du non-dualisme appliqué à l'individu. C'est un récit typique qui rend ce schème manifeste. C'est un trigramme du type : le « je » est un autre dans l'espace ici et le temps ici. Dans ce récit, le narrateur autodiégétique qui observe devient finalement l'objet observé, dans ce cas-là, l'axolotl. C'est une narration à l'instar du conte de Zhuang Zi, « Zhuang Zhou rêve d'un papillon » que Cortázar avait certainement lu, comme on l'a vu plus haut. Le discours dans le récit du maître chinois est philosophique. Zhuang Zi met en question la certitude du « je » qui rêve de « l'autre » (le papillon) en opposant « l'autre » qui rêve du « je ». Dans la création narrative de Cortázar, cette question devient l'histoire fantastique d'une cohabitation du « je » et « l'autre » jusqu'à maintenir une réalité non-dualiste. « Continuité des parcs » est un autre récit qui met en jeu le non-dualisme. Le lecteur du roman est peut-être un personnage dans le roman lu par un autre lecteur.

Tandis que le schème de l'individu règne sur la création de l'effet de fantastique à travers la perception, le schème de l'espace non-dualiste met en cause la vision de l'espace. Il s'agit d'une mutation du cadre de l'histoire, dont la cause est inconnue. La mise en scène de celle-ci est souvent explicite, sans hésitation. C'est l'espace qui joue le rôle central et catalyse l'effet de fantastique. Le récit « Maison occupée » servira d'exemple. L'espace du sujet est ici une entité organique et dynamique qui subit une mutation et devient une menace. Une force invisible occupe la maison du frère et de la sœur. Cette maison n'est plus un espace physique et statique. Le frère, narrateur autodiégétique, raconte sans hésitation et sans pathétique comment lui et sa sœur sont menacés et forcés de quitter leur grande maison, occupée par on ne sait quoi. Cette force inconnue rend la maison productrice d'un espace qui surpasse l'attribut de l'espace habituel et devient un espace animé, même dévorant. D'après Bernard Terramorsi, ce récit offre un espace inquiétant. Cet espace est comme une « mère-maison » qui dévore le frère et la sœur. Il figure aussi un labyrinthe troublant. Le rapport entre l'espace et les individus reprend celui entre l'espace et le corps. La vitalité perdue des personnages renvoie à la vitalité de la maison³⁶.

35 Au commencement, il y a le *yin* et le *yang*. Puis les deux composantes se recombinent pour produire quatre nouvelles associations : *yin-yin*, *yang-yang*, *yin-yang*, *yang-yin* (considérés comme l'équivalent des quatre éléments classique en Occident). Mais c'est les 8 combinaisons de base en trigrammes qui forment les combinaisons exhaustives de 64 hexagrammes. Ces huit trigrammes sont : *yang-yang-yang*, *yang-yang-yin*, *yang-yin-yang*, *yin-yang-yang*, *yin-yang-yin*, *yin-yin-yang*, *yang-yin-yin*, *yin-yin-yin*.

36 Bernard Terramorsi, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar. Rites, jeux et passages*, 1994, p. 25-26.

Le schème du temps met en crise l'alternance entre le présent et le passé. Tout en défiant la logique linéaire du temps habituel, le temps non-dualiste devient lui-même un personnage fantastique. Ce n'est pas une alternance produite par la perception obsédée d'un individu ou par le rêve. Si cette alternance avait une apparence de rêve, on serait finalement jeté dans l'embarras comme dans le rêve du papillon de Zhuang Zi : le présent peut être le rêve du passé. À propos de contes de Cortázar, Alazraki met en lumière sa dialectique entre le rêve et la réalité ainsi :

Il y a ici une réverbération de la vieille sagesse énoncée par Shakespeare — « Life is a dream ». Il y a aussi un écho du dilemme qui a troublé des générations de lecteurs chinois : Était-il Chuang Tzu qui a rêvé qu'il était un papillon ou était-il un papillon rêvant qu'il était Chuang Tzu ? Une troisième lecture montre la confrontation de deux civilisations, l'une essaie de comprendre l'autre, l'autre apparaît infailliblement comme un rêve de l'autre³⁷.

On peut citer comme exemple l'histoire de « La nuit face au ciel », narrée par un narrateur hétérodiégétique. On nous décrit un personnage, « il », un motocycliste blessé et envoyé dans un hôpital situé à notre époque. Mais ce « il » est aussi présenté comme étant une victime sacrificielle sur un autel Aztèque il y a plusieurs siècles. Par l'alternance des deux scènes, le personnage du motocycliste est présenté comme la victime sacrificielle. De même, la métamorphose temporelle, crée un effet fantastique, par l'espace qui est ainsi transposé d'un hôpital moderne à la forêt du passé. Le récit laisse les lecteurs décider si c'est le motocycliste qui rêve de victime sacrificielle ou inversement. On note ainsi à la fois une réalité non-dualiste du temps, de l'espace et de l'individu.

La vision traditionnelle du fantastique où la vie quotidienne est envahie par le surnaturel ou l'in vraisemblable apparaît inapplicable pour aborder le fantastique chez Cortázar. Pour lui, la mise en scène des fantômes ou la mise en texte de doubles interprétations n'ouvre pas la porte vers la réalité la plus réelle. Pour représenter cette « réalité la plus réelle » dans son art fantastique, outre maintenir la « suspension de l'incrédulité » proposée par Coleridge, Cortázar insiste aussi sur un temps de passage ordinaire pour que les phénomènes étranges apparaissent dans le récit comme une sorte d'épiphanie offrant la « vision fugitive d'une autre réalité³⁸ ». Or, incapable de s'expliquer clairement cette sensation par un langage ordinaire, il la représente par son art fictif et narratif. Ainsi, les contes de Cortázar font apercevoir ce moment épiphanique qui dépasse le dualisme et ouvre brièvement l'espace narratif au fantastique.

La structure narrative qui crée des effets du non-dualisme chez Cortázar met en lumière une réalité différente qu'obscurcit la rationalité ordinaire et dualiste. D'après les enseignements religieux orientaux, une fois que l'individu n'est plus attaché au « je » et à l'espace-temps du « je » — souvent à travers la pratique de méditations — il arrive à pénétrer et voir le *maya* du vedanta, le vide du zen et la mutation ou

37 Jaime Alazraki, « From *Bestiary* to *Glenda* : Pushing the Short Story to its Limits », *op. cit.*, p. 137.

38 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 118.

l'obscurité du taoïsme. C'est à cet instant que les personnages connaissent la vraie liberté de l'esprit et qu'une expérience non-dualiste serait possible. On peut associer ce moment avec « les aspects marginaux de la réalité » décrits par Cortázar, où

les soi-disant choses normales vous échappent, et vous vous trouvez, juste comme ça, sans prévenir, dans une zone, dans un champ de pensées et de sentiments qui n'auront plus à voir, physiquement ou spirituellement, avec ce qui vous a entouré auparavant³⁹.

Cortázar imagine aussi cette réalité comme une éponge criblée de trous :

La réalité, pour moi en tout cas, c'est une espèce d'immense éponge pleine de trous et par ces trous il se glisse tout le temps des éléments [...] qui la font basculer [...], c'est à ce moment-là où je sens arriver ce qui dans mes contes prend un côté fantastique⁴⁰.

Evelyn Picon Garfield préfère l'appeler une réalité de « fromage suisse⁴¹ ». Trous ou bien portes, l'essentiel est de trouver un moyen pour y accéder.

Bien que l'on approche le non-dualisme selon trois schèmes, le non-dualisme de l'espace et du temps concerne l'individu. Donc le « je » est un élément décisif. Mais on ne peut pas comprendre le non-dualisme sans faire référence au dualisme. C'est pourquoi le principe qui construit le trigramme fondamental du *Yi Jing* est le duo *yin-yang*. De manière parallèle, on ne peut pas atteindre le « non-je » sans connaître le « je ». Dans ses récits, Cortázar part des six sensations (les cinq sensations plus l'esprit) de l'homme afin de voir l'illusion dans le « je ». Comme nous l'avons dit, le fantastique pour Cortázar se nourrit de la nostalgie de ne pas pouvoir ouvrir la porte qui reste pourtant entrouverte. Pour lui, il s'agit d'un « moment interstitiel⁴² ». Si l'écriture fantastique classique occidentale réside dans le dualisme c'est parce que l'effet créé est immobile. Une cohabitation du discours naturel et surnaturel reste toujours binaire, ceci n'est point un état non-dualiste. En revanche, l'effet du fantastique de Cortázar, lequel s'approche poétiquement des récits fantastiques du taoïsme et du zen, « s'anime » à travers une hypersensibilité des six sensations du personnage. Cette atmosphère d'animation facilite la construction d'une aura non-dualiste par le texte.

Dans ses récits, il essaie de laisser ouverte cette porte par le recours aux sensations. Une hypersensibilité de l'un ou plusieurs des six sens (les cinq sens plus le sixième sens, l'esprit), perçue par les personnages, crée ces « moments interstitiels » où la réalité et l'irréalité se rejoignent. En employant le langage mystique et métaphorique du taoïsme et puis du bouddhisme pour caractériser l'esthétique de la vivacité et du souffle de l'art, on peut dire qu'il s'agit d'une sorte d'« animation de l'écriture » :

39 François Hébert, « An Interview with Julio Cortázar », *loc. cit.*, p. 62.

40 Marcel Bélanger, « Julio Cortázar », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 6, 1982, p. 20.

41 Voir Evelyn Picon Garfield, « Interview with Julio Cortázar », *The Review of Contemporary Fiction*, vol. III, n° 3 (Fall 1983), p. 5-21.

42 Marcel Bélanger, « Julio Cortázar », *art. cit.*, p. 21.

D'après les critiques du récit fantastique chinois, ce genre est une réalisation idéale de l'esthétique du souffle et de l'esprit : la combinaison du discours du *yin* et du *yang*, ou de l'irréel et du réel, représente la circulation du souffle et l'animation de l'esprit⁴³.

En général, le concept de la réincarnation est accepté par le mysticisme oriental. Les âmes circulent entre les différents êtres à partir des animaux. Le souffle et l'animation sont souvent liés pour qualifier les peintures et écritures qui donnent presque une vie aux couleurs ou aux caractères qui sont en réalité immobiles. Le passage de l'inanimé à l'animation appartient au non-dualisme. Cette esthétique d'animation s'applique également au *qi gong* (chi kung) et *gong fu* (kong fu), où l'on imite le souffle et la forme des animaux, avec lesquels on communique. De façon intéressante, Cortázar explique sa proximité avec les animaux : « Je méprise assez le règne végétal, parce que l'incommunicabilité est totale, tandis qu'avec les animaux, même ceux qui sont les plus éloignés de moi, je partage le fait de me nourrir, de digérer, de manger, etc.⁴⁴ »

Si l'on suit l'enseignement des philosophies des mysticismes, comment peut-on accepter que notre monde ne soit qu'une illusion (le *maya*, le vide ou la mutation) si nos sensations visuelles, auditives, olfactives, gustatives, tactiles et notre esprit sont tellement concrets et « réels » ? Selon le bouddhisme ou l'hindouisme, l'attachement du « je » vient de la crédulité vis-à-vis des six connaissances obtenues par ses six sensations. Abusé par ses sensations, l'homme croit saisir la réalité de son monde, et même de son univers. En revanche, si l'homme peut franchir la frontière du monde réel et apercevoir l'incertitude d'une de ses sensations, il peut douter de ses connaissances, et même de sa propre identité. Et la mise en scène de nos sensations dans le fantastique de Cortázar offre un point critique à la mise en question la vérité de l'individu. Ainsi par les sensations des personnages et par la construction de l'espace-temps dans le texte, nous franchissons le seuil déterminé par la vision dualiste. Pour lui, « le fantastique est aussi réel que la soi-disant réalité. C'est seulement des moments interstitiels. [...] Quand il y a une irruption fantastique, soit dans ma vie, soit dans un conte que j'écris, le côté fantastique est plus réel que la réalité⁴⁵ ».

Cortázar partage, par ses textes, ses expériences de l'interstice fantastique avec le lecteur. Dans la plupart des cas, les récits sont centrés sur la mutation ou l'aliénation d'une sensation principale, renforcée par la combinaison d'autres sensations. Prenons « Continuité des parcs » comme exemple. Le personnage « il » est possédé par la lecture du roman. C'est un effet de l'esprit, le dernier des six sens du bouddhisme. Ce fonctionnement de l'esprit — la lecture — devient pourtant étrange et insaisissable. C'est par le biais de cette lecture obsédée que le personnage

43 Voir Fanfan Chen, « La peinture dans l'écriture fantastique chinoise », *Trans*, n° 2 (2006) [en ligne], <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article81>.

44 Cité dans Raúl Silva-Cacérés, *L'arbre aux figures : étude des motifs fantastiques dans l'œuvre de Julio Cortázar*, 1996, p. 43.

45 Marcel Bélanger, « Julio Cortázar », *art. cit.*, p. 21.

glisse de l'autre côté comme dans un *anneau de Möbius*. Cette sensation principale, la sensation visuelle (la couleur rouge du sang et la couleur verte du fauteuil) est saturée au point de « déborder » la frontière entre le réel et l'irréel, c'est-à-dire entre le récit et le roman encadré dans le récit. Le lecteur n'est plus sûr de ses sensations. Le récit construit une réalité paradoxale visant l'espace du « non-je ».

Le récit « Les Fils de la vierge » pousse à l'extrême le manque de fiabilité dans la sensation visuelle. Rien n'est sûr pour le narrateur, même pas les photos. Outre des exemples de sensation visuelle, les récits tels que « La lointaine » et « L'idole des Cyclades » se caractérisent par des connections sensorielles, auditives. Dans le premier récit, par le rythme musical du chant de la rivière, l'héroïne Alina échange son corps avec son double. Dans le deuxième récit, l'idole de la déesse trouble les personnages, l'espace et le temps, par l'enchantement de la musique de la flûte. En ce qui concerne les sensations olfactives, « La nuit face au ciel » utilise l'odorat, en plus de la couleur et les sons, pour établir un pont entre deux dimensions. L'odeur de l'hôpital se retrouve dans un autre monde, relayée par l'odeur du marais. « Lettre à une amie en voyage » surprend ses lecteurs par l'aliénation de la sensation gustative. Le héros du récit vomit un lapin par jour et vient à se suicider pour échapper à cette catastrophe sortie de sa bouche. Une atroce sensation, tactile, se trouve dans le récit « Les armes secrètes ». Le rapprochement des corps sert à relier le présent au passé. Il relie le héros Pierre et le fantôme d'un nazi qui le hante et qui a violé son amie Michèle pendant l'Occupation. Pierre aime Michèle qui l'aime. La sensation tactile catalyse une confusion dans l'individu Pierre, qui dérive également d'une faille temporelle. Inversement, ce temps déroutant tel que Cortázar le métaphorise par une figure liée à la violence et la sensation tactile : « Le temps est un battement plein de bave et de coups de fouet⁴⁶. » Ce qui renvoie à une double violence dans le récit qui se termine par une répétition du viol lorsque le fantôme ancien domine le « je » de Pierre, ce qui produit des effets de fantastique spécifiques.

Il est clair que dans les textes de Cortázar les sensations conduisent l'individu vers une dimension surnaturelle. Cette métamorphose sensorielle représentée dans le récit illustre la vision d'une mutation permanente des sensations humaines, comme cela se manifeste dans le mysticisme oriental. Ce dernier insiste sur le fait que rien dans l'individu n'est digne de confiance, y compris le savoir intellectuel. C'est ainsi que des doutes — du regard et la connaissance par les livres — surviennent pendant la méditation du héros dans « Axolotl » qui entrouvre l'interstice et rend étrange, même surnaturelle, une situation. Cela se retrouve dans la fascination ou la possession des personnages dans plusieurs récits tels que « Continuité des parcs », « Les fils de la vierge » ou « Les armes secrètes ». La vision du monde se forme et se déforme selon le désir, l'esprit ou le mental, de sorte que le réel peut se présenter comme la fiction et la fiction comme le réel. C'est ainsi que l'on arrive à la proposition où « la vie est la mort, et la mort est la vie ». Une anecdote du bouddhisme zen est comme un écho au doute qui structure le fantastique de Cortázar :

46 Julio Cortázar, *Les armes secrètes*, 1963, p. 215.

Lorsque le maître zen tient un discours aux disciples, un drapeau qui flotte au vent distrahit un des disciples. Ce maître lui demande pourquoi le drapeau flotte-t-il ? Est-ce que c'est le drapeau qui remue, le vent qui remue ou ton esprit qui remue⁴⁷ ?

Si l'on ôte les sensations, qu'est-ce qui demeure ? Une âme peut-être. Et si cette âme n'appartient pas seulement au « je » de cette vie, de cet espace et de ce temps, à la lumière de l'enseignement du mysticisme oriental, elle serait la plus susceptible d'ouvrir la porte sur la vraie réalité. Ici, il s'agit des codes mystiques, qui évoquent le principe de « figures » ou la « notion triangulaire » de Cortázar, pour ouvrir la porte sur la vraie réalité. Pour obtenir le code du grand secret universel, il faut toucher l'arbitraire et la causalité mystique, au lieu de la logique aristotélicienne, dont se méfie Cortázar :

Ma notion du temps et de l'espace qui détermine la causalité, les relations de cause et d'effet dans le temps et l'espace, pour moi ça ne marche pas aussi simplement [...] ; il y a des causes qui déclenchent des effets absolument imprévus dans la logique aristotélicienne, et des soi-disant effets qui peuvent répondre à tout un système de causes qui n'est pas celui qui apparemment aurait déterminé cet effet-là⁴⁸.

III. Absence de la causalité logique : une rhétorique mystique

Cortázar parle de son processus créatif dans le domaine du fantastique, comme procédant d'une expérience de la transe⁴⁹. C'est un départ d'ordre mystique pour la création de ses textes fantastiques. On peut le comparer avec la présence immédiate de l'absolu dans le zen. Aussi, Harss et Dohmann le décrivent par un terme bouddhiste : « Ce que le bouddhisme zen appelle *satori* : une sorte d'effondrement explosif vers lui-même⁵⁰. » Après une illumination éphémère, l'écrivain est inspiré et en poursuit l'écho par l'écriture. Ce départ mystique se retrouve dans son écriture où l'on remarque souvent une absence de cause et d'effet logique. Dans ses récits, la désignation des personnages, la voix narrative, l'espace-temps, la construction, la fiction, l'homme et l'animal, l'homme et son autre, et tout ce qui a lieu de façon arbitraire n'ont d'explication, ni logique ni psychanalytique. Tout est agi selon une causalité autre. S'appuyant sur son expérience inexplicable et « vision fugitive » personnelle, le style unique de Cortázar renvoie à une esthétique nourrie de l'expérience mystique.

La présence métaphysique sous jacente dans les récits fantastiques de Cortázar révèle une inspiration orientale. D'ailleurs, Cortázar a essayé d'associer cette métaphysique occulte au sacré et à la pensée orientale malgré un ton incertain :

47 Je traduis.

48 Cité dans Bernard Terramorsi, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar. Rites, jeux et passages*, op. cit., p. 17.

49 Ilan Stavans, *Julio Cortázar : A Study of the Short Fiction*, op. cit., p. 76.

50 Luis Harss and Barbara Dohmann, « Julio Cortázar, or the Slap in the Face », loc. cit., p. 47.

Peut-être la métaphysique et le sacré s'entrecroisent ? Je ne sais pas. Peut-être Dieu est présent et je ne le sais pas [...]. Et peut-être ce que l'on appelle religion et métaphysique se retrouveront à ce moment-là dans la sagesse finale. Est-ce que la pensée orientale est déjà arrivée à ce point ? Encore une fois, je ne sais pas⁵¹.

La métaphysique n'est pas toujours sérieuse. Chez les taoïstes, la métaphysique est plutôt mystérieuse et amusante. Zhuang Zi et Lie Zi préfèrent la décrire comme une métamorphose merveilleuse ou un vol léger en hauteur. Ceci concerne une vision non-dualiste de l'individu et de l'espace-temps. Pour pénétrer la « réalité » mystique et la vivre à la façon naturelle du taoïsme, il faut saisir le mystère de l'espace-temps (*xuan ji*). De même, cette légèreté apparaît dans le trait d'esprit (*ji feng*) du Zen. En outre, moins badin que ces deux derniers, le mystère de l'univers devant l'individu du vedanta inspire Cortázar dans ses visions d'une collectivité de figures dans ses récits. Ces trois spiritualismes refusent la réalité telle que l'homme la comprend d'un point de vue partiel puisque l'on est limité par le dualisme. La recherche de l'auteur afin de franchir la dichotomie est évidente. Pareillement, d'après les mysticismes orientaux, une déconstruction du dualisme est nécessaire pour retrouver l'unité primordiale.

Face à la grandeur de l'univers, l'individu est insignifiant. Le vedanta éclaire la relation entre le *brahman* (dieux et univers) et l'*atman* (le moi, le souffle ou l'âme). L'herméneutique des écritures védiques, l'*Upanishad* entre autres, cherche à dévoiler cette relation et à prendre conscience de l'Avidya (l'ignorance), qui empêche l'homme, limité par une vision dualiste, de comprendre la « réalité » absolue et universelle de l'Être pur. Cortázar aborde cette dimension métaphysique par la création de figures spécifiques dans ses récits. Il utilise les groupes personnages, ou les personnages connexes comme si c'étaient des concepts. Dans ces récits, l'individualisation est diminuée au maximum pour insister sur la « supéraction » de groupe. Cortázar essaie d'expliquer cette notion de « supéraction » ainsi : « Supéraction implique des groupes formées par une constellation de personnages⁵². »

Dans les récits de Cortázar, les personnages désignés par des pronoms personnels illustrent une idée implicite de groupe. Le « je » dans « Axolotl », le « il » de « La nuit face au ciel » ou le « je » qui écrit une lettre au « tu » dans « Lettre à une amie en voyage » sont simplement des signes d'actants dans la syntaxe des récits. Les personnages peuvent porter un nom aussi. Ce n'est qu'un nom. Si ce nom souligne la particularité de l'individu au début du récit, il se dilue lorsque la syntaxe du récit ne dissocie plus le réel et l'irréel. Alors le nom devient « non-nom » comme le « non-je ». Par exemple, « La lointaine » se termine par une confusion avec le nom d'Alina. « L'idole des Cyclades » met en scène les désignateurs et les individus en alternance. Somoza, Morand et Teresa échangent le rôle d'agresseur et de sacrifié sous la possession mystique de la statue d'une déesse. Les personnages de Cortázar semblent alors échangeables, ils peuvent être considérés comme des schèmes philosophiques ou des concepts.

51 François Hébert, « An Interview with Julio Cortázar », *loc. cit.*, p. 69.

52 Luis Harss et Barbara Dohmann, *Into the Mainstream*, *op. cit.*, p. 236.

L'auteur exaspère les sensations « réelles » de la réalité quotidienne pour entraîner l'hypersensibilité de ses personnages, afin de diluer leur identité qui est, à l'origine, un vide ou la *maya*. L'idée de groupe est liée aux autres éléments de l'univers. Dans un groupe, un individu se métamorphose en un autre comme les personnages des récits. On peut tout simplement prendre le récit « Continuité des parcs » pour illustrer cette idée. Le lecteur « il » se transforme en un autre « il » qui est le lecteur dans le roman enchâssé dans le récit. Ou bien le « je » devient « il » dans « Axolotl ». Un nom peut aussi se métamorphoser en un pronom personnel comme l'échange de nom d'« Alina » en « elle » dans le récit « La lointaine ». C'est une perpétuelle permutation qui se produit entre les êtres, les choses et les individus représentés. Les personnages sont tous liés dans une sorte de « constellation humaine », ils forment des groupes ou des couples dans différentes combinaisons qui sont déterminées par le destin⁵³.

Bien que Cortázar crée des figures dans ses récits, il ne représente pas une relation logique ou analogique entre les personnages ou les objets. Pourtant, ces éléments sont regroupés. Par exemple, le caractère du héros dans le récit « Lettre à une amie en voyage » n'a aucun rapport avec le fait qu'il vomisse des lapins. Cortázar explique ainsi à Omar Prego à propos des *figures* :

Oui, cela fait partie de cette intuition que j'ai toujours eue et que j'appelle *les figures*. C'est-à-dire le fait que des éléments qui, selon les lois naturelles, n'ont aucun lien entre eux ou sont hétérogènes — comme par exemple ce radiateur, cette table et ce téléphone — vont s'enchaîner instantanément par certains processus d'intuition (et aussi de distraction, comme dans la philosophie zen), vont créer une sorte de figure qui peut ne pas être d'ordre matériel⁵⁴.

Par cette causalité mystique, des figures deviennent un élément important qui unifie et structure les récits de Cortázar. Son roman *Les gagnants*⁵⁵ donne une image des figures : les personnages sont regroupés dans un navire car ils ont tous gagné des prix. La vie est ainsi un pari ou un jeu. Les gens sont liés par le hasard.

L'absence de causalité logique entre les personnages, les événements ou les montages des images ou actions caractérise les récits de Cortázar, chez qui il y avait « une sorte d'acceptation par avance de tout ce que les autres considéraient comme inexplicable, comme un hasard ou une coïncidence⁵⁶ ». Prétendu par Cortázar, le principe ou la logique mystique qui sous-tend ce hasard inexplicable devient un motif numéral dans le taoïsme, spécifiquement dans le système du *Yi Jing*. Notre travail analytique tente de trouver ce principe derrière les apparences de coïncidence et d'arbitraire. De plus, « figure », le concept récurrent chez Cortázar, comporte également le sens « chiffre ». Ce seul terme « figure » traduit bien les idées essentielles du *Yi Jing* : *li* (figure en tant que logique et rhétorique), *xiang* (figure

53 Voir Amaryll B. Chanady, « Julio Cortázar's Fiction : The Unfinished Quest », *The Antigoniash Review*, n° 57 (Spring 1984), p. 45-53.

54 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 154.

55 Julio Cortázar, *Les gagnants*, Paris, Gallimard, 1982.

56 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 74.

en tant qu'image) et *shu* (figure en tant que chiffre). Cet arbitraire — qui n'est peut-être qu'apparent — offre aussi une série de chiffres énigmatiques dans l'attente de leur déchiffrement. Le chiffre en tant que code secret de l'univers est essentiel dans le mysticisme taoïste. Il s'intéresse au grand secret de l'univers, la génération et la mutation, c'est le tao énoncé par Lao Zi. Ainsi la quête de chaque individu est la recherche de son « chiffre » ou de son « code ». La vie est une série de codes. *Yi Jing* ou *Livre de mutation* offre une collection de codes. C'est pourquoi les chinois taoïstes parlent de *shu* (chiffres). Cette énigme numérique figure aussi dans les textes fantastiques de Cortázar. Peut-être n'a-t-il pas une connaissance approfondie du mysticisme taoïste, mais ce secret universel doit lui avoir entrouvert la porte et lui avoir fait imaginer cet océan de codes. Ici les chiffres « deux », « trois », « sept », « huit » et « douze » méritent notre attention.

*Marelle*⁵⁷, le roman le plus connu de Cortázar⁵⁸, peut être considéré comme une mise en texte de l'énigme des chiffres universels et une représentation de l'influence du mysticisme oriental sur Cortázar :

J'avais lu beaucoup de philosophie orientale, de poésie orientale philosophique, apprenant ainsi à connaître le vedanta et découvrant les livres de Susuki sur le zen qu'on publiait alors à Paris. Cette lecture m'a fasciné et je l'ai poursuivie tout en écrivant *Marelle*. C'est pourquoi ce roman, saturé d'éléments culturels, reflète aussi ce moment où la lecture de Susuki était pour moi une grande expérience. Ce qu'elle continue d'être⁵⁹.

L'image archétypale du Mandala est un motif récurrent dans ce roman. En fait, le titre initial pour ce roman était *Mandala*⁶⁰ :

Quand j'ai eu d'abord l'idée pour le livre, j'étais très impressionné par la notion Mandala, car j'avais lu beaucoup de livres d'anthropologie et surtout de religion tibétaine. D'ailleurs, j'avais été en Inde et vu beaucoup de reproductions de mandalas japonais et indiens⁶¹.

Le jeu de *Marelle* est en substance un jeu de hasard. Ce hasard se retrouve dans les modes de lecture du roman où l'auteur offre deux manières de lire dans « Mode d'emploi⁶² ». L'une classique (lecture passive), l'autre révolutionnaire (lecture

57 Julio Cortázar, *Marelle*, Paris, Gallimard, 1966.

58 Ilan Stavans considère le roman *Marelle* (*Rayuela*) comme l'un des deux chef-d'œuvre du XX^e siècle de l'Amérique du Sud (l'autre est *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez). Voir Ilan Stavans, « Justice to Julio Cortázar », *Southwest Review*, vol. 81, n° 2 (1996), p. 288.

59 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 246.

60 Elizabeth Deeds Ermarth, *Sequel to History : Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, 1992, p. 126 ; voir aussi Raúl Silva-Cacérés, *L'arbre aux figures : étude des motifs fantastiques dans l'œuvre de Julio Cortázar*, 1996.

61 Luis Harss and Barbara Dohmann, « Julio Cortázar, or the Slap in the Face », *loc. cit.*, p. 39.

62 « Mode d'emploi » : « À sa façon, ce livre est plusieurs livres mais en particulier deux livres. Le lecteur est invité à *choisir* entre les deux possibilités suivantes : Le premier livre se lit comme se lisent les livres d'habitude et il finit au chapitre 56, là où trois jolies petites étoiles équivalent au mot *Fin*. Après quoi, le lecteur peut laisser tomber sans remords ce

active). La lecture passive débute par le chapitre 1 et va jusqu'au chapitre 56 (Il y a au total 155 chapitres). Si l'on suit cet ordre, le roman se termine au chapitre 56, dans lequel « la fin » est bien marquée. Il ne vaut pas la peine de lire les chapitres « dont on peut se passer ». Le chiffre 56 est ouvert à des interprétations variées. Par exemple, dans les chiffres du *Yi Jing*, le 56 peut signifier « voyager ou *lǚ* » ou « complet, harmonie ou *taï* ». De même, l'auteur a sa propre vision de ce chiffre. Par contre, si le lecteur accepte l'autre façon de lire ce roman, et qui est aussi proposée dans le « Mode d'emploi », l'ordre des numéros de chapitres est marqué ainsi : 73-1-2-116-3-84-4-71... Le « Mode d'emploi » propose de commencer par le chapitre 73 et puis le lecteur trouvera vers la fin de chaque chapitre le numéro du chapitre à suivre. Ce trouble d'ordre et de logique est motivé par la quête d'une réalité de l'autre côté :

Cette quête de l'autre côté de la réalité, d'un territoire qui rejette la logique aristotélicienne, ou simplement d'une vue innocente du monde qui explique en partie la qualité du Zen qui colore la texture narrative de *Marelle*. Les épisodes qui articulent le roman ne sont pas racontés par ordre de cause à effet, mais plutôt suit une ligne irrationnelle qui rappelle l'approche paradoxale du koan zen. L'exposition de Cortázar confirme sa propension à voir le roman comme un événement, comme un mandala, comme un récit, qui, comme le koan zen, cherche à modifier la compréhension de la vie de l'étudiant en poursuivant un chemin qui viole le raisonnement d'Occident⁶³.

Avec l'image centrale du Mandala comme mise en abîme du texte, c'est un microcosme chargé de codes énigmatiques. Ce symbole est proche d'une sphère de *yin-yang*. Les pratiquants observent les images dans le Mandala pour une communication avec le Brahman. Dans le Mandala, on voit le chiffre 3 (trois artères : centrale, gauche et droite) et 7 (les sept roues de sommet, sourcil, gorge, cœur, nombril, organe génital et périnée), son caractère symétrique donne une vision de double, donc le chiffre 2. De façon similaire dans le mysticisme taoïste, le *taiji* (chiffre 1) génère *yin* et *yang* (ça fait le chiffre 2). Puis le chiffre 2 génère le chiffre 3, qui génère tous les êtres et objets dans l'univers. Si l'énigme des chiffres a moins d'importance dans le bouddhisme zen, c'est que la sagesse du zen est basée sur le chiffre « zéro », qui peut être considéré comme le *centre* de Cortázar que cherche Oliveira. C'est un point d'exactitude pour passer du dualisme au non-dualisme.

Severo Sarduy relève aussi l'importance du *yin* et *yang*, et de la métaphysique chinoise dans ce roman. D'après sa lecture, laquelle insiste sur le chapitre 14 du roman dont l'épisode concerne le Chinois Wong, le personnage chinois « symbolise dans le roman une alternative à la métaphysique de la présence occidentale

qui suit. Le deuxième livre se lit en commençant au chapitre 73 et en continuant la lecture dans l'ordre indiqué à la fin de chaque chapitre. En cas d'incertitude ou d'oubli il suffira de consulter la liste suivante : 73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - [...] - 138 - 127 - 56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - 58 - 131 » (Maguessa O'Reilly, « Subversion du rythme. Le roman anti-linéaire », *Études littéraires*, vol. XXIX, n° 1 (été 1996), p. 98).

63 Jaime Alazraki, « Introduction », dans Jaime Alazraki (dir.), *Critical Essays on Julio Cortázar*, op. cit., p. 13.

et à l'aspiration vers la totalité qui prédomine sur l'idéologie de Cortázar dans *Marelle*⁶⁴ ».

Le chiffre 2 se retrouve dans le thème du double dans les récits de Cortázar. Par exemple les récits tels que « Une fleur jaune », « La lointaine », « La nuit face au ciel », etc. Ce double n'est pas immobile comme une symétrie géométrique, c'est un double déséquilibré qui est toujours en train de changer. En ce qui concerne le chiffre 3, c'est l'essentiel de la génération éternelle de l'univers. La mise en texte du chiffre 3 est la répétition de la relation en triangle des caractères chez Cortázar. Le récit « Tous les feux le feu » nous offre non seulement le chiffre 2 (le passé et le présent) mais aussi le chiffre 3 par une métempsychose des trois caractères à travers le non-dualisme du temps. « L'idole des Cyclades » présente le chiffre 3 par des possessions qui alternent dans les trois personnages. De même, *Marelle* met en scène une relation triangulaire des personnages. Ceci renvoie à la notion triangulaire de Cortázar et à la face triangulaire des solides de Platon, si l'on tient compte de l'influence de la métaphysique platonicienne sur Cortázar. Dans le même roman, le chapitre 34 est considéré comme une mise en abîme du roman entier. Ce chiffre 34 fait penser au 7 (3+4) et 12 (3x4). Le premier est un chiffre important du Mandala. C'est aussi le chiffre de chance et du Paradis. Le deuxième évoque un chiffre symbolique dans les civilisations orientales. D'abord c'est un chiffre du temps, douze heures par jour, douze signes zodiacaux et douze mois par an. Reprenant la métaphysique platonicienne, on peut déduire que le chiffre 12 est significatif pour Cortázar car c'est le nombre de faces du solide platonicien le plus occulte : dodécaèdre. Parfois il est considéré comme une sphère parfaite ou bien une sphère de l'univers (Aristote). Ce terme « sphère » est, curieusement, employé par Cortázar pour expliquer sa vision de la nouvelle :

J'ai toujours considéré la nouvelle comme un contenant inexistant, car avant qu'elle soit écrite il n'y a aucun contenant. Mais je sais que lorsque je la termine, son point final doit venir clore cette idée de sphère⁶⁵.

Concernant le chiffre 12, on pourrait également citer « Lettre à une amie en voyage », dans lequel le héros vomit douze lapins. Dans la culture chinoise, le lapin est associé aux éléments lunaires tels que la déesse lunaire, l'élixir de longue vie, et le cycle temporel lunaire. En ce qui concerne la fréquence de l'action vomitive, l'interprétation peut être complétée par le symbolisme occidental : le lapin symbolise fécondité et péché de chair⁶⁶.

Enfin, un roman de Cortázar est intitulé par un chiffre : *62 maquettes à monter*⁶⁷. Un hasard du chiffre 62 renvoie au chiffre 8 (6+2) et 12 (6x2). La maquette

64 Severo Sarduy, « Del yin al yang (Sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo) », cité par Aníbal González, « "Press Clippings" and Cortázar's Ethics of Writing », dans Carlos J. Alonso (dir.), *Julio Cortázar : New Readings*, 1998, p. 248.

65 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 81.

66 Voir James Hall et Chris Puleston, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, New York, Icon Editions, 1996, p. 28.

67 Julio Cortázar, *62 maquettes à monter*, Paris, Gallimard, 1971.

reflète le microcosme en miniature. Le chiffre de 12, comme nous l'avons dit plus haut, est le chiffre de base d'un cycle et le nombre de faces du solide platonicien de la sphère aérienne ; le chiffre 8 (2 puissance 3), typiquement le chiffre de base des trigrammes du *Yi Jing*, renforce une vision universelle et changeable dans ce roman.

Conclusion

La quête d'une réalité « réelle » de Cortázar se poursuit sans cesse comme pour son double Oliveira (le héros de *Marelle*) ou comme Carter (le héros de « L'homme à l'affût »). Cortázar se conduit comme un personnage de ses récits, il souffre d'être empêché d'ouvrir la porte qui a été une fois entrouverte dans son enfance. Cette nostalgie l'inspire comme une pulsion pour réécrire et sortir de la caverne platonicienne où se refléterait l'illusion ou la *maya*. Cortázar se tourne peut-être vers le bouddhisme zen et le taoïsme pour vaincre l'impasse logocentrique de « la Grande-Vanité-Idéaliste-Réaliste-Spiritualiste-Matérialiste de l'Occident, S.R.L.⁶⁸ » et avancer vers une réalité atteignable par le biais du texte fantastique. Il suspend l'incrédulité par sa poétique nourrie de mysticisme oriental. Dans le même temps, la prise en compte du point de vue oriental aide à pénétrer l'esprit et l'art narratif de ses textes. Il crée dans ses récits un équilibre entre mysticisme et fantastique, l'un se nourrissant de l'autre. L'exploration des figures et des chiffres énigmatiques dévoile l'aura mystique qui ouvre la porte vers une autre approche de la dimension fantastique, celle de la culture orientale. Les personnages de ses récits visent l'approche de la « vraie réalité » comme l'auteur lui-même. Cortázar doit avoir aperçu un éclair de lumière à travers la fissure des murs de la fausse réalité encore emprisonnée dans la dimension du dualisme.

68 Julio Cortázar, *Marelle*, *op. cit.*, ch. 99, p. 467.

Références

- ALAZRAKI, Jaime, « From *Bestiary* to *Glenda* : Pushing the Short Story to its Limits », dans Jaime ALAZRAKI (dir.), *Critical Essays on Julio Cortázar*, New York, G. K. Hall & Co., 1999, p. 133-140.
- , « Introduction », dans Jaime ALAZRAKI (dir.), *Critical Essays on Julio Cortázar*, New York, G. K. Hall & Co., 1999, p. 1-20.
- BÉLANGER, Marcel, « Julio Cortázar », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 6, 1982, p. 20-22.
- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974.
- BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1992.
- CORTÁZAR, Julio, *Les armes secrètes*, Paris, Gallimard, 1963.
- , *Le tour du jour en quatre-vingts mondes*, Paris, Gallimard, 1980.
- , *Marelle*, Paris, Gallimard, 1966.
- ERMARTH, Elizabeth Deeds, *Sequel to History : Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- GONZÁLEZ, Aníbal, « "Press Clippings" and Cortázar's Ethics of Writing », dans Carlos J. ALONSO (dir.), *Julio Cortázar : New Readings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 237-257.
- HARSS, Luis et Barbara DOHMANN, *Into the Mainstream*, New York, Harper & Row, 1967.
- , « Julio Cortázar, or the Slap in the Face », dans Jaime ALAZRAKI (dir.), *Critical Essays on Julio Cortázar*, New York, G. K. Hall & Co., 1999, p. 33-59.
- HÉBERT, François, « An Interview with Julio Cortázar », dans Jaime ALAZRAKI (dir.), *Critical Essays on Julio Cortázar*, New York, G. K. Hall & Co., 1999, p. 60-69.
- O'REILLY, Maguessa, « Subversion du rythme. Le roman anti-linéaire », *Études littéraires*, vol. XXIX, n° 1 (été 1996), p. 95-103.
- PEAVLER, Terry J., *Julio Cortázar*, Boston, Twayne Publishers, 1990.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *The Contemporary Praxis of the Fantastic Borges and Cortázar*, New York & London, Garland Publishing Inc., 1991.
- SILVA-CACÉRÈS, Raúl, *L'arbre aux figures : étude des motifs fantastiques dans l'œuvre de Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- STAVANS, Ilan, *Julio Cortázar : A Study of the Short Fiction*, New York, Twayne Publishers, 1996.
- SUZUKI, Daisetz T., *Manual of Zen Buddhism*, New York, Grove Press, 1960.
- TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar. Rites, jeux et passages*, Paris, L'Harmattan, 1994.



L'effet-Bartleby : répétitions et nouveautés dans *Un homme qui dort* de Georges Perec

PATRICK TILLARD¹

Qui ne connaît Bartleby, le personnage de Melville silencieux et obstiné, pathétique jusque dans sa mort ? Depuis le roman de l'écrivain catalan Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*², on a pu constater qu'il existe un « effet-bartleby » dans la littérature. Disséminé dans des romans, des nouvelles et des essais, le personnage de Bartleby s'enrichit ou s'appauvrit, comme s'il demeurerait rétif à apporter une définition franche de son existence. Le personnage de Melville continue ainsi à poursuivre de sa formule énigmatique, *I would prefer not to*, la vie secrète de l'écriture et l'intimité obscure des écrivains. Il est alors intéressant d'interroger, dans les vastes plis de la littérature, une partie de cet effet-Bartleby et de mesurer l'importance de ses signaux actifs. La vitalité de l'interpellation de Bartleby n'a pas éliminé les questions qu'elle pose. De Georges Perec à Enrique Vila-Matas, une dissémination se poursuit, à la limite, parfois, de la labilité mais toujours pour contraindre chacun, dans le vaste territoire littéraire, à confondre son masque. Ce trajet pourrait être l'objet d'une dislocation et d'un émiettement de la puissance de Bartleby. C'est au contraire une figure puissante qui naît, qui s'y construit avec force et qui entraîne des attentes renouvelées. La figuration de Bartleby puis ses variations de contenu dans la littérature apportent la preuve d'une puissance de « conviction » souveraine et active de Bartleby devenu figure quasi atemporelle. Ce processus se détache des motivations de Melville bien que celles-ci en soient la source même. Malgré les interprétations changeantes, Bartleby semble diffuser sa puissance sans éparpiller les conditions de son apparition et de son identité. Il incarne ainsi quelque chose d'élevé retranché dans le négatif.

1 Ce texte est une version remaniée d'une partie du chapitre 2 (« Un exemple d'utilisation et de réécriture de Bartleby ») de mon ouvrage *De Bartleby aux écrivains négatifs*, Montréal, Le Quartanier, 2011, p. 102 et suivantes.

2 Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, Paris, Christian Bourgois, 2002 [2000] (trad. Éric Beaumatin).

Le négatif, affirmait Hegel³, doit être aussi à même de se percevoir en tant que positif et c'est ce qu'exprimera Guy Debord, dont la critique de la totalité⁴ s'oppose dialectiquement au spectacle de la représentation. Cette théorie permet d'entrevoir les ramifications d'un langage de la négation. Celui-ci serait l'élaboration d'un langage commun qui ne soit ni dissolution ni écran culturel fictif entre le sujet et le monde. Une telle lecture du monde et de la culture révèle des vérités oubliées comme le sens originel et les tensions authentiques d'une communication loyale associés aux fondements de la création littéraire. À quoi servent en effet l'inspiration poétique, l'imaginaire, sa possibilité d'extension du réel et quel sens donner au langage dans une culture industrielle en conflit avec tous ses termes et qui engendrent des spectateurs ?

A contrario, les œuvres qui acceptent le risque de leur propre subversion s'opposent clairement au monde tel qu'il est. Elles ne se soumettent pas à la mise « en scène de la fausse sortie d'un autisme généralisé⁵ ». L'empreinte d'une telle littérature rappelle alors qu'il est possible et souhaitable de pratiquer une créativité littéraire en dehors de toute considération économique et de toute finalité publicitaire et médiatique — de penser liberté plutôt que capitulation. Cette conscience exigeante d'une littérature non compromise ou défaillante suggère évidemment un renversement de perspectives. Une littérature vouée au divertissement, maîtrisée par l'industrie culturelle est le fidèle soutier d'une adhésion positive à un monde envahi par la contemplation, se situant ainsi aux antipodes du projet initial de la littérature, c'est-à-dire de son pouvoir de rendre les choses magiques et proches, de donner une plénitude de sens aux choses et aux individus. Elle demeure piégée par l'édition et l'imagerie tautologique d'un destin sans autres ennemis qu'elle-même, rythmé par les images cathodiques des écrivains contemporains.

Le prédicat original de l'écriture, ses déterminations et son sujet, en fait sa substance convoque la plénitude et la complexité d'un sujet (lecteur, écrivain ou personnage comme ici Bartleby et sa charge réflexive) de façon à ce qu'il ne soit jamais perdu mais au contraire constamment intégré à une expression littéraire qui entend retrouver la vitalité d'un langage commun, rendre accessible sa convocation insistante *via* les promesses de l'écriture parmi les tentacules de la réalité. Le brigand

3 G. W. F. Hegel, *Préface à la phénoménologie de l'esprit*, traduction de Jean Hyppolite, 1966, p. 141.

4 « La consommation spectaculaire qui conserve l'ancienne culture congelée, y compris la répétition récupérée de ses manifestations négatives, devient ouvertement dans son secteur culturel ce qu'elle est implicitement dans sa totalité : la *communication de l'incommunicable*. La destruction extrême du langage peut s'y trouver platement reconnue comme une valeur positive officielle, car il s'agit d'afficher une réconciliation avec l'état dominant des choses, dans lequel toute communication est joyeusement proclamée absente. La vérité critique de cette destruction en tant que vie réelle de la poésie et de l'art modernes est évidemment cachée, car le spectacle, qui a la fonction de *faire oublier l'histoire dans la culture*, applique dans la pseudo-nouveauté de ses moyens modernistes la stratégie même qui le constitue en profondeur. Ainsi peut se donner pour nouvelle une école de néo-littérature, qui simplement admet qu'elle contemple l'écrit pour lui-même » (Guy Debord, *La société du spectacle*, 1996, p. 186).

5 *Ibid.*, p. 207.

de Robert Walser, les anti-héros de Kafka, les essais et les poésies de Jean-Pierre Issenhuth, les héros exilés de Joseph Roth, le Tchitchikov de Gogol, Lord Chandos de Hugo von Hofmannsthal, les aventures dans l'irréalité Immédiate de Max Blecher, le Wakefield de Hawthorne, le cheval noir de Joseph Brodsky, Bartleby, participent parmi d'autres de cette prose du monde qui ne peut ni ne veut s'intégrer au triomphe de la positivité, « car elle se confronte, sans frein d'aucune sorte, à des vérités parfois intolérables, qui ne peuvent pas être voilées⁶ ».

Vila-Matas a montré qu'il avait travaillé non pas sur une disparition mais sur un enrichissement et un parcours. Il existe donc une figure de Bartleby qu'il convient de comprendre pour en apprécier les *stimuli* et la pertinence dans la littérature. Les intentions négatives de Bartleby, ses formes d'absence et de refus, ne rendent pas le son d'une forme vide ; le scribe ne disparaît pas dans la littérature mais au contraire se vivifie avec elle, tant la littérature tente d'endiguer la crise qui la secoue avec les arguments de sa propre négation. Cette figure rappelle à nouveau sa signification initiale et la puissance de Bartleby déborde la figure sans s'y pétrifier. Elle évolue, produite, prête à se détacher de la littérature contemporaine, à produire des désaffections souterraines mais quoiqu'il en soit engendrée par l'histoire littéraire. Elle propose un projet, des déterminations et un territoire de la négativité. Elle se nimbe de jugements sur la littérature qu'il faut approcher et comprendre pour percevoir où va la littérature actuelle. La dissémination de ses lignes de force s'appuie sur le mouvement intérieur de la littérature vers elle-même, sur les regards que plusieurs écrivains élèvent vers elle et la validité du silence et celle de l'absence face au territoire des mots. Il n'est donc pas sans intérêt de chercher s'il existe un élément de stabilité ou de déclin dans la reprise de Bartleby par la fiction, par exemple dans *Un homme qui dort* de Georges Perec.

Un exemple d'utilisation et de réécriture de Bartleby

Entre Perec et Vila-Matas, aucun lien direct ne semble s'instituer de prime abord, l'écrivain catalan ne faisant jamais référence à Perec ; par contre chacun a travaillé à partir du texte de Melville, *Bartleby, le scribe*. Perec a revendiqué explicitement l'utilisation de la nouvelle de Melville à plusieurs reprises⁷, et nous venons de voir dans ce qui précède que Vila-Matas y fait constamment référence comme socle fondateur de ses recherches pour *Bartleby et compagnie*. Perec a écrit une fiction, Vila-Matas, une création hybride entre essai et fiction. L'approche de Vila-Matas crée une problématique de la négation en littérature avec des arguments crédibles. L'interprétation de Perec est bien sûr antérieure à celle de Vila-Matas, et si elle relève de la fiction, sa cohérence et la démarcation qu'elle instaure par rapport à la nouvelle de Melville sont remarquables. Le Bartleby de Melville n'est pas abandonné pour

6 Claudio Magris, *Alphabets*, 2012, p. 382.

7 Parmi les nombreuses autres revendications de Perec dans ses déclarations publiques et ses correspondances que nous rencontrerons par la suite, celle-ci : « [...] j'ai appelé à mon secours, mais souvent en les déformant, une bonne demi-douzaine d'auteurs, parmi lesquels Melville, Dante, Joyce, etc., le plus miraculeux étant que cela ne se remarque pas » (cité par David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, 1994, p. 382).

autant, seulement suspendu, alors que les conséquences de son évocation, de sa reprise, fécondent la solitude et l'errance de l'homme qui dort.

Plusieurs des motifs de *Un homme qui dort*⁸ de Georges Perec reprennent ceux de la nouvelle d'Herman Melville : l'isolement, le mutisme, un travail de conscience, mais aussi la négation ; le refus, le désir d'absence et l'impossibilité de pactiser avec la réalité sociale figurent tout au long de la quête individuelle du personnage. Dans le roman, le narrateur utilise les possibilités du ressassement. Il joue avec les variations de l'abandon. Grâce à l'utilisation continue d'un « tu » interpellant, la proximité intentionnelle de l'homme qui dort nous semble plus voisine et simultanément plus accessible que celle d'un Bartleby toujours tenu à distance par la narration de l'avoué. Pourtant la crise révélée dans les deux cas — refus social et aspiration à l'absence pour le moins — conduit l'homme qui dort à un état limite de flottaison entouré d'abîmes alors que pour Bartleby, l'irréductibilité devant l'univers vital devient l'élément de son triomphe et de la distinction qui le submerge. De l'un à l'autre, l'altération se concrétise, semblant intarissable et multiple pour l'homme qui dort, un aimant mystérieux et contrôlé pour Bartleby. Désagrégation, émiettement, fragmentation affectent grandement le récit de Perec ; la crise générale de l'homme qui dort marque son impossibilité à se libérer de la malédiction du monde, de ses valeurs et de son essence avec comme corollaire la dissolution de tous liens véritablement vivants. Lesté de cette infortune dans laquelle il se délite, victime de la violence du monde, il sera défait et réduit par elle. L'homme qui dort vit dans un cadre dégradé dont il a conscience mais il y tourne en rond, jusqu'à ce que l'impossibilité d'en sortir devienne évidente.

Bartleby prend conscience de son impossibilité à être compte tenu de l'emprise du cadre, social, professionnel, humain, dans lequel il évolue. Il ne prétend pas se libérer mais conserver l'intégrité de sa conscience sans avoir à fuir. Melville projette donc dans le champ de bataille de Bartleby les éléments mêmes de la crise rencontrée par l'homme qui dort mais le suicide de la parole permet à son personnage de faire dévier les impacts cumulés de la violence du monde qui tendent tous à le nier. Il saisit la l'unique voie qui lui permet de demeurer lui-même, la formule (*I would prefer not to*) et le silence qui est aussi une manière de dire, de réfuter, voire de retrouver une intégrité par nature volatile dans le dévoilement dû à la langue. Indissociable du monde de Wall Street que décrit le roman, et du non-sens du travail, la dégradation conduit Bartleby à cette réplique – *I would prefer not to* – dans laquelle loge ce qui lui est retiré et le refus. En elle se comptabilise ce qui lui était retiré, le refus qui désempisonne le rend vrai.

Ainsi, quête, solitude, déchirures, si elles donnent lieu aux mêmes angoisses, ne vont pas à la même conclusion dans le roman de Perec : l'angoisse est porteuse de défaite dans un cas, de victoire dans l'autre.

L'utilisation — ou le détournement — par Perec du personnage de Melville comme source d'inspiration pour son roman est bien connue.

Le collage pour moi, c'est comme un schème, une promesse et une condition de la découverte. Bien sûr, mon ambition n'est pas de réécrire le Quichotte, comme le Pierre Ménard de Borges, mais je voulais par exemple refaire la nouvelle de Melville que je préfère, *Bartleby the Scrivener*. C'est un texte que j'avais envie d'écrire : mais comme il est impossible d'écrire un texte qui existe déjà, j'avais envie de la réécrire, pas de la pasticher, mais de faire un autre, enfin le même Bartleby, mais un peu plus... comme si c'était moi qui l'avais fait. [...] C'est la volonté de prendre en compte toute la littérature du passé⁹.

Dans une lettre adressée à Denise Getzler, Perec explique longuement son intérêt pour la nouvelle de Melville. Il écrit notamment que Bartleby « est, si l'on veut, la fin d'un livre dont nous ne connaîtrions pas le début, ce qui a pour effet de donner à l'irrémissible une portée plus grande, une espèce d'universalité¹⁰ ». Plus loin, Perec précise encore :

Il faudrait lier ces deux pôles : l'ennui, le vide, le creux, le rien, d'un côté (Melville déchu scribouillant des contes pour survivre) et la contestation, la négation. Voir comment ils se complètent, s'organisent, débouchent sur une vision du monde. Car enfin ce n'est pas parce que Melville était fauché ni parce qu'il avait des tendances homosexuelles que Bartleby nous touche. Ce n'est pas non plus parce que c'est « bien écrit », ni parce que c'est économe¹¹.

Enfin, parmi les nombreuses idées énoncées dans cette lettre par Perec, notons celle-ci : « Une seconde remarque ; tous les détails du récit tournent autour de l'écriture. La Chancellerie, si je ne m'abuse, s'occupe des archives ; le Bureau des Lettres au rebut ; l'étude du juriste¹² ». De sa lecture, Perec retient ainsi l'importance de l'écriture dans la nouvelle, la négation et la contestation, la mélancolie et le vide, puis l'universalité de la résistance de Bartleby. De Melville, le désespoir et l'échec, la vision désespérée du monde mobilisent son intérêt. Perec note dans cette même lettre que Bartleby résiste à tout : l'argent, l'amitié, la menace, la gentillesse, un salaire. Thèmes que nous retrouverons constamment disponibles, à l'égal d'aspirations invariantes, de constats têtus redéfinis par les bartlebys en tant qu'instances de leurs parcours et comme constituants essentiels de leur agraphie. Autant de contraintes et de points de départ pour rassembler leurs discours disparates, leurs non-discours d'écrivains négatifs. Autant de lieux où se visualisent et se démultiplient ces énoncés, variations d'angoisse, extensions et reconfigurations qui hantent l'écrivain négatif, associés à des contextes sociaux, culturels et individuels contrastés¹³.

9 Georges Perec, « Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux » (propos recueillis par Marcel Bénabou et Bruno Marcenac), 1965, p. 15.

10 « À Denise Getzler, professeur d'anglais et traductrice qui avait eu avec lui plusieurs conversations sur Herman Melville, Georges Perec avait envoyé, avec une courte lettre, sept feuillets dactylographiés » (texte d'introduction à « Une lettre inédite » de George Perec, *Littératures*, n° 7 (1983), p. 61).

11 *Ibid.*, p. 65.

12 *Ibid.*, p. 66.

13 Terminons cet inventaire des thèmes de Bartleby par cette belle phrase de Perec qui clôt la lettre adressée à Denise Getzler : « Mais le lien de notre commune humanité me jeta dans la consternation... » (*ibid.*, p. 67).

L'influence de la nouvelle de Melville se continuera dans *La vie mode d'emploi* dont le nom du héros, Bartlebooth, emprunte à Bartleby une partie de son nom et l'autre à Barnabooth de Valéry Larbaud. Perec précisait par ailleurs, dans un article de la revue *L'Arc*, que la nouvelle de Melville « jalonne l'espace fictionnel dans lequel tout autant que dans l'autre, j'essaie de me mouvoir¹⁴ ». Parmi de multiples influences et emprunts du texte puzzle de *Un homme qui dort* (Kafka, Joyce, Dante, Sartre, Barthes, Rimbaud, Diderot, etc.), Melville se détache nettement par des références littéraires appuyées ainsi que par une atmosphère poétique qui se rapproche ou s'inspire de sa nouvelle.

Pour mon dernier livre qui s'appelle *Un homme qui dort*, j'ai fait la même chose [que dans *Les choses son précédent roman où il utilisait les romans de Flaubert*] en me servant principalement de deux auteurs, l'un est Kafka, l'autre est Herman Melville [...]. De la même manière pour *Un homme qui dort*, la lecture, à outrance, enfin, pendant des semaines et des semaines, d'une nouvelle de Melville qui s'appelle *Bartleby the Scrivener* et des *Méditations sur le péché, la souffrance et le vrai chemin* de Kafka, enfin du journal intime de Kafka, m'a conduit presque nécessairement, comme à travers une espèce de voie royale et tout à fait étroite, m'a conduit au livre que j'ai produit¹⁵.

Compte tenu de l'impact déterminant du personnage de Melville sur le processus créatif de Perec, il est important de comprendre de quelle façon l'utilisation particulière de *Bartleby the Scrivener* lui permet de réécrire le texte sans le pasticher tout en le faisant sien. La lumière et les qualités de sensibilité que confère Perec aux thèmes attribués à la figure ombrée de Bartleby dégagent de cette figure de l'employé voué aux écritures, des profondeurs et des dispositions qui amplifient la rumination solitaire et originale du personnage de Melville. Perec dirige l'expansion de Bartleby à la manière d'une initiation qui se soustrait à l'emprise de valeurs atteintes et soudain distanciables. Cette attitude postule même une vague parenté avec le créateur du « Péquod¹⁶ » en utilisant une science de son œuvre et des thèmes où la reconnaissance change de nom pour se découvrir ébranlement, hymne ou métamorphose à cause d'un écrivain célèbre, aimé et sans doute intimement compris comme Melville.

Entre pastiche et faux littéraire, entre plagiat et intertextualité, le puzzle de Perec prend pourtant forme comme un travail original. Une telle pratique s'inspire d'enchevêtrements d'histoires innombrables de la littérature, et Perec, tout en imitant, se trouve confronté à l'exigence de l'originalité. Il se dégage ainsi dans ce roman une esthétique du plagiat qui s'avoue, pour, en quelque sorte, immédiatement

14 Georges Perec, « Emprunts à Flaubert », *L'Arc*, n° 79 (1980), p. 61.

15 Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain » (conférence prononcée à Warwick le 5 mai 1967), dans Mireille Ribière (dir.), *Parcours Perec, [travaux du] Colloque de Londres (mars 1988)*, 1990, p. 36-37.

16 « Mais nulle errante Rachel ne t'a recueilli sur l'épave miraculeusement préservée du Péquod pour qu'à ton tour, autre orphelin, tu viennes témoigner » (Georges Perec, *L'homme qui dort*, op. cit., p. 135). La référence à Moby Dick, à l'épave, à l'orphelin n'est pas sans signification chez Georges Perec, lui-même orphelin.

se déconstruire dans le faisceau de sa preuve. Perec se propose ainsi de ne pas s'arrêter à une pratique intelligente du plagiat. Il s'agit pour lui de déployer dans la fiction une spéculation mémorielle et scripturale dont la capacité de révéler et d'interpréter un mythe comme Bartleby se charge sans cesse de significations nouvelles. *Un homme qui dort* va au-delà de la simple réappropriation et montre, par là, la capacité résonnante de Bartelby. Perec veut faire vivre la figure. Cette vie permanente, revendiquée par la fictionnalisation d'un Bartleby figuré en mythe intarissable explore les limites de la dérive de cet homme qui dort dans un Paris étale et sans grandeur où sont submergées les valeurs populaires de la jeunesse de Perec. Travail mémoriel, travail de codification des indices possibles, travail de dissimulation des emprunts possibles à d'autres récits et, par là, travail de décodage de l'héritage littéraire que sous-tend la narration de *Un homme qui dort*, tous ces indices montrent une continuité équivoque. L'incertain conféré à une réécriture qui au départ tente d'inventorier et d'appliquer les thèmes et la symbolique d'un récit initiateur devient un prétexte au puzzle assembleur d'un travail de mémoire. Puzzle littéraire, puzzle mnémonique, *Un homme qui dort* comporte de nombreuses couches de compréhension. Par la structuration du récit en courts fragments, par l'interpellation du « tu » qu'adresse le narrateur au personnage, sommation dont la répétition insistante rend un son inquiétant et direct, enfin par le découpage du récit en fonction des itinéraires empruntés par l'homme qui dort, le récit de Perec s'objective de plus en plus nettement en dehors de la figure de Bartleby. Il le dote d'aptitudes différentes, d'une subjectivité autre, d'une configuration imaginaire qui renvoient certes à Bartleby, mais à un Bartleby redéfini dont les névroses et les fantasmes ouvrent sur le XX^e siècle et ne s'appliquent visiblement pas à la conscience du monde de New York en 1853. Cette décomposition ou ce nouvel assemblage, psychologique, symbolique, structurel, narratif, du récit construit des clés de lecture naissantes. Une transposition prend forme du même pas que l'homme qui dort s'autonomise de Bartleby. Elle désarticule les critiques éventuelles préoccupées de relever les termes d'une simple permutation du personnage de Melville par Perec et de noter les reprises des atmosphères de Kafka. Latent, un certificat littéraire d'authenticité cherche ses marques en explorant non pas ce qui naît ou ce qui meurt, mais plutôt l'itinéraire impossible d'un souvenir littéraire qui mute malgré lui, d'une empreinte tenace appelée à disparaître par les termes scripturaux de sa nouvelle énonciation. C'est en effet par l'exploration des multiples facettes de Bartleby, au sein des motifs de l'indifférence et de l'oubli traités par l'ouvrage, que pouvait surgir un éventuel recommencement de la figure. Impossible figuration à l'identique mais transgression souple et liberté d'interprétation se réfèrent pourtant à un objet unique dans ce mouvement aléatoire de la création littéraire qui rend mouvants et instables tout renouvellement et utilisation de la même figure. La tentative de Perec — évoquer et s'éloigner simultanément de l'intégrité de Bartleby — permet de tester les valeurs de Bartleby tout en lui conférant une posture d'autorité inédite. De plus, la constante dissonance des « bruits » littéraires utilisés (emprunts, plagats, détournements, références) donne une valeur exemplaire à la vérité et à la continuité du refus et de l'absence de ce personnage qui s'accomplit dans la fiction. Cette exemplarité tient précisément au fait que sa volonté négative est systématisée tout

au long du roman jusqu'à l'impasse du trottoir de la place Clichy, non-aboutissement qui clôt la dérive vers l'ailleurs de l'homme qui dort.

Un homme qui dort, issu du souvenir de Bartleby (or, le souvenir est toujours suspecté d'interprétation et de transformations détaillées) et des données brutes des lectures marathon de Perec, sillonne avec incertitude le tracé de sa genèse. Les sinuosités d'une origine construite entre méthode littéraire et capacité de connaissance, entre les piliers vagues de la constance et l'errance littéraire, entre l'ordinaire du quotidien décrit et l'aspiration à la répétition de l'indifférence au monde, placent volontairement la narration entière dans une situation similaire à la formule de Bartleby : « *I would prefer no to* ». En effet, alors que l'énonciation demeure souvent indéterminable, l'indécidable ou même l'anonymat et l'inaccessibilité revendiqués par le narrateur rendent toute communication avec le monde parcouru chimérique. L'homme qui dort est inaccessible, il fait du sur-place tout comme Bartleby et déverse ses critères de parenté avec les valeurs négatives tout au long des étapes du roman :

Nulle hiérarchie, nulle préférence. Ton indifférence est étale : homme gris pour qui le gris n'évoque aucune grisaille. Non pas insensible mais neutre. L'eau t'attire comme la pierre, l'obscurité comme la lumière, le chaud comme le froid. Seule existe ta marche, et ton regard, qui se pose et glisse, ignorant le beau, le laid, le surprenant, ne retenant que des combinaisons de formes et de lumières qui se font et se défont sans cesse, partout dans ton œil, aux plafonds, à tes pieds, dans le ciel, dans ton miroir fêlé, dans l'eau, dans la pierre, dans les foules¹⁷.

Plus loin :

Tu es le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'a plus de prise, celui qui ne sent plus la pluie tomber, qui ne voit pas la nuit venir¹⁸.

Dans ce roman, les murailles de la disparition brillent aussi d'un éclat insoutenable, car le travail romanesque de Perec consiste à chercher pour disparaître, à trouver sans trouver le lieu de cette disparition, à identifier d'autres passages possibles, à énoncer des itinéraires en fonction d'une cartographie urbaine spécifique. La valeur intemporelle d'un texte écrit au présent engloutit, comme un souvenir battu en brèche, le Paris évoqué. Ce travail sur l'oubli et l'indifférence, ce sont autant de points de tension littéraire. Il faut leur rajouter la capacité prodigieuse de Perec à utiliser la littérature, les œuvres de Melville, de Kafka et d'autres. Sa maîtrise du collage fait oublier le puzzle des motifs et des phrases empruntés, et ce travail n'est-il pas une forme d'accession à la disparition, que ce soit des œuvres ou une manière de revisiter la fonction d'auteur en la tenant à distance, une façon de se déprendre de la littérature, de la « digérer » et de l'aider à disparaître ? Toutefois, la structure du collage implique des fissures à colmater. Elle comble des vides là où Melville donnait comme mission à son personnage de créer des fissures, de montrer sans dire, d'ouvrir comme des clairières au service du doute ce qu'il entendait défaire

17 *Ibid.*, p. 92.

18 *Ibid.*, p. 93.

dans l'écriture et l'Empire commercial de Wall Street, de montrer des non-objectifs et rendre toute combinaison impossible, d'insérer une certaine dose d'imprévisibilité et de travail créatif dans une réflexion où éclate la détermination du NON.

Avec *Un homme qui dort*, nous avons accès à une intimité habituellement opaque qui est celle de la restitution, d'une lecture avide qui rend possesseur et des accentuations qui travaillent la lecture. Le faisceau resserré de l'appropriation / restitution de l'imaginaire du texte, son rythme, la musique particulière du désœuvrement du personnage qui vit de lui-même, travaillent l'accessibilité à ce que Perec a retenu ou dérobé de Melville. Quelles sont les aptitudes de l'homme qui dort ? Un rapide inventaire du texte permet d'isoler les composantes de son aspiration au sommeil par delà la disparition progressive et l'oisiveté qui gagne. « L'absence des gestes » (p. 18), l'attente (p. 24), « la contemplation de l'oubli » (p. 26), « ne plus entendre, ne pas être atteint » (p. 27), « ne pas se payer de cette perpétuelle indigestion de mots » (p. 42), « regarder sans voir, apprendre à être une ombre, à rester assis, couché, à rester debout » (p. 55), « laisser les actions dans un terrain neutre » (p. 64), « avoir comme seul chemin une stratégie solitaire et muette, à l'impossible résultat » (p. 71), « vivre dans une bienheureuse parenthèse, dans un vide plein de promesses et dont on n'attend rien » (p. 74), « être indifférent dans une inertie que rien ne saurait ébranler » (p. 87), « que l'indifférence soit neutralité, rester inaccessible » (p. 92). Il n'est pas difficile d'identifier ici les constituants de la négativité de Bartleby mais aussi ceux des écrivains négatifs, et le sinistre éclat des obsessions prémonitoires de Kafka décrivant le monde actuel. Étrange construction mentale que celle de Perec, qui tend à bâtir l'image d'une impersonnalité en vampirisant de manière délibérée un personnage en route vers le rien et le vide, un personnage conçu ailleurs et donc considéré comme plein. Car en effet, nous retrouvons face aux visées poursuivies par Perec dans *Un homme qui dort*, l'aspiration au silence et les constituants du refus de Bartleby : la solitude, l'absence, l'attente, l'oubli, la neutralité, l'aphasie et la puissance de l'inertie.

Bartleby ne disparaît pas dans *Un homme qui dort*, le modèle se dédouble. Bartleby et l'homme qui dort partagent la même absence d'identité. L'identité permute, déborde, identifie jusqu'au travestissement cet homme qui dort du sommeil absent d'un autre. Bartleby aussi est économe de ses gestes. Tout comme l'homme qui dort, il attend sans raison dans la solitude de l'étude de l'avoué. Sa stratégie est muette et solitaire, elle ne concerne que lui. Il incarne une parenthèse qui s'est faite insaisissable et marque toute suspension du jugement. L'absence qui l'inspire, ce qui le rend anonyme et sans vérité au monde, ne peut trouver une once de garantie rationnelle dans le pouvoir des mots, de l'argent, de la loi. La véritable subversion du refus de Bartleby, sa révolte pathétique, se manifeste précisément là où d'autres hurleraient de colère et de frustration, dans la négation outrancièrement muette des piliers idéologiques et matériels de la société. Bartleby refuse que son opposition subjective fasse le jeu de ce qu'il conteste. Il n'est pas producteur de différences assimilables ; il s'identifie complètement, pendant la narration, à la matière intarissable de son refus, à sa version âprement fidèle à elle-même. Au-delà d'un raffinement possible du refus vers une acceptation plus romantique, Bartleby s'unit à son refus et lui fait don de lui-même. Son refus vibre bien après la dernière

page et c'est sa profonde vitalité, son idéal de force et de détermination qui sont à même de créer des émules tels Perec. L'homme qui dort erre alors que Bartleby est immobile. Mais cette errance dans les lieux urbains écorchés de la ville morte est une errance sans but réel, dans des endroits désertés. Elle ressemble fort à du sur-place, nous l'avons vu. Car la ville est dépourvue de centre, immobile, désolée et ne suscite qu'un regard absent sur le constat de la banalité de la ville. Même la narration au présent et l'utilisation du « tu » luttent contre tout romanesque du roman de manière à ce que le personnage compose étroitement avec les valeurs de son indifférence et de ses refus. À son tour, l'indifférence de l'homme qui dort est la restitution littéraire de celle de Bartleby.

Les liens entre les deux personnages, on le voit, sont permanents. Perec va même jusqu'à résumer dans sa narration l'histoire de Bartleby¹⁹. Il le fait alors en utilisant un style explicitement apaisé, peu avant la fin du roman. Le résumé prend alors la coloration blanche d'un commentaire sans tension dans un récit qui se tient toujours sous la pression d'un itinéraire sans autre but que le retour à l'indifférence. Ce n'est donc pas la contradiction seule qui donne élan et force à la figure de l'homme qui dort et qui s'exprimerait dans les secrets de son inspiration et de sa construction fragmentée. Ce n'est pas non plus le survol intemporel de la figure de Bartleby mais une subsistance intérieure, l'énergie plastique d'un trajet toujours lisible, une exaspération subjective tenace qui s'infiltre dans la fiction, de *Bartleby, the Scrivener* à *Un homme qui dort*. Devant l'épuisement du monde, de la littérature et de soi, l'impossibilité d'un « je » dans ce monde, ils décrivent tous deux une forme d'adieu désenchanté au monde, une façon de se détruire par un silence scriptural absolu, de devenir solitude puis silence.

Entre *Bartleby, the Scrivener* et *Un homme qui dort*, un constat : en un siècle, le monde n'a pas changé, même si les vecteurs du pouvoir se sont affinés, précisés, et les itinéraires désirés de la fuite vers l'oubli ou dans l'absence ne sont plus certains. Les circuits empruntés semblent tous ramener vers cette Place Clichy, immense carrefour parcouru d'histoires différentes et aux mouvements si semblables, prosaïques et prévisibles, dans un désordre apparent. Différente et conforme, la radicalité de Bartleby demeure pour l'homme qui dort un concept énigmatique, inaccessible, peut-être parce qu'il lui fallait la densité de l'échec littéraire de Melville pour l'habiter, pour « meubler » son intériorité et sa puissance interpellatrice. *Un homme qui dort* reconnaît pourtant son précurseur, il s'en nourrit. Bien que Perec écrive ici son deuxième livre, après le succès de *Les choses*²⁰, il lui manque justement d'avoir connu la densité de l'échec, la sensation brûlante de la condamnation et du rejet que ressentait Melville pour que son personnage complète ou même reprenne à son compte les dimensions spirituelles tournées vers l'absolu d'un destin bartlebien.

C'est cette amplification de l'abandon à soi-même jusqu'à l'abandon de soi-même que raconte la construction de *Un homme qui dort*. Pour Perec, le désir d'absence est inscrit dans la multitude anonyme et le nivelage du monde moderne. Elle atteint ou blesse chaque individu comme une cible. L'homme qui dort n'est que

19 *Ibid.*, p. 132.

20 Georges Perec, *Les choses*, Paris, Union générale d'édition, 2005 [1965].

la parabole de cette fragmentation et son essence intime et sa puissance possèdent une histoire qui dérive dans la littérature depuis longtemps.

Paraboles de la vie éveillée qui n'est que sommeil menaçant sans cause ni signification, pour *Un homme qui dort* comme pour *Bartleby the Scrivener*, le sens s'est brisé. Cette constatation, Melville l'avait déjà faite avant Perec. Mais Bartleby est allé jusqu'au bout de son itinéraire, son désir d'absence ne pouvait être comblé par rien de connu dans le monde d'ici-bas : il meurt victime ou vainqueur mais maître de son refus. Installé dans un refus inapaisable rendant impossible tout hypothétique recommencement, Bartleby n'a peur ni de lui-même, ni des autres, et cette qualité de résolution est sans doute la ligne de crête de l'extraordinaire différence entre les deux récits. Bartleby est au-delà de la peur. Son absence de peur ouvre sur la vérité cristalline d'un consentement absolu et parfaitement logique à son exigence de pureté, à l'acceptation tranquille, silencieuse, de sa mort. Sa mort ne le déforme en rien, elle le restitue au contraire dans la plénitude de son refus. De cette façon, sans se dissimuler en rien, Bartleby révèle son humanité. Il use de son désir d'absolu et révèle la faiblesse intrinsèque de sa sensibilité éperdue au monde. Cette sensibilité attestée démontre une ascension attentive jusqu'au centre vital d'une condition humaine retrouvée, en elle git sa force et la mélancolie d'une communication véritable. L'exil ou l'écart de Bartleby porte atteinte à la facticité de l'identité, à la fausse unité de la personne. Il est le constat de l'impossible communication authentique et sincère, mais il permet aussi de lire cette humanité, sa fragilité ébranlée, son absence de condamnation des autres. Ce double mouvement de refus et d'espérance devient lisible, il affirme sa permanence dans le commentaire, de plus en plus humanisé au fil du récit, de l'avoué envers son employé. Bartleby construit les détails généreux de son impact dans l'espace de son refus. Au contraire d'une exclusion d'un monde dont l'ampleur ne permet plus au sujet de s'exprimer en tant que tel, il s'est approché de lui-même et a accédé en toute conscience à son destin, même si celui-ci passe par le libre choix de mourir pour affirmer son refus et son désir d'absence. Il est vrai qu'on a pu lire un peu de la portée du sacrifice dans la mort de Bartleby, mais est-ce que cette part sacrificielle n'est pas annulée par l'affirmation de sa souveraineté ? Son refus est une mise en danger mais, désertier est déjà aux yeux de la société une marque de sédition. D'ailleurs, la société ne s'y trompe pas, elle le menace et l'emprisonne immédiatement. Bartleby lie alors sa vie à ses refus, il n'est sous la dépendance de rien, il ne soulève pas la question du sacrifice pour expier quoi que ce soit. Au contraire il s'échappe de cette idée qui serait encore une soumission à quelque chose d'extérieur, en prenant soudainement conscience de sa liberté totale grâce à son refus.

Un homme qui dort, quant à lui, a encore valeur de témoin, ce que Bartleby refuse. Il observe ses contemporains et réalise qu'il a peur, et qu'il attend. Il n'est plus « l'inaccessible, le limpide, le transparent²¹ » mais « destin même du monde moderne²² ». Coincé sur un trottoir, à l'affût des autres, ramené vers une possible conversion de ses désirs d'absence, réduit à une présence vide où l'errance est

21 Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 138.

22 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1973 [1955], p. 177.

devenue un minuscule fragment du monde, l'homme qui dort est un détail détaché à moitié du monde, il est au bord de la totalité perdue mais garde quand même un pied ailleurs. Il a vécu la conscience de la perte mais pas encore la tentation de l'accélérer, plutôt un estompage partiel, peut-être même raté. Il rejoint ce qu'il pressentait en lui depuis le début : le vide était déjà en lui, tous les itinéraires tournaient autour de lui. Mais lui n'entend pas se sacrifier : il hésite entre l'attente et l'indifférence.

Un homme qui dort semble encore, dans le goût de la performance littéraire, un catalogue de possibilités scripturales, de réécritures et de détournements, une table littéraire ouverte qui épuise les hypothèses du déplacement ou de l'écart au cœur de la littérature, sans jamais la condamner. Le personnage est semblable au roman, son irréalité bute sur une limite, celle de son accomplissement qui reste suspendue par la technique du récit au procédé littéraire du collage ou de l'emprunt. Suspension novatrice qui ouvre le récit mais désavoue la richesse et la radicalité des emprunts initiaux à Melville et Kafka autrement plus exigeants. La logique structurelle de *Un homme qui dort* oriente vers d'autres élans, littéraires, narratifs, une autre dévoration que celle de *Bartleby*.

Après *Un homme qui dort*, la figure est appelée à demeurer encore active puisqu'elle n'est pas épuisée. La caractérisation psychologique que Perec a apportée à *L'homme qui dort* ne reprend que la nostalgie de *Bartleby*, non la puissance subversive et le mal inexorable de l'échec de la littérature et de l'écrivain rongant le cœur de Melville. La « folie » du scribe mais aussi la souffrance de Melville qui constituaient les deux pôles du parcours vers la négation de *Bartleby*, sortent étouffés, absorbés, amortis par la structure de collage. Cet affaiblissement nous semble dû au fait que Perec a laissé le collage et l'harmonisation des fragments poursuivre une unification littéraire qui tourne de plus en plus rapidement sur elle-même, laissant les tensions de *Bartleby* intactes mais hors d'atteinte.

L'extension de la figure de *Bartleby* dessinée dans *Un homme qui dort*, l'impulsion donnée aux thèmes qui le constitue (refus, silence, absence), sa présence obsédante dans la littérature, la tentation d'un jeu de renvois hors littérature, la possibilité d'une extension de la fiction à la réalité, des personnages aux auteurs, qu'illustre le travail de Perec complète admirablement le travail de recensement de Vila-Matas.

Références

- BELLOS, David, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1973 [1955].
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Préface à la phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier-Montaigne (La philosophie en poche), 1966 (trad. Jean Hyppolite).
- MAGRIS, Claudio, *Alphabets*, Paris, Gallimard (L'arpeur), 2012 [2008] (trad. Jean et Marie-Noëlle Pastureau).
- PEREC, Georges, « Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux » (propos recueillis par Marcel Bénabou et Bruno Marcenac), *Les lettres françaises*, n° 1108 (2 décembre 1965), p. 14-15.
- , « Emprunts à Flaubert », *L'Arc*, n° 79 (1980), p. 49-50.
- , *Un homme qui dort*, Paris, Denoël, 1998 [1967].
- , « Une lettre inédite », *Littératures*, vol. 7 (1983), p. 61-67.
- , « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain » (conférence prononcée à Warwick le 5 mai 1967), dans Mireille RIBIÈRE (dir.), *Parcours Perec, [travaux du] Colloque de Londres (mars 1988)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 31-47.



Notices sur les collaborateurs

Beaulieu, Étienne

Essayiste, prosateur et professeur agrégé à l'Université du Manitoba (Canada), Étienne Beaulieu a fait paraître, en plus d'une cinquantaine d'essais et d'articles publiés dans différentes revues en Allemagne, en France, en Pologne et au Québec, un ouvrage portant sur *La fatigue romanesque de Joseph Joubert (1754-1824)* (Québec, Presses de l'Université Laval, 2008) et un essai sur le cinéma québécois : *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois* (Québec, L'instant même, 2007). Il est par ailleurs cofondateur des cahiers littéraires *Contre-jour*.

Carrier-Lafleur, Thomas

Auteur d'articles et de comptes rendus, conférencier, membre organisateur du récent colloque *Que font les médias à la littérature ?*, ainsi que cofondateur de la revue littéraire *Chameaux*, Thomas Carrier-Lafleur entreprend une thèse de doctorat sur Proust et le cinéma sous la triple direction de Guillaume Pinson, Jean-Pierre Sirois-Trahan et Maxime Scheinfeigel, en cotutelle à l'Université Laval (Québec) et à l'Université Paul-Valéry (Montpellier III). Il vient de publier son premier ouvrage, *Une philosophie du « temps à l'état pur »*. *L'autofiction chez Proust et Jutra* (Paris, Vrin, 2010).

Castelnérac, Benoît

Né au Québec en 1973, Benoît Castelnérac a complété une formation en Lettres classiques en 1998 et un doctorat de philosophie en 2004 qui portait sur la philosophie de Platon. À l'Université de Sherbrooke depuis 2006, il enseigne la philosophie ancienne, l'esthétique et le grec ancien. Ses travaux de recherche publiés sous forme d'articles portent sur Socrate, Platon et le développement de l'éthique dans l'Antiquité. Il travaille de plus à de nombreux ouvrages d'édition pour lesquels il agit à titre d'éditeur scientifique, de traducteur ou de rédacteur.

Chen, Fanfan

Fanfan Chen est professeur en littérature européenne et comparée à la National Dong Hwa University, Taiwan. Elle travaille principalement sur la poétique et la rhétorique française, l'imaginaire, la mythocritique et la littérature fantastique. Elle est l'auteur du *Fantasticism. Poetics of Fantastic Literature : The Imaginary and Rhetoric* (2007) et a publié des articles dans les revues telles que *Forum for Modern Language Studies*, *Arcadia*, *Studia Phaenomenologica*, *Europe*, et *Revue Iris*.

Clément, Bruno

Bruno Clément est actuellement professeur au département de Littérature française de l'Université Paris 8 et membre senior de l'Institut universitaire de France. De 2001 à 2007 il a été directeur de programme au Collège international de philosophie, qu'il a présidé de 2004 à 2007. Il a publié plusieurs études sur Beckett dont *L'Œuvre sans qualités* (Paris, Éditions du Seuil, 1994), plusieurs ouvrages sur la lecture (*Le lecteur et son modèle*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 ; *L'invention du commentaire – Augustin, Jacques Derrida*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 ; *Écrivains, lecteurs*, « La lecture littéraire », Reims, Presses universitaires de Reims, 2002). Depuis plusieurs années ses recherches sont à l'intersection de la littérature et de la philosophie (*Le récit de la méthode*, Paris, Éditions du Seuil, 2005 ; *Emmanuel Levinas et les territoires de la pensée*, Paris, Presses universitaires de France, 2007 ; *La voix verticale – essai sur la prosopopée*, à paraître chez Belin en 2012).

Duhamel, André

Après des études sur l'idéalisme allemand et la philosophie morale et politique contemporaine, André Duhamel est maintenant professeur agrégé au Département de philosophie et d'éthique appliquée de l'Université de Sherbrooke. Ses recherches actuelles portent sur la dimension éthique des choix tragiques, l'éthique et les émotions, et les pratiques démocratiques contemporaines. Il a publié *Une éthique sans point de vue moral*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003.

Fortin-Tillard, Patrick

Patrick Tillard effectue un stage postdoctoral CRSH à l'Université de Montréal. Il travaille sur les archives de l'écrivain André Beaudet (CRILCQ / UDM) et sur les signes de la négation dans la littérature québécoise. Il est l'auteur de nombreux ouvrages et d'articles, dont *De Bartleby aux écrivains négatifs : une approche de la négation en littérature*, Montréal, Le Quartanier, 2011 ; « La mort de Fernando Pessoa », *Les meilleurs d'XYZ depuis un quart de siècle. Numéro 101*, 2010 ; *Fictions et images du 11 septembre 2001*, Bertrand Gervais et Patrick Tillard (dir.), numéro 24, FIGURA / UQAM, avril 2010 ; « Image et subversion : une photo ciselée de Guy G. Debord », *La licorne*, « Portraits biographiques », Université de Poitiers, n° 84 (2009).

Gagnon, Rémy

Rémy Gagnon a fait paraître plusieurs textes dans différentes revues philosophiques et littéraires. Il s'intéresse tout particulièrement au phénomène moderne du déploiement de l'individualité. Il est actuellement chercheur au sein d'Ethos, un groupe pluridisciplinaire de recherche sur les enjeux éthiques soulevés par le déplacement des frontières de l'humain. Il détient un doctorat en philosophie et enseigne cette matière au Cégep de Victoriaville.

Létourneau, Sophie

Après un doctorat en littératures de langue française (2009) de l'Université de Montréal, Sophie Létourneau a effectué un stage post-doctoral en recherche-crédation (2011) aux universités McGill et Paris 8. Elle enseigne maintenant la littérature, la philosophie et la langue françaises à Tokyo. Quelques-uns de ses travaux de critique littéraire ont été publiés dans les revues *Critique*, *Études françaises* et les *Cahiers Stéphane Mallarmé*. Sophie Létourneau écrit également des livres de fiction. Au Québec, elle a publié un récit bien reçu par la critique (*Polaroids*, Montréal, Québec-Amérique, 2006). On attend pour 2012 la sortie d'un roman, *Le petit Français*, aux éditions Le Quartanier à Montréal.

Méchoulan, Éric

Éric Méchoulan enseigne au département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et au Collège international de philosophie. Il a publié *Pour une Histoire esthétique de la littérature*, Paris, PUF, 2004 ; *Le livre avalé : De la littérature entre mémoire et culture (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004 ; *Le crépuscule des intellectuels : de la tyrannie de la clarté au délire d'interprétation*, Québec, Nota bene, 2005 ; *La culture de la mémoire, ou Comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008 ; *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB Éditeur, 2010 ; *La crise (du discours) économique*, Québec, Nota bene, 2011. Il est également directeur du Centre de recherche sur l'intermédialité.

Rocheville, Sarah

Sarah Rocheville est professeure adjointe de littérature française et de création littéraire à l'Université de Sherbrooke. Elle s'intéresse aux notions de voix et de filiation dans la littérature française de l'extrême contemporain. Elle est l'auteure de *Vingt-et-une études de voix. Autour de Louis-René des Forêts* (Montréal, VLB, 2009). Cofondatrice et membre du comité de rédaction des cahiers littéraires *Contre-jour*, elle a fait paraître des nouvelles dans différentes revues québécoises et françaises.

Schoentjes, Pierre

Pierre Schoentjes est professeur à l'Université de Gand, où il enseigne la littérature française. Spécialiste de l'ironie (*Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001 ; *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz, 2007) et de la représentation littéraire de la (Grande) guerre (*Fictions de la Grande Guerre*, Paris, Classiques Garnier, 2009, *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, Genève, Droz, 2008 ; « J'ai tué ». *Violence guerrière et fiction*, Genève, Droz, 2010), il interroge la littérature des XX^e et XXI^e siècles dans une perspective européenne. S'intéressant de près à la littérature de l'extrême contemporain, il a lancé récemment, en collaboration avec une équipe internationale, une publication électronique : la *Revue critique de fixxion française contemporaine*. Ses derniers travaux portent sur l'écopoétique, domaine qu'il a abordé dans un numéro récent de *Poétique*.

Watteyne, Nathalie

Nathalie Watteyne enseigne la littérature et la création littéraire à l'Université de Sherbrooke. Elle est responsable du projet d'équipe sur les poétiques de la compassion (FRQSC, 2009-2012) et de celui sur l'édition critique de l'œuvre d'Anne Hébert (CRSH, 2009-2012). Dans le cadre du premier projet, elle étudie des formes variées d'inscription de la reconnaissance chez des poètes québécois, à partir des idées développées par Axel Honneth et Paul Ricoeur. Pour le second projet, elle coordonne le travail de huit chercheur-e-s et a préparé elle-même l'édition critique des *Œuvres poétiques complètes* d'Anne Hébert (à paraître aux Presses de l'Université de Montréal en 2012). Elle a dirigé sept ouvrages, dont *Lyrisme et énonciation lyrique* (Nota bene et Presses Universitaires de Bordeaux, 2006) et *Anne Hébert : chronologie et bibliographie* (en collaboration, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008). Elle a également dirigé, avec François Hébert, le collectif *Précarités de Brault* (Québec, Nota bene, 2008). Elle est l'auteure de trois livres de poésie.



Résumés / *Abstracts*

■ Étienne Beaulieu

JOSEPH JOUBERT CONTRE LES ROMANS

JOSEPH JOUBERT'S OPPOSITION TO NOVELS

Résumé

Joseph Joubert (1754-1824) est-il écrivain ou philosophe, l'usage hésite encore sur les termes. Sa maison de Villeneuve-sur-Yonne porte l'inscription « philosophe », tout comme les dictionnaires, mais il ne fait partie d'aucun corpus philosophique et est publié dans une collection littéraire. Mais il n'est pas non plus « littéraire » au sens courant du terme, puisqu'il a été tenté un moment par la forme narrative, puis l'a rejetée violemment pour s'enfermer dans la réclusion de ses *Carnets*, rédigés pour lui seul dans le silence romanesque grâce auquel il invente malgré lui le genre très moderne de la prose fragmentaire. À l'aube de la modernité littéraire, l'œuvre étrange de Joseph Joubert s'invente au croisement de la philosophie et de la littérature, refusant de raconter, mais racontant ce refus de manière fragmentaire dans un but d'édification philosophique, empruntant à sa façon le chemin platonicien d'abandon de la fable.

Abstract

*It remains unclear whether Joseph Joubert (1754-1824) was a writer or a philosopher. Both reference dictionaries and his house in Villeneuve-sur-Yonne label him a "philosopher", yet he belongs to no given school of philosophical thought, while being published as part of a literary collection. Neither is he a "writer", though, at least not in the understood meaning of the word. Indeed, he toyed for a while with a narrative style before casting it far away prior to writing his introspective *Carnets* as a recluse listening to the silence of novels, through which he launched unwittingly a very modern genre: fragmentary prose. On the eve of literary modernity, Joseph Joubert's strange output is a child of both philosophy and literature. His writings deny us the story, and his fragmentary denial is an attempt to raise our philosophical awareness, somewhat following in Plato's footsteps in foregoing fables.*

■ Thomas Carrier-Lafleur

LE RÔLE DES DÉCEPTIONS DANS *À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU* DE MARCEL PROUST.

AUTOFICTION, CRISE DU SUJET ET MONTAGE IDENTITAIRE

DECEIT IN MARCEL PROUST'S *REMEMBRANCE OF THINGS PAST*. AUTOFICTION, CRISIS OF THE SUBJECT AND ESTABLISHING IDENTITIES

Résumé

À la recherche du temps perdu raconte l'apprentissage du narrateur proustien, futur homme de lettres. Un parcours ponctué par d'innombrables déceptions pousse le héros vers le nihilisme. Ce sera ainsi jusqu'à la fin du *Temps retrouvé*. Cet enjeu des déceptions proustiennes sera d'abord étudié à travers le prisme de la formation littéraire du personnage, puis sous le signe de l'autofiction. C'est que les déceptions font tomber le narrateur dans une crise du sujet de laquelle il ne pourra sortir qu'en attribuant une nouvelle fonction de l'œuvre littéraire, fonction qui sera nommée, quelques décennies plus tard, « autofiction ». Ce que l'on pourrait alors appeler « l'autofiction proustienne » pousse également l'auteur à user d'un autre concept que nous désignons par le terme de « montage identitaire », suivant une expression de Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan, le « montage des identités », et à partir de la récente étude d'Anne Henry, *La tentation de Marcel Proust*.

Abstract

Remembrance of Things Past tells tales of learning for the proustian narrator on his way to becoming a literary figure, a path fraught with much deceit that will steer its hero towards nihilism. Such will be the case until the very end of *Time Regained*. Proustian deceit will be examined first through the filter of the character's literary education, then from an autofiction angle. Indeed, deceit takes the narrator through a crisis of the subject, the only way out of which is through « autofiction », a new literary process whose name took a few decades to coin. What one could describe as « proustian autofiction » also leads the author to yet another concept we call « establishing identities », in keeping with the research of Sophie-Jan Arrien and Jean-Pierre Sirois-Trahan on the development of identities, and based on Anne Henry's recently published essay, *The Temptation of Marcel Proust*.

■ Benoît Castelnérac

LA PHILOSOPHIE DE PLATON À L'ÉPREUVE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

IS PLATO'S PHILOSOPHY IMMUNE TO AUTOBIOGRAPHY ?

Résumé

Dans la réception critique de la philosophie de Platon, l'expérience à Syracuse est intimement liée à l'utopie de la *République*, car l'utopie et l'autobiographie se complètent en partageant des positions diamétralement opposées sur le narrateur, le récit et le réel. Une étude de la *Lettre VII*, et plus particulièrement de la narration que fait Platon de la mise à l'épreuve philosophique de Denys II, montre que l'autobiographie est une réponse adéquate à la construction spéculative qui occupe les livres centraux de la *République*. Ici, le récit autobiographique est l'antidote aux débordements spéculatifs de la réflexion normative en philosophie.

Abstract

When looking critically into Plato's philosophy, one finds the Syracuse experiment to be entwined with the Republic's utopia. Indeed, utopia and autobiography complete each other through diametrically opposed viewpoints on the narrator, the narrative, and reality. Reading Letter VII, and in particular Plato's narration of the philosophical trial of Denys II, one sees how autobiography is a pertinent answer to the speculative construct of the Republic's central books. In this case, autobiography alleviates the speculative musings of normative philosophical thinking.

■ **Fanfan Chen**

JULIO CORTÁZAR : FANTASTIQUE ET MYSTICISME ORIENTAL

JULIO CORTÁZAR : FANTASY AND EASTERN MYSTICISM

Résumé

Cet article essaie de mettre en lumière la présence occulte du mysticisme oriental dans les récits de Julio Cortázar, lieux d'un équilibre délicat entre la littérature et le sentiment vécu de frisson fantastique. Pour commencer, je propose une vue générale sur le fantastique, le mysticisme et Cortázar. Je propose ensuite une exploration sur la structure formelle et spirituelle de trois schèmes avec l'hypersensibilité qui conduit au « non-je ». Enfin, je proposerai une lecture de l'absence de causalité logique qui débouche sur une rhétorique mystique et donne forme à l'écriture fantastique de Cortázar.

Abstract

This article attempts to bring to light the occult presence of oriental mysticism in Julio Cortázar's fiction. It concerns « a delicate balance » between literature and the actual feeling of uncanny and weird shiver. The study begins with an overall view of the fantastic, mysticism and Cortázar. It then analyzes the formal and spiritual structure of three schemata with hyper-sensibility that leads to the « no-self ». Finally, the article proposes a reading of the absence of logical causality that opens into mystique rhetoric and shapes Cortázar's writing of the fantastic.

■ **Bruno Clément**

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE RÉCIT

IT ALL STARTED WITH A TALE

Résumé

Mon propos consiste ici à envisager les tenants et aboutissants d'une hypothèse aux termes de laquelle la pensée et tous les discours qui s'en réclament (dont la philosophie) résulteraient de la scission originaire d'avec le récit. Récit qui, selon l'hypothèse de Vernant, abritait en son sein à une époque mythique (présocratique) non seulement l'histoire des dieux et des héros mais les ingrédients nécessaires à l'élaboration d'un discours scientifique et même philosophique. Cette hypothèse comporte deux faces que j'examine successivement : d'abord la trame du récit est un composé indistinct de pensée et de narration ; ensuite, et surtout, la pensée conserve toujours la trace, plus ou moins visible, de cette origine narrative. Se pose alors la question de savoir si

cette dette consubstantielle est de quelque conséquence sur la nature et la pertinence de ses propositions.

Abstract

My goal here is to look at the pros and cons of one hypothesis according to which all thinking and expression (including philosophy) broke away from the initial Tale. That tale, according to Vernant, used to harbour in its mythical (pre-Socratic) source not only the history of gods and heroes but also those ingredients required for scientific, and even philosophical, discourse. I delve into the two components of this hypothesis. I begin with the unstructured meshing of thought and narrative that underlies tales. Then, and foremost, I seek to determine whether thought still shows traces, however faint, of its narrative origin. One can then wonder if this consubstantial debt has any bearing on the nature and relevancy of its propositions.

■ **André Duhamel**

MOBY-DICK DE HERMAN MELVILLE : DE L'ALLÉGORIE DE LA CAVERNE À L'ALLÉGORIE DE LA BALEINE

HERMAN MELVILLE'S *MOBY-DICK* : FROM THE ALLEGORICAL CAVE TO THE ALLEGORICAL WHALE

Résumé

Moby-Dick est selon Melville une quête de la vérité, qu'il réalise dans un roman marqué par le mélange des genres. Comment cette ambition et ce mode d'écriture sont-ils liés ? En examinant les références philosophiques internes à l'œuvre, nous chercherons à montrer que son caractère allégorique se comprend au mieux en regard de la relation ambiguë qu'entretient Melville avec l'idéalisme. Nous discuterons à cet effet la thèse de M. Levin (1979) selon laquelle *Moby-Dick* renverse l'allégorie platonicienne de la caverne, thèse que nous compléterons en faisant appel à la figure du « monde inversé » dans la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel.

Abstract

Melville described his Moby-Dick as a quest for truth, ensconced in a multi-genre novel. But what is the link between such a quest and writing style ? An examination of the internal philosophical references of the book will inform our view that its allegorical nature is best grasped in light of Melville's ambiguous relationship with idealism. Witness M. Levin's 1979 thesis, whereby Moby-Dick is an inversion of Plato's allegorical cave, suitably echoed by Hegel's « inverted world » in his Phenomenology of Spirit.

■ **Rémy Gagnon**

L'INSTANT COSMOGONIQUE ET LE RÉCIT PHILOSOPHIQUE

COSMOGONICAL MOMENTS AND PHILOSOPHICAL NARRATIVITY

Résumé

La narrativité philosophique aurait maladroitement rompu ses liens avec la multitude mouvante du monde et avec l'ambiguïté inhérente de la vie humaine. Les premiers

récits humains s'étaient pourtant fait un devoir de raconter, comme un écho du ciel, une histoire d'insuffisances, de raconter le drame humain, de la mesure et de la démesure, de la force et de la faiblesse, de la vie et de la mort, dans monde partagé et pour cette raison, énigmatique. Pourquoi et comment la philosophie est-elle parvenue à abolir l'impuissance humaine, à nous persuader que la vérité est non seulement possible, mais qu'elle constitue le fondement de l'existence ? Telle est la problématique qu'explore ce texte.

Abstract

It seems philosophical narrativity may have made an awkward break from the moving masses of the world and the inherent ambiguity of human life. Yet the first human stories, much like a celestial echo, had set out to narrate the shortcomings, human dramas, control and excesses, strengths and weaknesses, as well as life and death, all elements of a shared – and thereby enigmatic – world. Why and how did philosophy managed to do away with human helplessness, to convince us that truth is not only possible but also the basis of existence ? Those are the issues this article tackles.

■ **Sophie Létourneau**

ROLAND BARTHES ENQUÊTE : *LA CHAMBRE CLAIRE* OU MÉLANCOLIE POLICIÈRE

INSPECTOR ROLAND BARTHES : THE *CAMERA LUCIDA* OR POLICE MELANCHOLY

Résumé

Quand Roland Barthes entreprend le manuscrit de *La chambre claire* le 15 avril 1979, il s'efforçait de résoudre trois problèmes qui l'occupaient depuis quelques années : 1) problème esthétique : qu'est-ce que la photographie représente ? 2) problème poétique : comment passer à l'écriture romanesque ? et 3) problème éthique : comment rendre hommage à sa mère dont il était toujours en deuil ? Le propos de cet article est de montrer que Roland Barthes a trouvé dans le roman policier, dans ses codes narratifs et sa temporalité, une solution (ne serait-ce que formelle) à ces trois obsessions.

Abstract

On April 15, 1979, as Roland Barthes embarks upon his Camera Lucida, he faces three obsessive problems that he has been trying to solve for some years. The first is aesthetics: what does photography represent? The second is poetry: how to transition to writing novels? The last is ethics: how to pay tribute to the deceased mother he still mourns? This essay will demonstrate how the narrative codes and temporality of thrillers provided Barthes with the (formal?) answers he was seeking.

■ **Éric Méchoulan**

LES À-CÔTÉS DE LA PHILOSOPHIE ET LE COMMÉRAGE TRANSCENDANTAL

PHILOSOPHICAL PERKS AND TRANSCENDENTAL GOSSIPING

Résumé

Par une analyse de textes philosophiques de Parménide, Platon, Aristote et Rousseau, l'auteur montre la présence ambivalente du récit. Les apparences mises en scène par la narration ont pu être écartées, par toute une tradition de pensée, comme inoppor-

tunes ou accessoires, elles font en fait partie des modalités mêmes de la réflexion, définissant ainsi dans les replis du récit les figures temporelles des idées.

Abstract

The author demonstrates the ambivalence of the narrative through an analysis of philosophical musings by Parmenides, Plato, Aristotle and Rousseau. Though set aside with the help of a school of thought, though being cast as inappropriate or subordinate, appearances scripted by the narrative are actually a component of reflection that define the temporal silhouettes of ideas throughout the story.

■ **Pierre Schoentjes**

IMAGES DE LA NATURE DANS LES ROMANS DE LA GRANDE GUERRE : ESQUISSE D'UNE TYPOLOGIE

TYPOLOGY OF NATURE IN NOVELS ABOUT THE GREAT WAR

Résumé

Dans un des meilleurs témoignages qui nous restent de la Grande Guerre, le Belge Deauville écrit : « La guerre, au milieu du spectacle coloré et changeant de la nature, est une chose mécanique, surajoutée, comme une voie de chemin de fer qui court dans un site de montagne ». Il annonce là, cinquante ans avant que le critique américain Léo Marx ne s'en empare, le paradigme selon lequel peuvent s'organiser pour l'homme les rapports conflictuels entre la nature et la guerre. S'appuyant sur un corpus important et qui montre la diversité des images à travers lesquelles 14-18 se donne à lire dans la littérature de fiction, cette contribution esquisse une typologie qui espère contribuer à baliser ce vaste champ thématique. Elle fournira l'occasion de nous arrêter aux six catégories majeures, sur un éventail qui se déploie de l'Arcadie à l'Apocalypse.

Abstract

In one of the best accounts we have of the Great War, Deauville, a Belgian, writes: "In the midst of ever-changing colours or nature, war is a mechanical extra, much like railroad tracks on a mountain." Before its appropriation 50 years later by American critic Leo Marx, this statement shows the paradigmatic dealings of mankind with the conflicting relationship between nature and war. Based on a sizeable body of fiction covering diverse depictions of the war of 1914-1918, and covering six major categories ranging from Arcadia to Apocalypse, this essay hopes the typology it posits can help structure this broad theme.

■ **Patrick Tillard**

L'EFFET-BARTLEBY : RÉPÉTITIONS ET NOUVEAUTÉS DANS *UN HOMME QUI DORT* DE GEORGES PEREC

THE BARTLEBY EFFECT : REPETITION AND INNOVATION IN GEORGES PEREC'S *A MAN ASLEEP*

Résumé

Le personnage de Melville, Bartleby, a été rappelé à la littérature contemporaine grâce à l'écrivain catalan Vila-Matas (*Bartleby et compagnie*, 2002). Prolongé comme effet-bartleby sur cette littérature, il n'est pas seulement la touchante imagerie d'un

personnage au refus extrême. Le refus qu'il exprime prend corps non seulement dans la littérature mais se déploie ailleurs, dans l'expérience du monde. Son rayon d'action agrandi, sa prodigalité en matière de négation, ont interpellé Georges Perec, sensible aux arguments de Bartleby. Précurseur de Vila-Matas, Perec utilisa les ressources littéraires de cette figure, à la fois la même et une autre. Les perspectives qui en résultent peuvent alors devenir nouvelles.

Abstract

Melville's Bartleby character returned to contemporary literature in the 2002 Bartleby & Co. by Catalan writer Vila-Matas. With its protracted "Bartleby effect" on such literature, it is more than just the affecting depiction of an extreme denial. This denial not only arises from literature but also permeates one's experience of the world. Both its broad scope and expression had appealed to Georges Perec, attuned to Bartleby's arguments. As Vila-Matas' precursor, Perec exploited the literary resources of the character, both as himself and someone else, thereby giving rise to potentially new perspectives.

■ **Nathalie Watteyne**

PAUL RICŒUR : DES POÈMES AUX RÉCITS ET DES RÉCITS AUX POÈMES

PAUL RICŒUR : FROM POETRY TO NARRATIVES, AND BACK

Résumé

Attentif aux avancées de la psychanalyse comme de l'analyse des discours et des récits, Paul Ricœur n'a cessé de dégager, à travers ses études, des types de discordance dans le monde, et des formes de concordance ou de mises en ordre narratives et discursives susceptibles de créer une reprise du sens et une déprise du moi pour le lecteur et pour l'interprète d'une tradition littéraire donnée. Après avoir fait état d'un « double sens » des symboles (1965) et d'un « conflit des interprétations » (1969) en littérature, Ricœur valorise les objets culturels par un questionnement sur le phénomène de l'innovation sémantique. Ce questionnement, engagé dans *La métaphore vive* (1975) et relancé dans *Temps et récit* (1983-1985), sera poursuivi jusqu'à sa mort. De la nouvelle pertinence sémantique créée par la parole vive à la mise en intrigue de l'action, Ricœur cherche à replacer poèmes et récits dans la perspective de l'agir humain. Le hasard d'une naissance se transforme en destin et le moi narcissique fait place au soi réflexif par le détour des signes et par la médiation de la lecture envisagée comme herméneutique. En postulant que Ricœur affermit la position du lecteur individuel puis celle des communautés de lecteurs dans ses ouvrages parus entre 1983 et 2010, nous voulons dégager les moyens langagiers grâce auxquels les œuvres innovent et parviennent à exercer une fonction concomitante de refiguration du monde et de redécouverte de soi chez des « communautés qui s'interprètent elles-mêmes en interprétant le texte ».

Abstract

Throughout his work, Paul Ricœur beeded developments in both psychoanalysis and the analysis of speeches and stories. In so doing, he always managed to identify dissonances in our world, as well as narrative and discursive consonances or order capable not only of prompting meaning for the reader and interpreter of a given literary tradition, but

also of disassociating one's self. After demonstrating the « dual meaning » of symbols (1965) and the « interpretive clash » (1969) in literature, Ricœur focuses on cultural artefacts by questioning the phenomenon of semantic innovation. Such questioning, initiated in The Rule of Metaphor (1975) and furthered in Time and Narrative (1983-1985) will only cease with his death. From the new semantic relevancy brought about by live speech to the plotting of the storyline, Ricœur seeks to recast poetry and stories in the context of human action. A random birth leads to a destiny, and the narcissistic self becomes a contemplative self governed by symbols and influenced by a hermeneutical interpretation. Postulating Ricœur's strengthening of readers, both as individuals and as communities as witnessed in his publications from 1983 to 2010, we seek to highlight the linguistic tools with which writings innovate and help to recast the world and rediscover one's self in the midst of « communities that interpret themselves through the interpretation of text ».



Prochains numéros

Bicentenaire Théophile Gautier

Sous la direction de Cynthia Harvey
Université du Québec à Chicoutimi
Parution : mai 2012

Déclinaisons du commentaire

Sous la direction de Sabrina Vervacke et Alban Baudou
Université Laval
Parution : juin 2012

***La poétique du désarroi social
dans le roman francophone***

Sous la direction de Justin K. Bisanswa
Université Laval
Parution : août 2012

***L'aventure comme possibilité.
Le personnage romanesque
dans la première moitié du XX^e siècle***

Sous la direction de Mathieu Bélisle
Université McGill
Parution : octobre 2012

Sociocritique du théâtre

Sous la direction d'Olivier Bara
Université de Lyon 2
Parution : février 2013

***Romanciers populistes. Autour et à la suite du
Manifeste du roman populiste (1930) de Léon Lemonnier***

Sous la direction de François Ouellet
Université du Québec à Chicoutimi
Parution : juin 2013



Appels d'articles

***Romanciers populistes. Autour et à la suite
du Manifeste du roman populiste (1930)
de Léon Lemonnier***

Dossier proposé par François Ouellet
(Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne, UQAC)
et Véronique Trottier (doctorante à l'UQAC).
Date limite : 15 juillet 2012

Le *Manifeste du roman populiste* (*La centaine*, 1930) et *Le populisme* (Paris, Renaissance du livre, 1931) de Léon Lemonnier fondèrent la naissance du mouvement populiste. Le *Manifeste* avait été précédé d'articles de Lemonnier dans *L'œuvre* (« Un manifeste littéraire », le 27 août 1929), *La revue mondiale* (« Du naturalisme au populisme », le 1^{er} octobre 1929) le *Mercur de France* (« Le roman populiste », le 15 novembre 1929) et devait beaucoup à André Thérive, dont le « Plaidoyer pour le naturalisme » dans la revue *Comœdia* (le 3 mai 1927) était déjà une sorte de pré-manifeste du populisme. Il faut pourtant préciser que le populisme n'a jamais voulu pour autant se constituer en véritable « école littéraire ».

Héritier lointain du naturalisme, le populisme de Lemonnier et de Thérive entendait prendre ses distances avec Zola, à qui il préférait Maupassant et Huysmans ; mais son véritable ancêtre serait le roman picaresque : « Les romanciers picaresques ont peut-être déjà fait ce que nous voudrions tenter. Un picaro, c'est un gars du peuple qui roule sa bosse de ville en ville, tâchant de se débrouiller et de trouver la combine », écrit Lemonnier. Dans le *Manifeste*, Lemonnier positionne le populisme contre le roman bourgeois et le roman psychologique ou nombriliste d'après-guerre, qui exaltait une « littérature d'inquiétude et de débilité, un style de jeunes bourgeois qui, rejetés dans leur vie plate après une période d'action brutale et de danger quotidien, cherchaient à se chatouiller l'âme pour se faire frissonner ». Le populisme avait l'ambition essentiellement de peindre la vie du peuple, sans doute, mais plus encore de « faire vrai » et de porter une attention accrue à l'étude de la réalité, sans écart de style et en dehors du scientisme primaire de Zola.

Le populisme eut une importance indéniable dans les années 1930. De manière plus large, il participait aux tendances d'une écriture de gauche, échiquier sur lequel se positionnent à la même époque les écrivains communistes, Paul Nizan et Louis Aragon en tête, et les écrivains de l'école prolétarienne d'Henry Poulaille et de Marc Bernard, à laquelle étaient associés des romanciers qui recevront le prix

populiste, par exemple Tristan Rémy et Jean Pallu. En 1931, Antonine Couillet-Tessier devait créer le Prix Populiste, dont le premier récipiendaire sera *L'hôtel du Nord* d'Eugène Dabit. Léon Lemonnier créa un salon populiste annuel qui regroupait des romanciers et des peintres de l'éphémère école de Montmartre. La veine populiste était assurément dans l'air du temps au tournant des années 1930 : bien au-delà du cercle de romanciers dont Lemonnier revendiquait l'appartenance au populisme, nombreux (et malgré eux) ont été les écrivains dont les œuvres devaient momentanément croiser les préoccupations populistes, qu'il s'agisse d'un Jean Prévost (*Les frères Bouquinquant*, Paris, Gallimard, 1930) ou d'un Pierre Bost (*Porte-Malheur*, Paris, Gallimard, 1932).

Le *Manifeste* identifie comme populistes Louis Chaffurin, Louis Guilloux, Céline Lhotte, Louis-Jean Finot. À ces noms il faut ajouter ceux de Léon Frapié, Luc Durtain, André Chamson, Marcel Berger, Gabriel Reuillard. La revue *L'œuvre* dressa une liste soi-disant complète mais sans doute quelque peu abusive des écrivains populistes : on y trouvait, outre ceux déjà mentionnés, les noms de Gabriel d'Aubarède, André Baillon, Roland Charmy, Raymond D'Étiveaud, Jean Gaument, Camille Cé, René-Léon Gauthier, Marion Gilbert, Claire Goll, Julien Guillemard, Joseph Jolinon, Frédéric Lefèvre, Marmouset, Gabriel Maurière, Suzanne Normand, Élie Richard, le jeune Rosny, Antonin Seuhl, Pierre-René Wolf. À cette liste, on pourrait encore ajouter José Germain, Marius Richard, Henri Pollès, Thyde Monnier et quelques autres.

L'objectif de ce dossier est de regrouper un ensemble d'études portant sur l'œuvre de romanciers dits populistes. De manière plus précise, nous souhaiterions que la réflexion prenne acte au moins en partie des conditions d'écriture du populisme, de ses présupposés esthétiques, de la filiation dont l'œuvre étudiée participe, etc., autant de traits susceptibles de documenter l'émergence, la fortune ou l'échec, c'est selon, du mouvement populiste.

Adapter le théâtre au cinéma

Un grand pourcentage des films portés à l'écran sont des adaptations cinématographiques de romans ou de nouvelles. Plus rarement a-t-on adapté les œuvres théâtrales au cinéma. On pense alors à des classiques qui ont marqué l'imaginaire des spectateurs comme les célèbres adaptations cinématographiques de pièces de Shakespeare portées à l'écran par Franco Zeffirelli : *La mégère apprivoisée* (1967), *Roméo et Juliette* (1968) ; ou encore par Orson Wells : *Macbeth* (1948) et *Othello* (1952). Plus près de nous, au Québec, la cinématographie nous a donné des adaptations cinématographiques de *Being at Home with Claude* (1992) de Jean Beaudin, film adapté de la pièce de René-Daniel Dubois, *Le polygraphe* (1996) de Robert Lepage, film adapté de sa propre pièce, *Les muses orphelines* (2000) de Robert Favreau, film adapté de la pièce de Michel Marc Bouchard et, tout récemment *Incendies* (2010) de Denis Villeneuve, adapté de l'œuvre de Wajdi Mouawad.

Or, si de temps à autre, le théâtre s'invite au cinéma, nous avons remarqué que tout dernièrement, comme en font foi les films actuellement distribués en salles, il

a inspiré de nombreux réalisateurs, et non les moindres, et ce, à travers le monde. En effet, on assiste présentement au succès d'*Incendies* (toujours nominé en 2012), de *Carnage* (2011) de Roman Polanski inspiré de la pièce de Yasmina Reza, d'*Une méthode dangereuse* (2011) de David Cronenberg d'après la pièce *The Talking Cure* de Christopher Hampton ou encore, très près de nous de *Monsieur Lazhar* (2011) de Philippe Falardeau, film adapté de la pièce de Évelyne de la Chenelière et mis en nomination pour l'obtention d'un Oscar du meilleur film étranger dans le cadre de la sélection de 2012.

Ce recours aux œuvres théâtrales est-il le fruit du hasard ou l'illustration d'un besoin criant de « bons textes dialogués » et / ou de « bons sujets » ? Si on a longuement disserté sur le passage du littéraire au cinématographique, en parlant du roman et de la nouvelle, qu'en est-il exactement du passage du théâtre au cinéma, question dont on a beaucoup moins traitée ? Alors que les œuvres cinématographiques inspirées du théâtre ont souvent donné lieu à des huis clos, *Carnage* en est un exemple récent, qu'en est-il des films comme *Incendies* ou *Une méthode dangereuse* qui réussissent à transformer le texte et l'action de manière à répondre aux besoins du médium cinématographique sans dénaturer le sens de l'œuvre théâtrale de départ ? En quoi l'adaptation cinématographique d'un texte théâtral est-elle différente de celle d'un roman ou d'une nouvelle ? En quoi les procédés narratifs théâtraux sont-ils différents des procédés narratifs cinématographiques ? La cinématographie internationale, incluant la cinématographie québécoise, a-t-elle davantage, au cours de son histoire, produit des adaptations provenant du théâtre de type du huis clos voire même du type « théâtre filmé », si l'on pense au cinéma des premiers temps ; ou alors produit des adaptations transformant le théâtre en utilisant une panoplie de moyens expressifs propres au langage cinématographique ? L'adaptation cinématographique d'œuvres théâtrales a-t-elle évolué et s'est-elle transformée depuis les débuts du cinéma ? Le cinéma a-t-il donné lieu à des films adaptés au théâtre ? On pense ici à *Festen* de Thomas Vinterberg présenté ces dernières années au théâtre à Québec et en France ; à *Sur la route de Madison* de Clint Eastwood aussi adapté au théâtre avec, entre autres, Alain Delon ou à *Persona* de Ingmar Bergman, ou encore à *Tout sur ma mère* de Pedro Almodovar. Tels sont les ordres de questionnements que nous aimerions développer dans le cadre de ce numéro consacré aux rapports entre le théâtre et le cinéma.

Bref, les textes attendus des collaborateurs pourront prendre en considération la cinématographie internationale, peu importe la période historique, et s'intéresser aux questions soulevées dans la problématique.

Les propositions d'articles, d'une longueur maximum de 750 mots, sont attendues pour au plus tard le 15 septembre 2012 et doivent être envoyées aux adresses courriels suivantes :

Esther.pelletier@lit.ulaval.ca
Irène.roy@lit.ulaval.ca

Esther Pelletier, Université Laval
Irène Roy, Université Laval

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$
(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$

(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$
(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$
(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 \$	22,00 \$	85,00 \$
ÉTATS-UNIS	39,00 \$	25,00 \$	90,00 \$
ÉTRANGER (CAN \$)	45,00 \$	27,00 \$	95,00 \$

CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)			
L'ABONNEMENT	CANADA (TPS)	QUÉBEC (TPS +TVQ)	TOTAL
\$	+ 5 % \$	+ 13,92 % \$	\$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : (514) 397-8669 Téléc. : (514) 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé
à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

JE DÉSIRE COMMANDER LES NUMÉROS SUIVANTS (voir la liste des numéros disponibles)

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département des littératures

Pavillon Charles-De Koninck

1030, avenue des Sciences-Humaines

Université Laval

Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,42 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,84 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,25 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,39 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,67 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,09 \$	15,75 \$

