

SPIRALE

(In)actualités
nietzschéennes

282



[Le] destin de la philosophie
et celui de la tragédie sont
étroitement liés.

Sarah Kofman,
Nietzsche et la scène philosophique

ÉDITORIAL

06

CONSIDÉRATIONS
TRAGIQUES

Katrie Chagnon

PSYCHANALYSE DU PRÉSENT

07

RENOUER LES CHARMES

Martin Hervé

DOSSIER

14

(IN)ACTUALITÉS
NIETZSCHÉENNES

Itay Sapir

19

EXTENSION DU DOMAINE
DE L'EXPÉRIENCE

Martine Béland

23

L'ACTION À DISTANCE.
ESSAI SUR LE JEUNE
NIETZSCHE POLITIQUE
DE MICHÈLE COHEN-HALIMI

Jean-Philippe Uzel

27

LES FOUDRES DE
NIETZSCHE ET
L'AVEUGLEMENT DES
DISCIPLES

DE JACQUES BOUVERESSE

HERE AND THERE :
SITES OF PHILOSOPHY

DE STANLEY CAVELL

Sepehr Razavi

31

LIRE NIETZSCHE À COUPS
DE SACOCHE. PANORAMA
DES APPROPRIATIONS
FÉMINISTES DE L'ŒUVRE
DE MÉLISSA THÉRIAULT

Laurence Pelletier

34

LA RÉÉVALUATION
DE L'ART ET SA PORTÉE

Patrick Wotling

38

RENCONTRE AVEC
ROBERT DOLE
DE FRANÇOIS HARVEY

SELF PORTRAIT
POST MORTEM

DE LOUISE BOURQUE

Maude Trottier

44

ANNETTE
DE LEOS CARAX

Rebecca Leclerc

PORTFOLIO

53

AINSI PARLAIT EVERGON

Didier Morelli

ESSAI

66

SEIZE TEMPS NOIRS
POUR APPRENDRE
À DIRE KUEI

DE PHILIPPE NÉMÉH-NOMBRÉ

Renato Rodriguez-Lefebvre

68

TERRE ET CAPITAL :
POUR UN COMMUNISME
DU VIVANT

DE PAUL GUILLIBERT

Simon Levesque

72

RENÉ MAJOR. LA
PSYCHANALYSE
À VENIR

SOUS LA DIRECTION
DE GINETTE MICHAUD
ET DANIELLE COHEN-LÉVINAS

Nicolas Lévesque

ESSAI / RÉCIT

75

CAHIER ANNIE ERNAUX

SOUS LA DIRECTION
DE PIERRE-LOUIS FORT

LE JEUNE HOMME

D'ANNIE ERNAUX

Isabelle Décarie

POÉSIE

78

LA POSITION
DU MORT FLOTTANT

DE JIM HARRISON

Pierre Popovic

ROMAN

81

UN BREF INSTANT
DE SPLENDEUR

D'OCEAN VUONG

Emanuel Guay

ERRATUM

À la page 42 du dernier numéro (281), l'image de la couverture de l'ouvrage *The Great Offshore* du collectif RYBN.org est erronée. Nous nous excusons auprès des auteur·rice·s et de UV Éditions pour cette erreur.

Evergon

- C1 SANS TITRE 2
De la série *Post Rehearsals for Bobo Leo*
1984
Épreuve couleur instantanée (Polaroid)
- C4 STILL LIFE WITH NIGHT HERON
1988
Épreuve couleur instantanée (Polaroid)
transférée sur papier pour archives

CONSIDÉRATIONS TRAGITONIQUES

Le tragique est omniprésent de nos jours. Ses manifestations sont d'ailleurs à ce point nombreuses et flagrantes qu'il paraît inutile de les nommer. Or, si l'on ne peut ignorer la part tragique de l'existence contemporaine, s'il est même essentiel de la reconnaître, faut-il pour autant s'en imprégner jusqu'à sombrer dans un pathos qui confine à la dévastation — pire, au ressentiment ? Comme le souligne la philosophe et psychanalyste Cynthia Fleury dans son essai *Ci-gît l'amer : guérir du ressentiment* (2020)¹, dont la lecture a eu sur ma propre conscience tourmentée un véritable effet thérapeutique, percevoir le tragique et saisir le sens profond de cette notion n'implique pas nécessairement d'adhérer à la réalité douloureuse qu'elle désigne. Au contraire, écrit Fleury, Nietzsche nous a appris que, pour certains esprits favorables, « *la tragédie est un "tonique"* » (ou du moins peut-on la comprendre ainsi, d'un point de vue esthétique), c'est-à-dire un stimulateur d'action et de création qui, par une intensification de l'expérience, libère la pensée de tout enchaînement au réel, si préoccupant ou accablant soit-il.

L'effet tonifiant qu'exerce toujours sur nous la réflexion nietzschéenne sur le tragique me semble par ailleurs symptomatique de son caractère « inactuel », soit de sa capacité à ébranler la perspective dominante du moment pour mieux en éclairer les enjeux. Livre écrit en pleine guerre franco-allemande, mais ne faisant nulle part référence à celle-ci, *La naissance de la tragédie* (1872) ne se positionnait-il pas déjà contre son temps, dans le but d'agir sur ce temps même, en considérant l'art comme un problème existentiel de la plus haute importance ? De même, il y a sans doute une forme de disconvenance dans le fait de s'intéresser en 2023 à l'héritage intellectuel, esthétique et politique de Nietzsche. Dans le dossier que nous publions ici, Itay Sapir et ses collaborateurs ne manquent pas de pointer les aspects contradictoires et polémiques, voire problématiques que présente cette philosophie intempestive à notre époque (à commencer par son insupportable misogynie). Mais pour « *insoutenable* » qu'elle puisse paraître aujourd'hui, avance Sapir, la pensée nietzschéenne n'en est pas moins inévitable.

1 — Voir ma recension de cet ouvrage : « Plaidoyer politique pour une saine digestion émotionnelle », *Spirale*, n° 276 (été 2021), p. 82-85.

Elle l'est d'autant moins, à *Spirale*, que les orientations critiques de la revue s'ancrent justement dans une conception inactuelle du temps, dont témoigne avec force notre chronique « *Psychanalyse du présent* », signée dans ce numéro par Martin Hervé : sans bien sûr chercher à éviter l'actualité, il s'agit chaque fois de l'approcher de façon oblique pour ne pas se laisser aveugler ni conforter par ses évidences — et retrouver ainsi l'énergie créatrice inhérente au drame de la vie psychique aussi bien que de la réalité sociopolitique contemporaine. Aussi est-ce en se revendiquant d'une certaine « *clinique du réel* », telle que pratiquée entre autres par Cynthia Fleury, que Martin Hervé aborde le retour actuel de l'irrationalité à travers la figure de la sorcière. Celle-ci lui permet de reformuler une question psychanalytique fondamentale qui recoupe en un sens celles du présent dossier, à savoir : « *comment donner à parler ? Comment réinsuffler le désir, la capacité de parler ? [...] Avec cette idée que notre puissance d'agir dans le monde, ainsi que notre faculté d'être sujet, demande encore d'en passer par l'incertifiable, l'insu ou l'irrationnel, c'est-à-dire d'en passer par un monde ouvrant sur l'inouï de notre corps et sur sa "turbulence intérieure"* ».

Ce numéro paraît quelques mois après la remise du prix Spirale Eva-Le-Grand, dont la sélection a révélé, une fois de plus, à quel point la forme essayistique prônée par la revue demeure à la fois bien vivante et propice à l'adoption d'une posture inquiète face aux questions qui nous traversent et nous interpellent quotidiennement. De la mise au jour de la « *part d'ombre* » d'un phénomène culturel éblouissant (Josianne Poirier) au remixage des « *temps noirs* » et contre-temps de l'histoire coloniale (Philippe Néméh-Nombré), en passant par l'exploration semi-fictionnelle des ambivalences identitaires (Adel B. Khelifa) et l'analyse de l'« *écart entre le voir et le dire* » (Clément de Gaulejac, le lauréat pour 2021-2022), les essais célébrés cette année nous invitent, par leurs propres considérations (in)actuelles, à ébranler nos certitudes contemporaines en exerçant sur notre pensée une véritable « *action tonique* ». S'il y a une tâche intellectuelle à laquelle une revue comme *Spirale* doit s'atteler, c'est bien celle d'éveiller ce désir, cette faculté de réinvestir le monde en tirant du tragique une puissance de vie et de pensée affirmative, malgré tout.

RENOUER LES CHARMES

Comment en parler ? Je me suis souvent demandé de quelle façon évoquer la chose, le ton qu'il fallait employer, l'angle qu'il convenait d'adopter pour ne pas éveiller tout de suite la suspicion ou l'incompréhension, parfois même un vague malaise, que la suite de la conversation ne parvenait la plupart du temps qu'à entériner. L'irrationnel, le surnaturel, l'invisible : dès que le mot était lâché, il provoquait presque toujours un éventail de réactions contrastées, vives, allant de la confiance faite dans la précipitation à l'intérêt amusé et au rejet catégorique.

Nourrissant une curiosité persistante à l'égard de ces sujets depuis fort longtemps, au point d'en avoir même fait un objet d'étude, je ne pouvais pas, bien sûr, ne pas être interpellé par le récent changement d'attitude à leur endroit, et ce, parce qu'il témoigne déjà d'un nouveau partage du sensible. Qu'on juge du phénomène en ses multiples variations : depuis les nouveaux visages de la croyance, en particulier avec l'essor de spiritualités individuelles, intuitives et syncrétiques, jusqu'à la fascination renouvelée pour les cultures et les imaginaires magiques, englobant la sorcellerie, la voyance et l'astrologie, le chamanisme, le monde des esprits et des rêves — sans compter, hélas, la montée en flèche des théories du complot et des réalités alternatives faisant fond sur une sorte de déni désastreux.

C'est donc la même question qui revient aujourd'hui vers moi. Comment en effet parler de phénomènes, de pratiques et d'expériences aussi vastes et éclatés ? Comment aborder ce qui ne se donne que sous le signe de l'oblique et du paradoxe ? Comment surtout laisser parler ce qui a été massivement, au cours de l'histoire, relégué au silence ou pathologisé, sans rejouer à mon tour le coup du discours critique de surplomb, mais sans prétendre non plus y adhérer ou en tirer pour moi-même une pratique spirituelle ou créatrice (et sans prétendre davantage être quitte des petites superstitions intimes qui forment l'arrière-plan d'un quotidien majoritairement insondé) ?

S'agit-il même seulement d'y croire ou non ? C'est que la question de la croyance, toute capitale soit-elle, me paraît parfois cacher d'autres aspects de cette nouvelle donne autour de l'irrationnel qui, si elle touche inévitablement à notre rapport à la fabulation, au savoir et à la vérité, ne s'y réduit pas entièrement.

UNE SCIENCE DE L'OCCULTE ?

Un large pan du discours psychanalytique a d'ailleurs parfois eu tendance à ramener les coordonnées du problème à un enjeu de foi ou de conviction, et par extension à une certaine logique de pensée qui aurait à voir avec la toute-puissance d'un narcissisme inexpugnable. Dans cette perspective, l'occulte, le surnaturel ou le sacré appartiendraient *de facto* au territoire de l'infantile, lorsque le monde se trouve ramené à la dimension d'un sujet le colorant de ses désirs et angoisses, assuré en son for intérieur qu'une seule de ses pensées, un simple acte peut suffire à faire plier le réel lui-même.

Sigmund Freud a, bien sûr, proposé ce type de lecture. Dès ses débuts, à vrai dire, le psychanalyste a trouvé dans le surnaturel ou l'insolite un matériau à partir duquel ont pu être mises au travail les théories sur l'inconscient. Non pas uniquement pour tâcher d'en élucider les causes cachées, les raisons historiques et matérielles, et ainsi laisser l'obscur venir à la clarté ; le dessein de Freud était plutôt d'en découvrir le mécanisme interne dans l'espoir de comprendre son rôle au sein de l'économie du psychisme. Du sentiment de l'étrange – le fameux *Unheimliche* –, il a même fait la marque de ce temps du rebours propre à l'inconscient, un temps qui nous façonne et qui continue de nous tenir, parfois jusqu'à la hantise.

Télépathie et occultisme, possession, transe et revenance, nombreux ont ainsi été les phénomènes irrationnels auxquels Freud s'est intéressé afin de penser les dynamiques qui régissent la vie psychique et, conséquemment, les conditions de possibilité d'une cure, laquelle met en jeu, quoi qu'on en dise, aussi bien l'inconscient du patient que celui de son analyste. Or, de tels phénomènes lui ont également permis d'explorer certaines des limites du discours savant et médical de son époque, puisque c'est le propre de ces phénomènes d'en subvertir les cadres d'intelligibilité ou d'en investir les impensés.

C'est donc toute une épistémologie que Freud, à leur contact, a bâtie par la négative, à travers laquelle il n'a eu sans doute d'autre choix que de prendre la mesure des dangers que son entreprise pouvait faire peser sur la légitimité scientifique et publique de la discipline qu'il fondait alors. De là certainement plusieurs volte-face et détours. À l'égard de ce qui restait comme un « corps étranger » à la psychanalyse (ainsi que l'avance Jacques Derrida dans son article « Télépathie » [1981]), bien que lui étant irrésistiblement consubstantiel, solidaire, le rapport ne pouvait être qu'inachevé, incertain, voire ne trouver à se développer qu'à la faveur de la rêverie théorique ou du secret.

Ce survol, si lacunaire soit-il, montre je l'espère que la démarche de Freud ne s'est jamais bornée à l'unique critère de la croyance. Pour lui, la rencontre avec l'invisible, dans toute sa démesure et parfois sa théâtralité, renvoyait en asymptote à un vécu sensible, bien qu'inouï, tramé à la charnière du corps et de l'esprit, rendant même toujours plus vive et pourtant déroutante leur imbrication. Un vécu que nous avons tous en partage, en dépit du fait que ses manifestations pour bien des gens s'expriment sur un mode mineur.

Un vécu qu'on pourrait dire tenu entre le ravage et la merveille : c'est ce que Jacques Lacan a appelé la jouissance. On ne s'étonne d'ailleurs pas que, sur ce plan, l'enseignement des mystiques, en premier lieu celui de sainte Thérèse d'Avila, ait été pour lui des plus éclairants. Chez Lacan, le nœud de l'expérience mystique, faite de transes, d'extases et de visions surnaturelles, se resserre souvent autour de cette même question : comment en parler ? Comment rendre compte de cette immensité qui me traverse et qui efface toutes les frontières et les distinctions ? Est-il possible de dire que ce qui me ravit à moi-même laisse parler une part de moi si éminemment moi alors que je ne la connais pas ? « *Il est clair que le témoignage essentiel des mystiques, avance Lacan, c'est justement de dire qu'ils l'éprouvent [la jouissance], mais qu'ils n'en savent rien.* » (*Séminaire Encore*, 1975) L'énigme de ce corps parlant qu'est le corps mystique ne tient-elle pas à ce qu'il ne trouve pas les mots pour la dire, bien qu'il s'y emploie malgré tout ?

Se réclamer de
la sorcière, c'est
donc souvent
réclamer, contre la
sinistrose ambiante,
une authentique
puissance d'action.

CES CORPS QUI COMPTENT

Il me semble que c'est ce faisceau d'idées qu'il nous faut avoir à l'esprit au moment d'aborder l'une des expressions fortes du surnaturel contemporain, à savoir la figure de la sorcière sous laquelle se rassemblent actuellement diverses mouvances du féminisme. Métaphore de la femme puissante, et pourchassée pour cette raison même, à la fois minoritaire, sororale et cosmique, la sorcière agit aujourd'hui comme un véritable court-circuit au sein de la longue histoire d'un patriarcat capitaliste et techniciste. À travers elle souffle une volonté de changement de paradigme par rapport à la nature et au vivant, aux genres et aux sexes, ainsi qu'à l'égard de ce qui peuple notre propre nuit intérieure.

Signe d'un recalibrage de l' ancestrale polarisation entre raison et intuition, la sorcière fait partie de ces tropes politiques qui invitent à créer ou à renouveler nos manières d'être, de penser, et d'entrer en relation avec ce qui nous demeure résolument étranger, dans le monde comme au fond de nous-mêmes. Avec l'espoir que l'affect, la sensibilité et l'imaginaire arriveront un jour à participer de plein droit à des modes de connaissance, mais aussi à des formes d'organisation sociales inédites.

Nauffrage des grands récits, atomisation et confiscation de l'agir politique : telles sont sans doute quelques-unes des causes qui viennent également expliquer le succès croissant de la sorcière. Celle-ci n'incarne-t-elle pas de façon magistrale l'idée qu'il y a une efficace à nos intentions ? Que nos désirs peuvent aspirer à toujours plus grand et devenir vrais ? Se réclamer de la sorcière, c'est donc souvent réclamer, contre la sinistrose ambiante, une authentique puissance d'action.

On aurait tort toutefois de se limiter ici à un horizon individuel, idiosyncrasique. À mon avis, la singularité des revendications actuelles autour de la sorcière tient à l'idéal de sororité et de solidarité que celles-ci défendent, lequel se traduit par un ensemble d'interactions, une véritable « culture expérimentale » (Isabelle Stengers) élaborée au fil de réunions mêlant danses, chants, mélopées et récits, comme autant de pratiques du corps mises en commun. Or c'est à travers de telles pratiques qu'une certaine idée du politique continue de se transmettre autrement et de se réinventer.

Il va de soi que cela n'empêche nullement la spiritualité, les croyances ou la ritualité personnelles d'entrer en jeu. Mais l'inverse s'avère tout aussi vrai : au-delà de l'efficacité supposée de l'acte magique pour lui-même, ce sont bien souvent les effets symboliques et pragmatiques qui paraissent en définitive primer au cours de ces rites et réunions de sorcières, à partir du moment où la mise en circulation des corps, des fictions et des voix signifie la réouverture des possibles, la relance du désir vers d'autres rêves de lutte et d'alliance.

Le récent essai d'Eve Martin Jalbert, *La parole sorcière : littérature, magie, émancipation* (2022), s'inscrit ainsi parfaitement dans cette perspective à la fois pratique et politique¹. En s'appliquant particulièrement à l'étude de romans et de récits qui tendent à renouer les charmes, en d'autres termes, à insuffler une capacité individuelle d'agir par la reconstitution des liens en soi et avec autrui, Jalbert détaille ce qui serait un véritable manifeste pour une nouvelle transitivity du littéraire. Ligne après ligne, on assiste au retour de l'image romantique de l'auteur en enchanteur, de l'écrivaine en sorcière, de telle sorte que se trouve réactualisé tout un imaginaire des pouvoirs de la parole dont le lettré assume depuis quelques siècles, on le sait dorénavant, le magistère laïque.

Dans *La parole sorcière*, la sorcière peut se lire en définitive comme l'expression d'un certain tournant éthique ou pragmatique de la littérature, tout en restant du fait de son héritage historique et fantasmatique une invite à ne pas reculer devant le fond nocturne de nos désirs. C'est toutefois cette invite qui m'apparaît rapidement inaboutie, entravée, puisque si peu reste dit de la violence que l'on porte (et ce, en dépit du fait que l'essai se présente comme un «*art de combat*»). Si peu reste dit, en somme, de l'inconscient en ses remous, de cette vie pulsionnelle foudroyante sur laquelle fait fond notre jouissance, qui nous mène et qui toujours viendra, malgré nous, faire retour.

Comme la psychanalyse a pu le montrer, on ne saurait réduire la jouissance au bonheur de l'accomplissement ou de la communion, ni à la volupté. Elle s'apparente plutôt à une brûlure qui nous marque et nous pousse à la retrouver, jusqu'à parfois s'y immoler — tel ce réel se rappelant à nous *via* le corps, par quoi on s'exhausse, bien qu'étant menacé de s'y abolir.

C'est cette dimension de la jouissance qu'une sorcière américaine et figure de proue de l'écoféminisme comme Starhawk propose, pour sa part, de rêver sous le signe de l'obscur, grâce notamment à ce que j'appelais des pratiques du corps renouant, en un certain sens, avec l'expérience anomique des mystiques. Rêver l'obscur sans s'y fixer, mais sans pour autant renvoyer l'insupportable dans le seul champ de l'autre, ni chercher à l'annuler ou à le dompter entièrement. Car «*[b]ien que nous voulions gagner la bataille, il se peut que nous ayons d'abord à perdre, à nous laisser dissoudre, à faire l'expérience de l'anéantissement, ne serait-ce que pour ne plus le fuir avec terreur*» (*Rêver l'obscur*, 2015).

Rêver l'obscur sans
s'y fixer, mais sans
pour autant renvoyer
l'insupportable dans
le seul champ de
l'autre, ni chercher
à l'annuler ou à le
dompter entièrement.

1 — Voir la recension de cet essai dans le numéro précédent : Zéa Beaulieu-April, «*Puisque le sort fait mouche*», *Spirale*, n° 280 (été 2022), p. 70-72.

L'OBSCUR, LA JOUISSANCE

Dire cela n'enlève rien, bien sûr, à la pertinence des autres propositions du texte de Jalbert. D'autant plus que cet écart apparemment incommensurable entre éthique et jouissance, entre politique et inconscient, constitue de longue date un point délicat, inhospitalier, sur lequel de nombreux psychanalystes et philosophes se sont cassé les dents à la suite de Freud et de Lacan. L'interroger, le mettre en lumière, reste pourtant essentiel pour qui ne veut pas retomber dans les ornières du passé – ce à quoi travaillent aujourd'hui des psychanalystes comme Fabrice Bourlez, Cynthia Fleury ou encore Florent Gabarron-Garcia, en un effort pour penser les conditions de possibilité d'une clinique du réel auquel je tâche, très modestement ici, de contribuer.

C'était, selon moi, ce sur quoi s'achevait d'ailleurs le roman *Les sorcières de la République* (2016) de Chloé Delaume, pour qui la fabrique d'un nouveau mode de vie politique, s'affichant en rupture avec ce qui l'a précédé, ne pouvait, à refouler sa propre violence, que la reconduire sous d'autres visages. À l'inverse, assumer le vertige, l'inamabilité de la pulsion et du fantasme, nous connaît par les abîmes m'apparaît être un préalable à une pensée accomplie du sujet et à l'invention d'agencements politiques authentiquement nouveaux.

Je l'ai dit, je ne crois pas aux miracles, mais il me semble que malgré les difficultés et les impasses que l'histoire n'aura eu de cesse de nous présenter, une posture n'exclut pas complètement l'autre ; la volonté d'émancipation et l'aspiration à l'agentivité peuvent en passer par la déprise et le non-savoir, par l'accueil d'un dehors qui demeurera résolument tel en nous, cela dans l'espoir de rouvrir les voies de la sublimation.

Tel est, à dire vrai, l'un des points de mire de toute psychanalyse : quand reconnaître de quoi on est prisonnier, et la part qu'on a pu y prendre souvent inconsciemment, aide à faire du symptôme un lien qui libère, au point d'en tirer une autre satisfaction que la jouissance répétitive et mortifère à laquelle il nous voue d'ordinaire. Cela aide en outre à en finir avec la certitude de maîtrise que nous procurent certains discours – savants ou militants –, en nous révélant au contraire que c'est parfois le corps qui *sait*, ce corps que l'on a tôt fait d'oublier, étant donné que son silence nous est devenu l'indicateur même de sa bonne marche.

En tâchant d'imaginer les dialogues qui peuvent encore être tissés entre psychanalyse, irrationnel et politique, me sont revenus les mots de France Théoret dans *Entre raison et déraison* (1987) : « [L]a turbulence intérieure se développe lorsqu'on désire penser par soi-même, réfléchir par soi-même, infléchir l'orientation d'une existence toujours d'abord tissée de coordonnées avec et contre lesquelles il importe de se dépêtrer. » Ce à quoi l'écrivaine ajoute : « L'écriture de l'irrationalité ne laisse pas indemne qui la pratique. » Pour qui accepte effectivement de ne pas être indemne, de faire sienne la « turbulence intérieure », de « rêver l'obscur » et l'envers vertigineux de sa propre jouissance, sans complaisance mais sans œillères, ce qui était jusque-là traumatisme, entrave, peut devenir l'occasion de trouver la force de vivre et d'agir.

Peut-être qu'à cette question charnière qui fut aussi celle de certains mystiques – comment en parler ? –, je n'aurai réussi à répondre qu'en avançant des hypothèses qui pourront être reçues comme des conseils mal avisés ou des jugements péremptoirs. Peut-être que ma tentative est de toute manière vouée à désespérer le plus souvent les camps en présence.

Il n'empêche : l'intranquille traversée à quoi aura correspondu l'écriture de ce texte me pousse, pour conclure, à me demander s'il ne convient pas désormais d'associer à cette question ce qui serait sa reformulation un peu plus actuelle : comment donner à parler ? Comment réinsuffler le désir, la capacité de parler ?

Ce sont là deux versants d'une seule et même ambition que la psychanalyse et les militantes sorcières d'aujourd'hui, en dépit de leurs nombreuses différences, portent, à mon sens, comme une promesse. Avec cette idée que notre puissance d'agir dans le monde, ainsi que notre faculté d'être sujet, demande encore d'en passer par l'incertifiable, l'insu ou l'irrationnel, c'est-à-dire d'en passer par un monde ouvrant sur l'inouï de notre corps et sur sa « turbulence intérieure » ; ce monde qui, sans doute plus qu'aucun autre, nous enjoint à rêver et à faire parler nos rêves.



P-12

Edvard Munch (1863-1944)
FRIEDRICH NIETZSCHE
1905-1906
Crayon sur carton
Musée Munch, Oslo

DOSSIER DIRIGÉ PAR ITAY SAPIR

(IN)ACTUALITÉS NIETZSCHÉENNES

(IN)ACTUALITÉS NIETZSCHÉENNES

Un spectre hante la pensée contemporaine : le spectre de Friedrich Nietzsche. Le philosophe est devenu un marqueur d'identité intellectuelle : au *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens* (Grasset, 1991) répond *Pourquoi nous sommes nietzschéens* (Les Impressions Nouvelles, 2016) ; des figures importantes de la pensée se bagarrent publiquement à son sujet. Un peu comme ses contemporains Marx, Freud et Darwin, « Nietzsche » n'est plus vraiment l'homme qui s'appelait, au XIX^e siècle, Friedrich Nietzsche, ni même la somme des œuvres attribuées à cet homme, mais un concept, une idée, un mythe. Peu de philosophes soulèvent les passions autant que ce fossoyeur des Lumières et de la Raison qui s'est positionné à rebours de l'Histoire et du progrès, non pas d'un point de vue conservateur ou réactionnaire, mais en anticipant, justement, le contrecoup anti-Lumières qui arrivera à maturité avec Adorno et Horkheimer (*La dialectique de la raison*, originellement *La dialectique des Lumières*, 1944) pour ensuite prospérer avec toute la constellation intellectuelle postmoderniste, à partir des années 1960.

L'actualité de Nietzsche est pourtant paradoxale. D'abord, parce que le philosophe lui-même conteste cet idéal d'« actualité », cette idée qu'il faut correspondre à son temps et aspirer à être en phase avec la progression de l'histoire : il donne d'ailleurs à quatre de ses textes de jeunesse le titre collectif de *Considérations inactuelles* (*Unzeitgemässe Betrachtungen*). Mais aussi, plus généralement, parce que si Nietzsche est le père fondateur de tous les progressismes actuels qui critiquent de manière incisive l'héritage des Lumières prétendument universaliste, mais dans les faits masculiniste et eurocentrique (progressismes qui compliquent donc curieusement la notion même de progrès ou, du moins, remettent en question sa linéarité), il reste, justement, un « père fondateur », avec tout ce que cela implique (oserait-on dire même, en bon québécois, un « mononcle » ?). La grandiloquence et le sexisme typiques de ses écrits, mais aussi un certain déterminisme historique fondé exclusivement sur l'Occident, finissent vite par le rendre lassant, voire foncièrement insupportable. Insoutenable, mais absolument nécessaire. Voilà tout le problème.

USAGES ET MÉSUSAGES

Je me souviens encore de ma première rencontre avec l'une de ces *Considérations inactuelles* : *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* (1874). Étudiant, jeune historien en devenir (qui se transformera finalement en historien de l'art, mais c'est une autre histoire — ou peut-être pas tout à fait !) avec des inclinaisons franchement archivistiques (pour ne pas dire passéistes), j'ai ressenti ses attaques contre l'Histoire et les historiens, l'opposition qu'il dresse entre cette discipline et tout ce qui est vivant et vital, comme un affront personnel. Pourtant, je n'ai pas pu m'empêcher de reconnaître leur terrible et terrifiante justesse. Tout ce qu'il disait semblait vrai, et cette vérité était, pour moi, impossible à vivre.

Insoutenable, mais absolument nécessaire, donc, parce qu'au-delà du champ artistique à proprement parler, Nietzsche cherche à esthétiser l'existence, et propose par là-même des réponses stimulantes aux questions les plus urgentes de notre temps, où c'est justement l'héritage des Lumières (analysé brillamment, entre autres, par Antoine Lilti) qui est au centre, parfois invisible, de tous les débats. Il aborde le rapport que la raison et la science entretiennent avec l'expérience individuelle, les émotions et les passions ; cet universalisme obstiné qui, dernièrement, semble être passé de la gauche à la droite afin de servir d'alibi à toutes sortes d'horreurs, tout en restant un socle important de certaines valeurs abstraites, certes, mais non moins louables, comme le montrent Julien Suaudeau et Mame-Fatou Niang dans leur excellent ouvrage *Universalisme* (2022) ; et, bien sûr, en lien étroit avec ce dernier enjeu, la question de la religion et de la laïcité, qui est devenue explosive presque partout, du Québec à la France, en passant par les États-Unis, et jusqu'en Israël et en Iran. Nietzsche a des choses à nous dire sur chacun de ces débats, même si son œuvre fait nécessairement l'objet non seulement d'utilisations intelligentes et profondes, mais aussi d'instrumentalisations éhontées et manipulatrices ; le défi est de distinguer les unes des autres.

Les « usages » actuels de la pensée nietzschéenne découlent d'une généalogie peu glorieuse, mais historiquement très conséquente. Dans un ouvrage publié tout récemment, en Allemagne, sous le titre *Wie Nietzsche aus der Kälte kam : Geschichte einer Rettung* (2022), Philipp Felsch aborde la réception des écrits du philosophe au XX^e siècle, et surtout l'opération de « sauvetage » de ceux-ci effectuée par deux philosophes et philologues italiens, Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Par un travail acharné et à travers d'incessantes controverses, ces derniers ont cherché à faire émerger le « vrai » Nietzsche, dans un moment historique — celui de l'après-guerre et de l'après-nazisme — où la réputation du philosophe semblait difficilement rattrapable puisque ses idées avaient été récupérées auparavant par les extrêmes politiques, en particulier par la monstruosité nationale-socialiste. Or, au-delà du débat désormais quelque peu fatigué et fatigant sur la contribution de Nietzsche au nazisme — voire sur le « proto-fascisme » du philosophe —, Felsch présente un large panorama de penseur-euse-s et de personnages politiques de toutes les obédiences s'étant immiscé-e-s dans la grande discussion sur la pertinence, la décence, la justesse et l'éthique du philosophe. Ironie de l'histoire, Nietzsche est mort en 1900, donc au seuil du siècle qui a vu les totalitarismes de gauche et de droite prendre possession d'une grande partie de la planète, faisant fi des valeurs des Lumières, mais — à en croire Adorno et Horkheimer — émergeant de ces mêmes idéaux viciés du XVIII^e siècle.

APOLLON ET DIONYSOS À 150 ANS

L'occasion, ou le prétexte, qui nous a fait, à *Spirale*, poser de nouveau la question de la pertinence de Nietzsche au temps présent est le 150^e anniversaire de la publication, en 1872, du premier ouvrage du philosophe, *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*. Ce texte est l'acte déclencheur, déjà provocateur, d'une série de pavés lancés dans la mare de la pensée européenne ; il a particulièrement compté dans la pensée sur les arts, chère à notre revue. La fameuse distinction entre l'apollinien et le dionysiaque, le rêve et l'ivresse, introduite dans *La naissance de la tragédie* — des forces opposées qui, lorsqu'elles s'unissent, permettent de combattre le *logos* socratique et de faire place à la vraie, la bonne création artistique, d'Eschyle à Wagner — n'a pas perdu de sa fraîcheur, malgré toutes les critiques, philologiques et philosophiques, cherchant à démolir une dichotomie quelque peu réductrice. Exactement un siècle et demi après la publication de ce livre, le panneau d'introduction de l'exposition du peintre italien Giorgio Griffa au Centre Pompidou peut déclarer le plus naturellement du monde que la peinture de celui-ci « oscille avec un équilibre subtil entre l'apollinien et le dionysiaque ». En septembre 2022, le critique musical du journal *Le Devoir* Christophe Huss peut encore écrire, au sujet d'un concert de l'OSM dirigé par Rafael Payare : « *Le geste musical, la ferveur, la flamme, ce métal brûlant, tout cela était purement dionysiaque. Là était le cœur de l'enjeu stratégique du choix du nouveau chef. Il s'agissait de clairement tourner la page d'une période apollinienne de distinction polie.* »

À l'évidence, si ce Nietzsche jeune et hellénophile est peut-être moins célèbre auprès du grand public que celui, plus tardif, de *Zarathoustra* et de « l'éternel retour », ses idées sont néanmoins ancrées dans le discours critique et servent à parler de questions esthétiques fort variées, de la musique symphonique jusqu'à la peinture abstraite. Tout comme les récupérations politiques évoquées plus haut, cet ancrage a une longue histoire : l'histoire de l'art, pour ne nommer qu'elle, a rapidement assimilé la dichotomie entre l'apollinien et le dionysiaque — la théorie de Nietzsche apparaît opportunément au moment même où, en Allemagne, l'histoire de l'art est institutionnalisée et devient une discipline universitaire — et a calqué sur cette dualité, souvent de manière plus ou moins avouable, toute une série de divisions structurantes. Heinrich Wölfflin, grand champion des oppositions binaires, en est l'exemple le plus frappant, avec ses paires séduisantes mais notoirement schématiques : le linéaire et le pictural, les plans et les profondeurs, la forme fermée et la forme ouverte, la multiplicité et l'unité, la clarté et l'obscurité. Chacune de ces paires découle, en quelque sorte, de celle, archaïque et fondatrice, que forment Apollon et Dionysos (ré)inventés par Nietzsche en 1872. Déjà chez Wölfflin, mais aussi dans les écrits de bien d'autres, ces binarités se déclinent subrepticement à l'infini, parfois en d'autres, encore plus générales et problématiques : masculin/féminin, par exemple, ou bien Européens (nous)/non-Européens (les autres). Le danger que pose Nietzsche pour la pensée pointe là aussi, bien que les pistes de réflexion qu'il a ouvertes dans le domaine esthétique soient innombrables et fécondes.

LECTURES NIETZSCHÉENNES

Partant de ce double constat, les articles du présent dossier cherchent à rendre compte, à partir de perspectives fort variées, de ce que l'on peut faire avec Nietzsche aujourd'hui, sans viser l'exhaustivité, tant les possibilités sont foisonnantes. Nous voulions offrir des lectures : des lectures des écrits de Nietzsche lui-même selon un angle actuel ; des lectures de quelques lecteur·rice·s du philosophe qui, pour leur part, l'abordent d'une façon tantôt imprévue, tantôt plus convenue ; et des lectures d'objets culturels autres à travers des lunettes nietzschéennes.

Martine Béland et Patrick Wotling, deux des plus grand·e·s spécialistes du philosophe, proposent des synthèses de la pensée nietzschéenne à partir de deux points de vue complémentaires et nous permettent de saisir les pistes de réflexion sur les enjeux du XXI^e siècle qu'ouvre ce corpus philosophique. La première pointe, à travers les différentes variations du concept allemand d'« expérience », plusieurs thèmes très actuels dans les sciences humaines telles qu'elles sont pratiquées dans nos universités, mais aussi dans le débat public : le savoir objectif ou subjectif (et le savoir « situé », idée omniprésente et toujours fondamentale) ; l'importance du quotidien au-delà des seuls « événements historiques » et autres « chefs d'œuvres de la culture » ; le bien-être individuel par opposition au bien commun ; l'universel et le particulier. Martine Béland dépeint un penseur protéen, passionné par la multiplicité et la richesse inépuisable des phénomènes, ce qui en fait peut-être le philosophe idéal pour célébrer, plutôt que déplorer, l'infini obsédante typique de notre vie post-moderne internetique. Dans un esprit semblable, mais abordant plus précisément la question de l'art — le débat éternel, mais toujours extrêmement pertinent, sur ce que l'on pourrait appeler « l'utilité et les inconvénients de l'art pour la vie », et en particulier le rapport tendu entre l'art et la connaissance scientifique —, Patrick Wotling décortique l'idée selon laquelle « *la réalité est intrinsèquement animée par un processus artistique : qu'elle est par elle-même jeu sur les formes, métamorphose d'apparences* ». Ainsi, la pensée nietzschéenne intervient dans les discussions sur la place accordée à la science dans nos sociétés (post-)pandémiques, mais aussi, sujet plus controversé encore, sur la nécessité de l'art et de la dimension esthétique dans un environnement politique dépourvu de nuances, attribuant de l'importance exclusivement au prosaïquement « utile », à l'immédiatement profitable, au foncièrement inesthétique.

Nietzsche et l'art, donc : en principe, mais aussi, cela devrait aller de soi, en *particulier*. Maude Trottier et Rebecca Leclerc ont choisi toutes les deux de regarder « nietzschéennement » des œuvres artistiques, et nous ont surpris·es en optant pour un art que le philosophe ne pouvait connaître, ou si peu, étant mort cinq ans après la naissance officielle du médium : le cinéma. Qu'aurait dit Nietzsche, idôlâtre du théâtre grec, théoricien de la musique et de l'opéra, souvent pourfendeur des arts visuels, de cet art magique qui rassemble tous ses frères aînés ? La question est intrigante, mais en fin de compte mal posée : ce n'est pas Nietzsche qui parle dans ces

Friedrich Nietzsche : actuel ou inactuel ? Légitime référence ou source de tous les maux depuis 150 ans ? Brillant ou dangereux ? Brillant et dangereux ?

deux magnifiques textes, mais plutôt deux jeunes autrices, féministes et décidément contemporaines. L'actualité de Nietzsche, à la fois avec et contre Nietzsche, voilà qui pourrait nous sortir du cul-de-sac où les philosophes, majoritairement des hommes blancs d'une certaine génération, nous ont amené-e-s avec le choix manichéen du « *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens ?* » et sa réponse quasi pavlovienne : « *Pourquoi nous sommes nietzschéens ?* ».

Cela étant dit, les objets précis de ces deux essais (au sens fort, montaignien, du terme) diffèrent infiniment : le spectacle opératique, prodigieux, frôlant parfois dangereusement le kitsch sentimental (l'article s'intitule bien « Sentiment Annette ») d'*Annette* de Leos Carax (2021), dans le cas de Rebecca Leclerc ; deux courts-métrages expérimentaux, peu diffusés, *Rencontre avec Robert Dole* de François Harvey (2021) et *Self Portrait Post Mortem* de Louise Bourque (2002), pour Maude Trottier. Cependant, que des trois films deux soient d'une extrême contemporanéité — et le troisième, toujours de ce siècle encore jeune — démontre quelque chose de plus spécifique à la pensée nietzschéenne : elle n'est pas un passe-partout que l'on peut plaquer sur n'importe quoi, mais une réflexion étonnamment productive qui, de la fin du XIX^e siècle, s'adresse directement à notre réalité la plus immédiate.

Cette même pertinence est révélée dans les trois comptes rendus critiques du dossier, qui signalent chaque fois, dans les ouvrages recensés, un lien fort entre l'univers nietzschéen et des questions que l'homme Friedrich Nietzsche n'a pas pu imaginer, mais qu'il a malgré tout anticipées. Sepehr Razavi aborde deux livres-testaments écrits par des philosophes récemment décédés — *Les foudres de Nietzsche et l'aveuglement des disciples* (2021) de Jacques Bouveresse, et le recueil d'articles *Here and There : Sites of Philosophy* (2022) de Stanley Cavell — et montre leur compréhension différente, ancrée dans les deux cas dans un contexte national précis, de la « politique » de Nietzsche, et surtout d'après Nietzsche. Comme dans l'ouvrage de Felsch, on y apprend beaucoup

sur les usages et les mésusages des écrits du philosophe (authentiques ou fabriqués, d'ailleurs).

C'est également l'objet de l'analyse de Michèle Cohen-Halimi dans *L'action à distance. Essai sur le jeune Nietzsche politique* (2021), lue par Jean-Philippe Uzel, qui nous ramène à la période de la *Naissance de la tragédie*, notre livre fêté/fétiche. L'ouvrage de Cohen-Halimi interroge le politique à travers le prisme crucial de la temporalité : Nietzsche y est considéré comme un penseur du hors-temps (*Unzeit*), à la fois alerte aux événements de son époque et proposant une « *pensée anachronique de l'inactuel* » qui « *est une pensée politique orientée vers l'avenir, c'est-à-dire qui cherche à réformer le présent* ».

Un aspect de la pensée nietzschéenne qui semble péniblement *ne pas* être orienté vers l'avenir est son approche du genre, en particulier ses opinions sur les femmes, pour lesquelles le terme « *rétrogrades* » serait une litote. Laurence Pelletier met en contexte *Lire Nietzsche à coup de sacoches. Panorama des appropriations féministes de l'œuvre* (2022) de Mélissa Thériault ; elle explique la nécessité d'un tel « *manuel d'autodéfense intellectuelle à saveur féministe* », l'efficacité de celui-ci, mais aussi les problèmes méthodologiques qui découlent presque inévitablement « *d'une démarche qui participerait d'une réhabilitation du "Nietzsche misogyne"* ».

Friedrich Nietzsche : actuel ou inactuel ? Légitime référence ou source de tous les maux depuis 150 ans ? Brillant ou dangereux ? Brillant et dangereux ? *Spirale* souhaite, dans ce dossier, repenser ces questions, certes inépuisables, à partir des enjeux chers à la revue. Appelée-e-s à choisir entre « l'utilité et les inconvénients de la philosophie de Nietzsche pour la vie » en 2022, nous souhaitons reconnaître, avec le plus de lucidité possible, ses inconvénients, mais souligner, malgré tout, sa grande utilité.

EXTENSION DU DOMAINE DE L'EXPÉRIENCE

«*Il y a là tant à penser!*» Ainsi s'exclame Nietzsche dans l'une des premières sections du *Gai savoir* (§ 7¹). Paru en 1882, ce livre est placé sous le patronage d'un auteur que Nietzsche admirait : le célèbre essayiste américain Ralph Waldo Emerson, mort la même année. Pour épigraphe, Nietzsche choisit en effet un extrait du premier essai d'Emerson, intitulé *L'histoire* (1841) : «*Pour le poète, le philosophe, le saint, toutes choses sont amicales et sacrées, tous les événements, profitables, tous les jours, saints, tous les êtres humains, divins.*» (ma traduction)

Dans cette phrase d'Emerson s'exprime un thème cher à Nietzsche, exploré après lui par plusieurs chercheuses et chercheurs en sciences sociales, dont nous pouvons encore aujourd'hui tirer une véritable leçon de méthode : l'importance de l'expérience. Car, si tous les événements sont profitables, ne faut-il pas en vivre le plus possible, et des plus variés ? Est alors philosophe qui cherche à multiplier et à varier les expériences afin de mieux connaître l'éventail polychrome des possibilités de la vie humaine. Autrement dit, le signe du penchant philosophique n'est pas l'abstraction ou l'argumentation, ni même l'érudition ; c'est plutôt l'interrogation débouchant sur l'expérimentation et l'essai. Et le signe du tempérament philosophique n'est plus le sérieux ; c'est maintenant la gaieté.

L'intérêt du philosophe pour l'expérience se fait lui-même pluriel : on voit que Nietzsche manie l'idée d'expérience dans toute sa polysémie. Lorsqu'elle est vécue, en effet, l'expérience peut être de l'ordre de ce que l'on voit, de ce que l'on vit personnellement et de ce que l'on découvre : dans la langue allemande des écrits de Nietzsche, elle est alors *Erlebnis*. Mais l'expérience peut aussi être de l'ordre de ce que l'on essaie, telle une tentative faite à tâtons : elle est alors *Versuch*. L'expérience, enfin, peut s'inscrire dans une démarche scientifique, à la manière d'un processus encadré et réitérable : elle est alors *Experiment*. Richesse des modes de l'expérience, en écho à l'abondance de tout ce qu'il y a à expérimenter.

1 – Toutes les citations de Nietzsche, dans le présent texte, sont tirées des traductions de Patrick Wotling.

Plutôt que de se limiter, Nietzsche emploie tour à tour ces trois sens de l'expérience, et il passe souvent de l'un à l'autre dans un même fil d'idées, comme dans cet autre extrait du *Gai savoir*: «*[Nous] voulons regarder nos expériences vécues [Erlebnis] dans les yeux, avec autant de rigueur qu'une expérimentation [Versuch] scientifique, heure par heure, jour après jour ! Nous voulons être nous-mêmes nos expériences [Experiment] et nos cobayes.*» (§ 319) Vivre, en effet, n'est-ce pas aussi une expérience ? Nous pouvons ainsi nous compter au nombre de ces phénomènes quotidiens auxquels nous ne portons peut-être pas assez attention.

Aussi, comment ne pas sourire devant l'immensité de la tâche : «*il y a là tant à penser*», ce n'est pas trop dire !

L'INVESTIGATION DU QUOTIDIEN

Dans *Le gai savoir*, Nietzsche s'étonne de la quantité de phénomènes qui n'ont pas retenu l'attention des savants, à son époque : «*Tout ce qui a donné sa couleur à l'existence n'a pas encore d'histoire jusqu'à présent.*» (§ 7) Et Nietzsche de commencer une liste de ce qu'il y a à observer et à comprendre : par exemple, l'amour, la cupidité et toutes les passions ; le droit, le calendrier ou le mariage, qui pourraient être examinés dans une perspective historique et comparatiste ; ou encore les mœurs des commerçants ou des artisans, qui peuvent nous renseigner sur l'étendue de la palette de l'expérience humaine. Et combien d'autres choses encore ! À titre d'exemple, il demande : «*Existe-t-il une philosophie de l'alimentation ?*»

Le livre de 1882 se présente ainsi comme un appel aux personnes curieuses, passionnées par la connaissance et l'expérience, afin qu'elles fassent des choses quotidiennes — des choses « ordinaires », pourrait-on dire — l'objet de leur attention. Car «*[t]out ce que les êtres humains ont jusqu'à présent considéré comme leurs "conditions d'existence", et toute la raison, la passion et les préjugés qui s'attachent à cette manière de considérer, cela a-t-il déjà été exploré à fond ?*»

C'est maintenant le défi des sciences sociales que de parvenir à examiner les phénomènes humains dans leur pluralité et

leur variabilité. Cependant, l'on doit savoir comment scruter ces phénomènes ordinaires, quotidiens, ces « conditions d'existence » qui sont les nôtres. Comment, autrement dit, porter attention aux gestes mêmes, tout en ayant l'œil à la fois sur les pratiques sociales qui sont formées par ces gestes et sur nous, qui posons ces gestes et qui participons à ces pratiques ?

Voilà que l'expérience et l'observation posent tout naturellement une question de méthode. C'est qu'«*on n'a pas encore découvert le microscope qui permettra d'observer ces écailles de reptiles qui sont les nôtres*». Ainsi, comment mener l'enquête que Nietzsche propose ? Quelle fut sa démarche ? Mais aussi, comment actualiser cette enquête de manière à éclairer la spécificité de l'expérience contemporaine ? Non seulement l'attention se fragmente de plus en plus, mais la panoplie des médias détourne bien souvent notre attention du moment présent. Nous manquons trop souvent d'intérêt pour l'environnement dans lequel nous évoluons immédiatement, et les lieux, les objets, les gestes et les rituels du quotidien risquent souvent de passer sous notre radar...

Une première voie pour remédier à cette fragmentation de l'attention consiste en une investigation soutenue du petit et du commun. Il s'agit de repérer, d'observer, de suivre ces «*choses modestes, mais d'une fréquence incalculable*» (*Humain, trop humain*, 1878, § 49), ces gestes ordinaires, répétitifs tout autant que multiples et variés dont sont formés nos comportements sociaux. Il ne s'agit plus de les ignorer en raison de leur banalité, mais plutôt de braquer un microscope sur ces conversations de corridor, ces gestes posés à la hâte dans un commerce ou un autre, ces postures adoptées par nos corps devant les écrans, ces réponses automatiques données à des questions que nous n'entendons plus.

Autant de gestes coutumiers qui sont doublement petits : par rapport à leur échelle, mais aussi au regard de leur valeur, car le plus souvent nous les jugeons insignifiants. Et pourtant, la «*somme de ces doses minuscules n'en est pas moins gigantesque, leur somme totale fait partie des forces les plus puissantes*», car ces choses modestes «*exercent une grande influence*» (*Humain, trop humain*, § 49) sur nos relations sociales, sur nos comportements, sur nos évaluations...

En bref, en tant que *philosophe*, Nietzsche vise une modification de notre culture par une modification de nos valeurs : le philosophe est un éducateur pour l'individu, un modeler de types humains, un créateur de culture.

L'ARCHÉOLOGIE DU SOCIAL

Les micropratiques individuelles : voilà le fait culturel qui intéresse Nietzsche dans plusieurs de ses aphorismes. Voilà aussi où se dessine sa deuxième voie d'enquête : l'observation contextuelle. Car il s'agit bien de scruter les mœurs et les pratiques sociales en contexte, plutôt que d'analyser des comportements abstraits ou des vertus idéales et désincarnées. L'être humain, en effet, ne se laisse pas étudier en dehors des circonstances dans lesquelles il agit. Il n'y a donc pas, selon Nietzsche, de principe moral en soi, tout comme il n'y a pas de vertu abstraite. « *"Faire souffrir en soi"* n'existe pas, excepté dans le cerveau des philosophes, et pas davantage *"faire plaisir en soi"* », lit-on dans son livre de 1878, *Humain, trop humain* (§ 99). Ce qui existe, en revanche, ce sont des gestes posés (ou retenus...) « à l'égard d'une loi ou d'une tradition fondée de longue date », dans un contexte donné (§ 96).

Ce programme, Nietzsche ne l'élabore pas en vase clos. Il cultive des affinités électives avec des auteurs français versés dans l'observation sociale et la critique morale, et pratiquant l'écriture aphoristique, notamment le marquis de Vauvenargues, Nicolas de Chamfort ou encore Stendhal, à la lecture desquels il se délectait. Mais l'on peut tout autant imaginer l'Allemand en conversation avec un autre Français, qu'il cite peu mais qu'il paraît avoir lu : Honoré de Balzac.

Dans son « Avant-propos » à *La comédie humaine* (1842), Balzac clarifiait son intention à la fois historienne et philosophique, demandant avec étonnement : « *[Q]ui ne s'est aperçu que les écrivains ont oublié, dans tous les temps [...] de nous donner l'histoire des mœurs ?* » Persuadé que l'être humain « *n'est ni bon ni méchant* », mais qu'il naît plutôt « *avec des instincts* » sur lesquels la société agit, Balzac scrutait les « *Espèces Sociales* » à la manière des zoologistes, souhaitant peindre les « *types humains* » par des mots et se faire ainsi « *l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreur du bien et du mal* ».

Le microscope que cherchait Nietzsche n'aurait-il pas été de même facture que l'outil manié par Balzac ? Le romancier se posait lui aussi des questions de méthode, de démarche, d'outils. S'intéressant aux détails pour mieux peindre une « *histoire générale de la société* », Balzac affirmait d'emblée : « *[J]'accorde aux faits constants, quotidiens, secrets ou patents, aux actes de la vie individuelle, à leurs causes et à leurs principes autant d'importance que jusqu'alors les historiens en ont attaché aux événements de la vie publique des nations.* »

Pour ces Balzac, ces Chamfort, ces Nietzsche, toute la culture se montre ainsi sous un autre jour, comme costume et déguisement de la morale. Autant de gestes à examiner, à scruter, à tester... et peut-être aussi à modifier, remodeler, abandonner. Si nos pratiques trahissent des valeurs, il est certainement utile de les examiner et de les réévaluer — démarche sociale importante que l'on voit à l'œuvre, à notre époque, dans la réévaluation que l'on fait de pratiques aussi différentes que le mariage, l'embauche ou l'édification de statues.

Voilà où le chemin emprunté par l'Allemand bifurque de celui emprunté par ses comparses français : l'objectif de Nietzsche est bien de modifier notre expérience humaine, notre tempérament — nos habitudes morales, sociales, intellectuelles. En bref, en tant que *philosophe*, Nietzsche vise une modification de notre culture par une modification de nos valeurs : le philosophe est un éducateur pour l'individu, un modeler de types humains, un créateur de culture.

UNE DISPOSITION À LA GAÏETÉ

Le terrain d'enquête que Nietzsche définit est vaste : son étendue est celle de l'univers des cultures humaines, son temps est celui de l'histoire. Son contexte, cependant, est l'être humain en situation. Voilà pourquoi le premier objet d'enquête, en ce sens, peut bien être soi-même. Soi-même dans la solitude, soi-même dans différents contextes sociaux, soi-même comme incarnation et manifestation de valeurs héritées, et réaffirmées par toute la gamme de nos petits gestes.

Et voici que se présente l'idée d'un « gai savoir », sur laquelle s'ouvre le livre de 1882 : s'il est vrai que, « *pour l'instant, la comédie de l'existence n'a pas encore "pris conscience" d'elle-même* », à force d'examen des petits gestes et d'observation contextuelle, il viendra peut-être un moment où le rire sera « *lié à la sagesse* », où il n'y aura plus « *qu'un "gai savoir"* » (§1). Dans l'idée d'un « gai savoir » se comprend en effet un objectif : celui d'entraîner, de favoriser, de nourrir petit à petit un nouvel affect, une nouvelle disposition au rire, à la joie et au détachement, par une disposition positive envers l'expérimentation. La gaïeté, en somme, est elle aussi la manifestation extérieure de certaines valeurs ! Nietzsche le répète souvent : il vise « *un bon tempérament, une âme rendue ferme, douce et fondamentalement gaie, un état d'âme qui n'aurait plus besoin de se tenir sur ses gardes* » (*Humain, trop humain*, §34).

Or, voilà peut-être justement ce qui attire encore et toujours autant de lecteurs et lectrices vers ses œuvres, vers ses courts essais et ses aphorismes, vers ses mots. Voilà aussi pourquoi sa pensée demeure un guide nous permettant de comprendre et, surtout, d'expérimenter sur le mode philosophique nos conditions d'existence actuelles ainsi que les pratiques sociales auxquelles elles donnent lieu. Nietzsche propose à chaque individu d'entreprendre un travail de formation personnelle. Il nous rappelle que nous sommes modifiables, modelables : nous pouvons être nous-mêmes l'objet de nos expériences ! C'est au développement de nouvelles habitudes qu'il nous invite. On comprend alors le sens de son message complet : il n'y a pas seulement tant à penser, il y a surtout tant à faire, et tant à être.

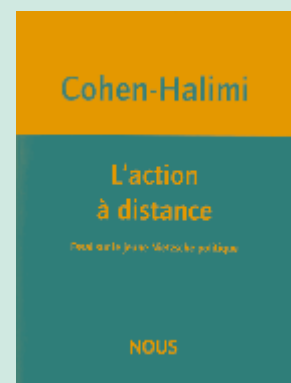
LA POLITIQUE À CONTRETEMPS : LA PENSÉE DE L'INACTUEL CHEZ LE JEUNE NIETZSCHE

Les écrits du jeune Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (1872) et les textes qui l'entourent, sont en vogue depuis le début du XXI^e siècle, alors que le « dionysiaque » a fait un retour en force dans le domaine de l'art, aussi bien dans la création contemporaine — on pense à l'exposition *Dionysiac* au Centre Pompidou en 2005 — que dans l'histoire de l'art — qu'il suffise d'évoquer le beau livre de Philippe Morel, *Renaissance dionysiaque* (2015). Autre concept nietzschéen qui fait depuis quelques années l'objet d'une attention particulière, celui d'« inactuel » (*Unzeitgemäss*), qui donne son nom aux quatre *Considérations* (*Unzeitgemässe Betrachtungen*) que Nietzsche a fait paraître entre 1873 et 1876. Le philosophe italien Giorgio Agamben est en partie responsable de cet engouement puisque son bref essai de 2008 *Qu'est-ce que le contemporain ?*, qui fait du contemporain un synonyme de l'inactuel nietzschéen — comme Agamben l'avait déjà fait avec son texte de 1984 « Aby Warburg et la science sans nom », qui a relancé l'intérêt pour les travaux du père de l'iconologie —, a été un vrai succès de librairie. Il y montre, en s'appuyant sur la seconde *Considération*, que l'anachronisme ne doit pas seulement être compris comme une résurgence impromptue du passé dans le présent, mais qu'elle doit également s'entendre en sens inverse, comme un saut du présent dans le passé.

L'ACTION À
DISTANCE. ESSAI
SUR LE JEUNE
NIETZSCHE
POLITIQUE

MICHÈLE
COHEN-HALIMI

Éditions NOUS, 2021, 432 p.



L'ANACHRONISME DU TEMPS PRÉSENT

Le dernier livre de la philosophe française Michèle Cohen-Halimi, *L'action à distance. Essai sur le jeune Nietzsche politique*, participe de cet intérêt récent pour la lecture anachronique de l'histoire contemporaine issue de l'inactuel. Précisons tout d'abord que, contrairement au livre d'Agamben qui se distingue par sa brièveté, celui de Cohen-Halimi est un ouvrage de plus de 400 pages, extrêmement fouillé, mais jamais ennuyant, qui compare en détail la pensée du jeune Nietzsche à celle de ses contemporains (Burckhardt, Schopenhauer, Hegel, Marx...), mais également à celles d'auteurs qui, au XX^e siècle, ont été marqués par sa pensée, comme Thomas Mann ou Theodor W. Adorno. L'autre caractéristique notable de *L'action à distance* est l'angle d'attaque privilégié par l'autrice, qui a choisi, comme le sous-titre de l'ouvrage le précise, de mettre l'accent sur «*le jeune Nietzsche politique*». Sa thèse principale, qu'elle soutient avec brio, veut que la pensée politique du jeune Nietzsche soit intrinsèquement liée à la pensée de l'inactuel, et que les deux s'élaborent dans le même temps. Cohen-Halimi nous invite à suivre pas à pas cet entrelacement du temps et de la politique dans la pensée du jeune Nietzsche, en mettant en évidence tout ce que celui-ci doit à quelques grands penseurs et artistes. Schopenhauer, bien sûr, dont la découverte encourage Nietzsche à délaisser la philologie pour la philosophie, mais également deux autres personnes qu'il côtoie sur une base régulière. Tout d'abord, l'historien Jacob Burckhardt, son collègue de l'Université de Bâle et, ensuite, Richard Wagner, exilé sur les bords du lac des Quatre Cantons avec sa femme, Cosima, que Nietzsche admire et auquel il rend de fréquentes visites.

Au cœur de *L'action à distance* se trouve donc la question de la temporalité, qui fait l'objet du deuxième chapitre, «*Action à distance de la dialectique*», et plus particulièrement cette pensée anachronique de l'«*inactuel*» qui va occuper Nietzsche dans les années suivant *La naissance de la tragédie* (1872), concept qu'il va remplacer par la suite par celui d'«*esprit libre*», avant d'y revenir à la fin de sa vie intellectuelle¹ — *Le crépuscule des idoles* (1888) contient par exemple un chapitre intitulé «*Divagations d'un "Inactuel"*». La définition de l'inactuel trouve très certainement dans la préface de la seconde *Considération*, consacrée aux heurs et malheurs de la science historique, sa formulation la plus explicite. Nietzsche y déclare qu'être inactuel ne signifie pas seulement aller à contre-courant de son époque, en prenant le contre-pied des idées dominantes (en l'occurrence, la culture historique), mais aussi et surtout «*agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir*». On pourrait dire, en simplifiant à peine, que le livre de Cohen-Halimi, n'est que le développement de cette phrase : il vise à montrer en quoi la pensée anachronique de l'inactuel est une pensée politique orientée vers l'avenir, c'est-à-dire qui cherche à réformer le présent.

1 — Sur les fluctuations du concept d'«*inactuel*» dans la pensée de Nietzsche, on pourra se référer à l'ouvrage de Patrick Wotling, «*Oui, l'homme fut un essai*», *La philosophie de l'avenir selon Nietzsche*, Paris, Presses universitaires de France, 2016.

Dans cette réflexion exigeante, qui consiste à faire de la pensée politique de Nietzsche une pensée du hors-temps (*Unzeit*), Cohen-Halimi propose quelques pistes originales. La première cherche à démontrer que le concept de l'inactuel est le résultat d'une dialectique entre la philosophie du devenir d'Héraclite et la théorie atomiste de Roger Joseph Boscovich, physicien dalmate du XVIII^e siècle. Si l'intérêt de Nietzsche pour les sciences exactes, et pour la théorie des atomes de Boscovich en particulier, est connu depuis longtemps, le rôle central que Cohen-Halimi lui fait jouer dans la mise en place de la pensée de l'inactuel est nouveau. Partant du fait que Nietzsche a emprunté à quatre reprises le livre de Boscovich à la bibliothèque de Bâle au moment où il rédigeait ses deux premières *Considérations* (1873-1874), elle affirme que les théories du physicien ont été déterminantes pour la mise au point de la nouvelle conception du temps du philosophe. Afin de conforter son point de vue, l'autrice s'appuie sur un fragment écrit au printemps 1873 et publié de manière posthume, dans lequel Nietzsche dessine une ligne du temps verticale, très proche formellement d'un schéma de Boscovich servant à représenter les ondulations d'énergie. En marge de son dessin, Nietzsche écrit : « *le temps n'est pas un continuum, il n'y a que des points temporels totalement différents, pas de ligne. Actio in distans* ». Cette formule latine, *actio in distans*, qui donne son titre au livre de Cohen-Halimi, permet de mieux comprendre la délinéarisation du temps chrétien, mais aussi hégélien, opérée par Nietzsche et la façon dont il conçoit les interactions entre les différentes époques de l'histoire. Selon lui, les points temporels, comme les atomes de Boscovich, n'agissent pas dans un rapport de continuité, selon l'idée qu'une période influencerait la période qui la suit immédiatement ; ils agissent plutôt l'un sur l'autre, à distance. Nietzsche écrit encore : « *Toute action est donc actio in distans, c'est-à-dire qu'elle effectue un saut.* »

RÉFORMER L'ÉTAT PAR L'ART ET LA CULTURE

C'est ce temps anachronique, procédant par saut, qui est, selon Cohen-Halimi, au cœur de la pensée de l'inactuel. Et c'est bien un saut temporel, celui que Nietzsche souhaiterait effectuer du passé vers l'avenir, qui la pousse à doter la pensée du philosophe d'une dimension politique. C'est ici que les influences intellectuelles et artistiques de Nietzsche jouent un rôle important. À commencer par celle de Jacob

Burckhardt, à qui Nietzsche restera fidèle toute sa vie, puisqu'il lui adressera sa dernière lettre, datée du 6 janvier 1889 et postée de Turin — fidélité qui contraste avec la nature de ses relations avec Schopenhauer et Wagner, dont il rejettera assez vite l'influence. Selon l'autrice de *L'action à distance*, Nietzsche adopte très tôt la conception de l'histoire de Burckhardt — dont il a suivi avec avidité les conférences à l'Université de Bâle —, qui affirme que l'histoire, loin d'être la réalisation de la Raison dans le monde comme le prétendait Hegel, est avant tout une « *science des perturbations* » faite d'accidents, de changements, et d'autres « *bâtardises* », c'est-à-dire d'événements sans filiation directe avec les époques qui les précèdent. Si Cohen-Halimi souligne cette dimension anachronique de l'histoire burckhardtienne dont héritera Nietzsche, elle insiste surtout sur l'importance qu'auront dans la pensée nietzschéenne les trois grandes forces qui, selon l'historien bâlois, structurent l'histoire : l'État, la religion et la culture (*Kultur*).

Cohen-Halimi montre que Nietzsche reprend tout d'abord ce schéma pour dresser le diagnostic d'un malaise civilisationnel. Pour le jeune philosophe, la déchristianisation de l'Europe, que l'on retrouve également déclinée sous le thème « *de la mort du grand Pan* », a entraîné une profonde crise des valeurs — que Nietzsche qualifiera plus tard de « nihilisme » — qui a fait en sorte que l'État occupe désormais la place centrale occupée jadis par la religion. Dans les sociétés sécularisées, marquées par la déliaison entre la religion et l'État, la culture pourvoit au « *besoin métaphysique* » des citoyens et se met au service de l'État — cet « *État culturel* » dont Hegel fera l'éloge incessant, au grand dam de Burckhardt et de Nietzsche. Cet État imbu de sa supériorité culturelle, c'est le Reich allemand gonflé de sa victoire contre la France après le conflit de 1870-1871, que Nietzsche critiquera sévèrement dans la première *Considération inactuelle* (1873). Soulignons au passage que *L'action à distance* consacre de belles pages à l'implication de Nietzsche dans la guerre franco-allemande, un épisode trop souvent négligé par ses exégètes, qui se contentent généralement de reprendre les propos de *Ecce Homo* (1888) selon lesquels *La naissance de la tragédie* aurait été conçu « *au milieu des fracas de la bataille de Woerth* ». Pour remédier à la crise civilisationnelle qui découle du désenchantement du monde, Nietzsche propose d'inverser la relation entre l'État et la culture. Cette dernière, qui englobe également pour lui l'art et l'éducation (*Bildung*), ne doit plus être dans une position

ancillaire par rapport à l'État, mais, au contraire, elle doit permettre de réformer ce dernier : « *Si Nietzsche peut être lu comme un philosophe politique, c'est parce qu'il reprend [...] l'idée (burckhardtienne) selon laquelle la Kultur peut agir sur l'État et transformer politiquement les formes de pensée et d'existence des hommes en agissant en profondeur sur les mœurs.* » C'est tout le propos des conférences *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement* prononcées à Bâle en 1872, publiées après la mort du philosophe, et de la troisième *Considération inactuelle* (1874), consacrée à « Schopenhauer, éducateur ».

Pour Nietzsche, la culture doit permettre de prendre du recul par rapport au présent, de considérer le présent à partir du passé afin de mieux en analyser les travers, non pas dans le but de faire revivre un passé jugé supérieur (cette critique d'une conception monumentale du passé est au cœur de la *Seconde inactuelle*), mais au nom, précisément, de l'avenir. On comprend que Nietzsche défend une culture engagée qui se tient loin de toute forme de neutralité. En ce sens, Nietzsche se démarque des usages qui pourront être faits plus tard de sa philosophie, entre autres par le jeune Thomas Mann, qui, dans ses *Considérations d'un apolitique* (1918), écrites pendant la Première Guerre mondiale, reprendra à son compte les théories de « l'art pour l'art » en affirmant, dans un nietzschéisme mal digéré, que l'art est par définition au-dessus du bien et du mal et n'a pas à se mêler d'éthique ou de politique. On sait que le prix Nobel de littérature changera radicalement de point de vue par la suite, s'exilera aux États-Unis lors de la prise de pouvoir des nazis, et s'engagera corps et âme dans la défense des valeurs humanistes et démocratiques de la République américaine. Mais le mal était fait, pourrait-on dire, et Nietzsche est encore, de nos jours, associé au *Kulturkampf* d'un Bismarck, sans même parler d'un Hitler. Contre cette vulgate, le livre de Cohen-Halimi restitue ici une vérité oubliée ou omise : pour le jeune Nietzsche, l'art, la *Kultur*, a pour but d'éduquer et d'émanciper l'individu des valeurs dominantes, donc de l'éloigner toujours plus de l'État et de son idéologie.

Or, pour le jeune Nietzsche du début de la décennie 1870, cet idéal artistique s'incarne essentiellement dans l'opéra wagnérien ; pour cette raison, sa désillusion ne sera que plus grande après la première représentation de Bayreuth, en 1876, année de sa rupture avec le compositeur, lorsqu'il se rend compte que sa musique est en train de se transformer en une nouvelle religion d'État gangrénée par l'antisémitisme. Cohen-Halimi rappelle dans son ouvrage les propos de Philippe Lacoue-Labarthe selon lesquels Nietzsche aurait été le premier à percevoir que « *Bayreuth n'était pas seulement la préfiguration du nazisme, c'était la naissance du nazisme* ». Cette tentative malheureuse du jeune Nietzsche de freiner par l'art et la culture l'essor de la religion d'État et ses effets catastrophiques sur les âmes répond en contrepoint aux éclairs de clairvoyance qu'il connaîtra au seuil de son effondrement, au début de l'année 1889 : « *il y aura des guerres, comme il n'y en eut encore jamais* », écrit-il dans un brouillon de lettre adressée à l'empereur Guillaume II quelques jours avant l'attaque qui le condamnera à une vie végétative pendant plus d'une décennie.

Notons en aparté que le livre de Cohen-Halimi, dont il n'est pas possible ici de rendre toute la richesse, peut se lire sous de multiples angles, ou plutôt de multiples ondulations, selon le schéma de lecture qu'elle propose elle-même à la fin de l'ouvrage et qui reprend le schéma des ondulations de Boscovich. Tout comme Nietzsche utilisait le schéma atomiste du physicien dalmate pour déchronologiser le temps historique, Michèle Cohen-Halimi s'en empare à son tour pour nous proposer une nouvelle expérience de lecture non linéaire, une lecture « à distance » dans laquelle les chapitres se répondent selon des sauts et des boucles dialectiques.

L'ŒUVRE APRÈS LA VIE : LES DEUX RIVAGES DE NIETZSCHE

Comment Hegel nous permet-il de mieux comprendre l'Anthropocène, Aristote l'éthique de l'intelligence artificielle et Kant la crise migratoire ? Autant de sujets de colloques, d'ouvrages collectifs, de conférences internationales et d'émissions radiophoniques dont la prolifération effrénée est censée nous rappeler l'intérêt de faire retour sur ces grandes figures de l'histoire de la pensée. Il y a là un cercle vicieux ou vertueux, c'est selon ; ces figures nous permettent de parler du présent en faisant preuve d'érudition et leur invocation semble confirmer leur inclusion dans le canon, voire la pertinence même de celui-ci. Friedrich Nietzsche, l'enfant terrible de la philosophie, n'y fait pas exception. Pourtant, souligner la contemporanéité de l'auteur des *Considérations inactuelles* s'avère un exercice singulier puisqu'il n'a cessé de rappeler à ses lecteurs qu'il pensait *contre* son temps, et non avec lui. Une question moins épineuse, mais tout aussi significative est de savoir ce que révèlent les lectures récentes de Nietzsche sur leur propre actualité, ainsi que sur l'état de la scène intellectuelle où elles se situent.

LES FOUDRES DE NIETZSCHE ET L'AVEUGLEMENT DES DISCIPLES

JACQUES BOUVERESSE

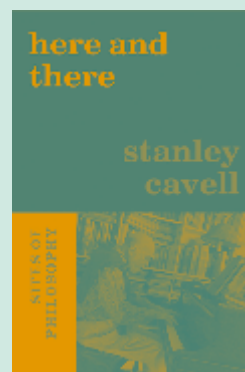
Hors d'atteinte, 2021, 336 p.



HERE AND THERE : SITES OF PHILOSOPHY

STANLEY CAVELL

Harvard University Press,
2022, 336 p.



LA VÉRITÉ, RIEN QUE LA VÉRITÉ

Dans *Les foudres de Nietzsche et l'aveuglement des disciples*, le philosophe Jacques Bouveresse (1940-2021) aborde de front les enjeux contemporains auxquels est associée la pensée de Nietzsche, par l'entremise des mécompréhensions qu'a suscitées sa critique de la vérité. Si l'on admet la conception trop commune, contestée par Bouveresse, selon laquelle Nietzsche est le grand fossoyeur de la vérité, les conséquences de ces mécompréhensions sont d'autant plus graves qu'elles surviennent à un moment où des régimes politiques proclament, parfois ouvertement, leur indifférence à celle-ci. Le livre commence par examiner cette question en mettant l'accent sur la différence entre la vérité et le « dire-vrai » (cette instance qui se réclame de l'unique vérité), et se termine sur la description de la mésestimation profonde à propos des acceptions de la vérité dans les traditions dites analytique et continentale, Frege et Heidegger à l'appui. Toutefois, il serait hâtif et inexact de classer ce livre sous la rubrique « Nietzsche et les *fake news* ». C'est plutôt le « nietzschéisme à la française », pour reprendre l'expression de Vincent Descombes, que prend pour cible Bouveresse. Ainsi, plutôt que de montrer l'actualité de Nietzsche, il retrace les tours de passe-passe auxquels a eu recours une certaine génération, dont nous sommes largement les héritiers, pour le présenter comme un penseur « de gauche ».

Aux yeux de Bouveresse, ceux qui ont produit le Nietzsche de gauche sont, sans grande surprise, de la génération des soixante-huitards, notamment deux de ses porte-étendard intellectuels : Michel Foucault et Gilles Deleuze. Par suite d'une lecture hâtive et décontextualisée de certains passages du texte nietzschéen, le philologue serait soudainement devenu un pourfendeur des puissants. Pire encore, la volonté de puissance et le pouvoir foucauldien ont été amalgamés pour produire une critique des dispositifs de pouvoir dont parle Foucault. Ce qu'occulte cependant cette interprétation, c'est que, bien que Nietzsche se soit intéressé à la généalogie de la puissance et à la logique des puissants, tout comme Foucault après lui, ce n'était certainement pas dans un même but. En un mot, on a fait de l'œuvre de Nietzsche le terreau d'une remise en cause des puissants, là où il lamentait leur faiblesse ; c'est-à-dire leur propension à montrer de l'indulgence et de la pitié alors qu'il aurait fallu être brutal et sévère. À titre d'exemple, le constat selon lequel « *la condition de l'ouvrier moderne est, de*

bien des façons, pire que celle des esclaves de l'Antiquité », formulé dans le premier tome d'*Humain, trop humain* (1878, § 457), a été interprété comme un signe de sympathie de la part du philosophe envers la question ouvrière.

Or, comme le rappelle à juste titre Bouveresse, il fallait plutôt y voir une critique de la complaisance des maîtres et, conséquemment, de l'incapacité des faibles à accepter les conditions modestes qui sont les leurs. Si l'on peut reprocher à l'auteur de taire, le plus souvent, le nom des exégètes qui sont derrière les erreurs de lecture les plus grossières qu'il décrit, force est d'admettre que ce procédé est loin d'être inusité dans la littérature secondaire sur une œuvre controversée comme celle de Nietzsche, qui en fournit probablement l'exemple le plus paradigmatique. La charité herméneutique devient pernicieuse si elle assujettit le lecteur à une double contrainte : soit le penseur n'a jamais eu d'idées abjectes ; soit nous le comprenons mal, s'il paraît odieux à notre sensibilité contemporaine. Et Bouveresse d'ajouter, non sans une pointe de frustration, que Nietzsche « *ne peut tout simplement pas ne pas être compris de cette façon* » (c'est moi qui souligne).

AU-DELÀ DES CLIVAGES

On serait néanmoins en droit de se demander si la question de savoir si Nietzsche était « de gauche » se pose réellement aujourd'hui, alors que les interprétations sérieuses font consensus en répondant par la négative. Dans tous les cas, elle est bien moins intéressante que celle de savoir ce qu'en ont fait des intellectuels de gauche, à commencer par celui qui, avec Giorgio Colli, a pris en charge l'édition critique et la traduction italienne de l'œuvre de Nietzsche : le penseur antifasciste et socialiste Mazzino Montinari. Comme il l'explique dans son ouvrage de 1982, *Che cosa ha detto Nietzsche*, il ne s'agit pas de « récupérer » Nietzsche dans le but de réhabiliter la démocratie et le socialisme, mais de voir que, même dans une société démocratique ou socialiste, une dimension nietzschéenne (« *dimensione Nietzsche* », en italien) est de mise.

D'ailleurs, Bouveresse laisse à d'autres commentateurs le soin de formuler les critiques les plus acerbes à l'égard de Deleuze et de Foucault. Le premier, « *éperdument de gauche, de la manière la plus obstinée et simpliste* », d'après le philosophe Clément Rosset, ne pouvait classer les penseurs qu'il estimait

que comme appartenant à la gauche, alors que le second, appliquant « *la recette traditionnelle de l'essayisme dans le goût français* », a fait primer la rhétorique sur l'exactitude, d'après l'essayiste Jean-Marc Mandosio. En ce sens, les réflexions développées dans ce livre représentent un prolongement de celles déjà présentées dans *Nietzsche contre Foucault* (2016), où Bouveresse s'appuyait sur le premier pour contrer l'indistinction entre la vérité et la croyance à la vérité chez le second.

Les meilleurs passages des *Foudres de Nietzsche* offrent surtout le témoignage d'un philosophe qui fut aux premières loges de la création d'une figure toujours mal comprise de l'histoire des idées, à savoir le « Nietzsche de gauche » en tant que pierre d'assise du poststructuralisme français. Si notre proximité étourdissante avec le climat intellectuel qui a donné naissance à cette figure nous a longtemps empêchés de faire la part des choses, Bouveresse nous permet, par ses (malheureusement trop rares) descriptions des écueils qu'il a personnellement rencontrés dans ce contexte, de saisir l'ampleur du phénomène. Dans les années 1960, il s'est intéressé dans un premier temps à l'œuvre de Wittgenstein, et a introduit en France les débats issus des scènes philosophiques britannique et américaine. Malgré le différend qui sépare encore les traditions continentale et analytique, il est difficile de mesurer l'hostilité qu'un tel acte a pu provoquer à l'époque. L'idée répandue – un refrain régulièrement entendu en France, écrit Bouveresse – voulait qu'il n'y ait tout bonnement « *pas de philosophie dans les pays anglo-saxons* », suivant le préjugé, dont la source remonte au moins à Nietzsche lui-même, que si la culture anglo-saxonne est propice au calcul, elle ne peut nullement prétendre à la pensée.

1 – Voir à ce sujet Monique Dixsaut (dir.), *Nietzsche : querelle autour de la « Naissance de la Tragédie »*, Paris, Vrin, 1995.

NIETZSCHE EN AMÉRIQUE

Qu'il s'agisse de lire Nietzsche et Foucault (ou Deleuze), Hegel et Adorno, Husserl et Derrida, Wittgenstein et Kripke, l'un avec l'autre ou l'un *contre* l'autre, le lecteur déboussolé devrait prendre au sérieux le dialogisme entre les personnages d'une même histoire intellectuelle. De l'autre côté de l'Atlantique, aux États-Unis, c'est l'influence de Ralph Waldo Emerson qui a constitué un passage obligé pour les exégètes de l'œuvre nietzschéenne. Alors qu'on s'est d'ordinaire intéressé à Nietzsche en aval, par l'intermédiaire de ceux qui se sont revendiqués de sa pensée, Emerson représente en amont une inspiration dont la philosophie est toujours mal comprise. C'est ce que souligne le philosophe américain Stanley Cavell (1926-2018), notamment dans le recueil d'essais publiés de façon posthume, en 2022, sous le titre *Here and There : Sites of Philosophy*. Cavell explique cet oubli en partie par la conviction partagée par les philosophes et les critiques littéraires européens et américains qu'Emerson n'était tout simplement pas un philosophe – triste sort qui l'unit d'ailleurs à Nietzsche, bien que ce dernier ait le plus souvent lui-même alimenté l'ambiguïté de son statut de philosophe¹. Comme le note l'auteur dans le premier essai de ce recueil consacré aux « lieux de la philosophie », le fait que le département de philosophie de l'Université de Harvard se trouve dans un bâtiment portant le nom d'Emerson (le Emerson Hall) n'a d'ailleurs pas empêché sa pensée de tomber dans la désuétude.

Si l'ouvrage de Bouveresse était révélateur de la formation intellectuelle de son auteur, *Here and There* met plutôt en évidence la diversité des centres d'intérêt de Cavell. Publiés quatre ans après la mort du philosophe américain, ces essais, actes de colloque, préfaces et discours regroupent aussi bien des réflexions sur le langage ordinaire et la psychanalyse comme antidote à l'universalisme de la philosophie que des dialogues avec l'œuvre de Walter Benjamin et une polémique contre les excès de la déconstruction. À une époque où la surspécialisation des savoirs risque de rendre intenable la place de l'intellectuel dans le débat public, cet ouvrage a ceci de rafraîchissant qu'il évite à la fois l'écueil d'une vulgarisation simplificatrice et celui du propos savant incompréhensible et inaccessible aux non-spécialistes. Pour ceux et celles qui ont suivi la trajectoire intellectuelle de Cavell, il s'agit là d'un pari que ce dernier a risqué et, on peut désormais le dire, gagné.

À reprendre le
champ sémantique
déployé par Cavell,
la réception de
Nietzsche devrait,
tout compte fait, être
comprise en tant que
« site » : de rencontres,
d'échanges manqués,
d'influences, de
contre-influences et,
peut-être surtout, de
mécompréhensions
entre les différents
interprètes.

Alors que les réflexions de Bouveresse sur Nietzsche ont comme fil conducteur la question de la vérité, celles de Cavell touchent avant tout à la temporalité. Dans le chapitre « Time after Time », où la présence de Nietzsche est la plus marquée, les deux temps « maintenant » et « ensuite » s'ajoutent aux déictiques de lieu « ici » et « là-bas » qui marquent le titre du recueil. « *When is now?* » demande Cavell, qui, suivant Thoreau, pense la possibilité d'un maintenant à l'intersection précaire entre le nouveau et l'ancien. Il s'agit là d'une interrogation fondamentale à l'idée d'un « Nouveau Monde » que les États-Unis avaient pour ambition d'incarner ; une manière de s'assurer que l'*ethos* états-unien était autre chose qu'une réitération du même, faute de quoi ce pays aurait perdu sa raison d'être.

Pour appréhender le futur, il faudrait y être ; c'est ainsi que Cavell résume *Par-delà bien et mal* (1886), dont le sous-titre, « Prélude d'une philosophie de l'avenir », rappelle les *Essais* d'Emerson, tout particulièrement celui intitulé « Expérience » (1844). Dans l'œuvre de Nietzsche, rappelle Cavell, l'influence d'Emerson est une dette envahissante (« *pervasively indebted* ») même lorsqu'elle paraît moins explicite que celle d'autres penseurs. Emerson et Nietzsche nous apprennent à passer du pessimisme à l'affirmation : le premier qualifie le pessimisme de scepticisme et le second, de déni du monde. Cette affirmation du monde que souhaitait Nietzsche est aussi l'objet d'attente du Nouveau Monde, pour Emerson.

Il est difficile cependant d'associer ces renvois à Nietzsche à leur provenance « états-unienne », et encore plus de les qualifier d'analytiques ou d'anglo-saxons comme nous pouvions parler d'une lecture française plus haut. Les distinctions claires et marquées qui se révèlent dans ces grilles d'interprétation trahissent le plus souvent un fond d'incertitude. Dans une entrevue de 2003 avec le philosophe François Noudelmann, qui lui avait demandé d'emblée si ces différences territoriale, nationale ou culturelle avaient encore un sens, Cavell avait répondu : « *J'aimerais pouvoir dire que cette distinction ne compte pas, et que nous allons pouvoir philosopher tous ensemble sans prendre en compte ces affaires de nationalité.* »

À reprendre le champ sémantique déployé par Cavell, la réception de Nietzsche devrait, tout compte fait, être comprise en tant que « site » : de rencontres, d'échanges manqués, d'influences, de contre-influences et, peut-être surtout, de mécompréhensions entre les différents interprètes. La France et les États-Unis représentent deux des nombreux rivages escarpés de Nietzsche, dont les limites les plus certaines sont érodées par le mouvement de sa pensée et les transferts entre les continents.

RELECTURE INTEMPESTIVE

«Comment philosopher à coups de marteau» est le sous-titre de *Crépuscule des idoles* (1888), texte dans lequel Friedrich Nietzsche examine les valeurs morales à la manière d'un médecin, s'enquérant de la santé et des réflexes culturels et philosophiques de l'*intelligentsia* de son époque. En reprenant la formule avec une autre métaphore, le titre de l'essai de Mélissa Thériault tend vers une éthique de la lecture : *Lire Nietzsche à coups de sacoché* suggère une féminisation de l'exégèse de l'œuvre du philosophe subversif. Face à la misogynie et à l'antiféminisme qui émanent de ce corp(u)s, l'autrice en appelle à un rapport décidément contestataire et affirmatif ; elle réplique à Nietzsche, mais aussi à ses détractrices et détracteurs, et aux idéologues qui trop souvent régulent, contraignent et inhibent la pensée.

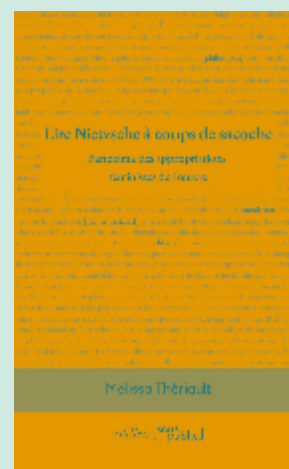
UNE QUESTION D'ESPRIT

Cet essai est une sorte de manuel d'autodéfense intellectuelle à saveur féministe. D'emblée, c'est en tant que professeure de philosophie que l'autrice a rédigé ce livre, qu'elle situe «entre l'essai pamphlétaire et le manuel de cours» et qui «se veut introductif et accessible à un public non-initié [sic]». Dès les premières pages, où elle met en contexte la naissance de son projet, Thériault aborde des considérations qui préoccupent le milieu de l'enseignement : quoi faire et comment utiliser des textes dans lesquels les auteurs et autrices tiennent des propos problématiques, discriminatoires, méprisants, voire haineux à l'endroit de minorités ? Il s'agit d'un enjeu qui touche la philosophie de façon particulière, laquelle demeure une discipline traditionnellement masculine. À l'heure où les départements de plusieurs facultés universitaires offrent des cours intitulés «Philosophie et féminisme» (Université du Québec à Montréal, Université de Sherbrooke, Université Laval) ou «Philosophie féministe» (Université de Montréal), un problème méthodologique émerge : comment penser le sujet féminin à l'intérieur d'une tradition qui s'est constituée en fonction de son exclusion (conceptuelle et physique) ? Le pari que prend Thériault est à cet égard audacieux et risqué. Elle avance l'hypothèse que, «si Nietzsche prend souvent les airs d'un prosateur misogyne, il est aussi, grâce à sa position d'iconoclaste, le penseur qui est le plus à même, si on en applique l'esprit jusqu'au bout, de nous aider à percer l'exosquelette patriarcal qui a tenu les femmes à l'écart».

LIRE NIETZSCHE À COUPS DE SACOCHE. PANORAMA DES APPROPRIATIONS FÉMINISTES DE L'ŒUVRE

MÉLISSA THÉRIAULT

Ateliers [sens public],
2022, 148 p.¹



1 — Le livre peut être consulté et téléchargé gratuitement à l'adresse suivante : <https://ateliers.sens-public.org/lire-nietzsche-a-coups-de-sacoché/index.html>.

Dès lors, pour « voir dans quelle mesure on trouve souvent dans les textes mêmes de Nietzsche l'antidote à sa propre misogynie, qu'elle soit sincère ou feinte à des fins de provocation », l'autrice traque dans son discours le jeu des catégories, des stéréotypes et des modèles féminins afin de jauger tantôt leur trivialité et leur instrumentalisation, tantôt leur potentiel subversif et leur contribution possible à une philosophie féministe. En ce sens, la démarche de Thériault s'inscrit dans une longue tradition de relectures féministes qui procèdent à la critique, à la déconstruction et à la subversion des textes des maîtres et des pères de la philosophie, et qui la place aux côtés de Luce Irigaray, de Carla Lonzi, de Marilyn Pearsall, de Carol Diethe ou bien d'Eleni Varikas, pour ne nommer qu'elles. Se laissant guider principalement par Sarah Kofman et Kelly Oliver, deux herménutes incontournables de l'œuvre nietzschéenne, Thériault interroge des figures récurrentes chez Nietzsche, notamment celles de la suffragette, de la mère, de la femme mystérieuse et séductrice, et de la ménagère. Elle consacre également un chapitre entier au personnage tragique de Carmen, femme détestable parce que moqueuse et amoral, mais libre pour ces mêmes raisons, et qui porte avec elle les espoirs et l'esprit du féminisme.

PROPOSITION INACTUELLE

Or, cette exégèse du corpus nietzschéen obéit manifestement à un désir de lecture qui cherche une sorte d'« autorisation » en regard des accusations qui le rendent suspect pour le lectorat contemporain. Et nous sommes en droit de nous demander si ce prétexte est nécessaire. En effet, nous pouvons mettre en question l'intérêt de défendre l'antiféminisme du philosophe pour expliquer ses propos haineux et pour apaiser toute crainte qu'il soit « véritablement misogyne ». Le fait qu'il ne l'ait pas « vraiment » été renouvelerait-il la pertinence de propos qui demeurent malgré tout connotés de sexisme ? Qui plus est, cette quête de « vérité » n'entre-t-elle pas en contradiction avec une démarche féministe ou antimétaphysique ? D'autres passages peuvent laisser dubitatif, entre autres lorsqu'il est écrit, comme pour l'excuser, que « *Nietzsche ne rechignait pas à s'entourer de femmes fortes et affirmées* », ou que sa lucidité sur les prescriptions sociales qui dictent les comportements des hommes et des femmes permet de le considérer comme « *un féministe bien avant d'autres* », « *Nietzsche ne mépris[ant]*

pas les femmes mais bien les femmes qui "jouent" les faibles, qui font preuve de mesquinerie ou culpabilisent autrui sans en assumer les conséquences ». On semble défendre et admirer, par ces tournures de phrases qui visent à nuancer, celui qui a suffisamment d'intelligence et de perspicacité (bien plus que ces femmes pourraient y prétendre en vertu de leur genre) pour démasquer l'hypocrisie des femmes moralisatrices et leur complicité avec un « système de valeurs faibles ». On donne ainsi aux reproches du philosophe le pouvoir de déterminer la légitimité et les paramètres du discours et des luttes des femmes. À l'instar de la philosophe Catherine Malabou qui, dans *Changer de différence* (2009), s'exprime sur le paternalisme de Jacques Derrida, nous pouvons nous méfier du fait « *qu'un homme, même parlant au nom des femmes, "en tant" que femme, puisse dire mieux qu'elles, pour elles, plus haut, plus fort qu'elles, leurs droits conceptuels autant que politiques* ».

Bien que Thériault se dissocie d'un geste théorique qui participerait d'une réhabilitation du « Nietzsche misogyne », sa volonté de trouver dans l'œuvre du philosophe les « balbutiements » d'une théorie de la déconstruction du genre et du sexe implique de la conformer à des attentes contemporaines qui excèdent le champ d'application (politique, sémantique) de ses concepts. Cela n'est pas inintéressant, et il peut même être productif de jouer sur cet « anachronisme » pour travestir et trahir l'auteur en regard de l'objet de son ressentiment. Cette stratégie a d'ailleurs été adoptée par des théoriciennes que l'on associe justement à un féminisme « de la déconstruction », et qui sont absentes de ce livre (quoique celui-ci ne prétende aucunement à l'exhaustivité). Pensons entre autres à Avital Ronell, qui retourne le « féminin » contre le philosophe pour le « queeriser » ; ou encore à Mary Ann Doane qui, dans un revirement de la psychanalyse, considère la haine des femmes inhérente à cette pensée comme une « envie de maternité », une « envie de matrice » mal placée. L'un des défis de lecture de l'œuvre nietzschéenne auquel nous confronte le présent ouvrage, défi qui constitue aussi et paradoxalement une réserve de liberté herméneutique, est qu'elle est reconnue pour sa structure aphoristique et son propos souvent obscur et sibyllin, octroyant à l'interprétation une portée nécessairement conjecturale. Ainsi, interpréter Nietzsche est d'emblée se risquer sinon à l'erreur, du moins à l'approximation, voire à la mauvaise foi — ce qui peut, par

ailleurs, fonder une posture féministe tout à fait défendable et réjouissante. Dans cette veine, avec un style volontairement désinvolte, Thériault ose le sophisme *ad hominem* voulant que « *la pensée d'un philosophe [ne soit] jamais complètement imperméable à l'influence de son vécu* ». (Une manière d'adapter le fameux adage féministe « le personnel est politique » à l'entreprise philosophique.) Il semble ainsi que cette ambiguïté de la signification des discours misogynes et antiféministes découle du fait que le propos de l'autrice se focalise parfois sur l'auteur et son intention ; autrement dit, sur l'idée de la personne et de l'homme qu'était Nietzsche. Cette idée nous donne à penser, en retour, la figure du philosophe tel qu'il est fantasmé par le féminisme contemporain.

CULTIVER SA SURHUMANITÉ

C'est toutefois dans l'attention portée à la manière dont *fonctionne* le système du genre à l'intérieur de l'œuvre de Nietzsche que l'essai prend toute sa force et sa pertinence. Thériault met de l'avant l'utilité, en philosophie, de considérer les catégories « homme » et « femme » pour ce qu'elles sont : des catégories arbitraires qui rendent possible une pensée. C'est leur instrumentalisation, dans le projet philosophique d'une époque donnée, qui est à même de nous informer sur les rapports entre les hommes et les femmes, sur la forme que prend le sexisme et le privilège que celui-ci tend à conserver. De fait, Thériault aborde pertinemment l'élitisme et le parti pris antidémocratique de Nietzsche, lequel se méfie des mouvements de masse, considérant que « *peu de gens — hommes comme femmes — ont le jugement requis pour prendre des décisions éclairées* » ; ainsi, « *le mouvement féministe constitue à ses yeux un risque de nivellement* ». Elle révèle que, dans ce système nietzschéen, la femme, le féminin ou la féminité tiennent lieu, tour à tour, de « point d'horizon », de « repoussoir » et de « pôle de comparaison » pour l'affirmation de cet idéal. En effet, l'autrice admet qu'« *[à] défaut de pouvoir cerner de façon définitive la position de Nietzsche sur les questions relatives aux femmes, on peut au moins situer sa fonction dans l'écologie de sa pensée* ». En resituant ainsi ces signifiants féminins dans le projet du philosophe, elle nous éclaire sur une politique du genre passée et nous renvoie aux usages et aux effets actuels de ces termes en philosophie.

L'efficacité de cet essai est avérée : il offre une synthèse des différentes manifestations féminines chez le philosophe, de même que des références incontournables pour une analyse féministe du corpus nietzschéen. En cela, *Lire Nietzsche à coups de sacoche* répond à l'objectif que s'est fixé son autrice et se présente comme un outil incontournable pour qui voudrait aborder l'œuvre de Nietzsche à la lumière d'enjeux éthiques et politiques contemporains. Alors que le débat sur la distinction entre l'homme et son œuvre est plus que jamais d'actualité, Thériault présente ici un travail critique qui complique cette relation, invitant à une lecture qui à la fois adhère et rejette. Ainsi, elle prend à la lettre la formule nietzschéenne selon laquelle « *le remède réside dans le poison* » pour traiter la misogynie qui affecte et contamine nos relations textuelles. Elle autorise, enfin, une approche décomplexée des textes qui peuvent intimider en raison de leur hermétisme, de leur institutionnalisation ou simplement de leur aura. Ce faisant, elle nous invite à ne pas nous détourner des propos haineux, lesquels produisent un interdit de pensée, une impossibilité de philosopher. Et cela concerne d'autant plus les femmes et les minorités. Le travail de relecture à partir duquel évolue et se transforme la pensée féministe est une manière de combattre (à coups de sacoche !) la « *sous-représentation [de ces groupes] au sein [des] institutions comme dans les corpus d'enseignement* ». « *[I]l n'est guère surprenant que beaucoup de femmes hésitent toujours à pratiquer une discipline qui les accueille encore mal* », ajoute l'autrice. En se fondant sur une lecture inactuelle des textes, la démarche de Thériault agit contre le temps de la tradition disciplinaire et son institutionnalisation : elle sort le savoir philosophique de sa prétendue tour d'ivoire et participe en cela d'une sorte d'université populaire, trahissant par le fait même, tout en lui faisant honneur, le mal et bien-aimé Nietzsche.

LA RÉÉVALUATION DE L'ART ET SA PORTÉE

L'ART, AUTRE NOM DU RÉEL

Lorsqu'il réfléchit, presque à la fin de sa carrière intellectuelle, à la manière adéquate de présenter son parcours, si atypique, si déroutant, Nietzsche envisage de le présenter dans les termes suivants : « *À quelle profondeur l'art pénètre-t-il l'intimité du monde ? Et y a-t-il, en dehors de l'artiste, d'autres formes artistiques ?* » Cette question fut, comme on sait, mon point de départ » (*Fragments posthumes, automne 1885 – automne 1887*, 2 [119]). Si l'on veut comprendre exactement la radicalité de la transformation qu'il a imposée à l'enquête philosophique, c'est en effet l'analyse du statut de l'art qui constitue sans doute l'angle le plus instructif. Il est bien connu que son premier ouvrage, *La naissance de la tragédie* (1872), se plaçait justement sur ce terrain. Il présentait, notamment en s'appuyant sur les notions de pulsion, d'apollinien et de dionysiaque, une révision fondamentale du rôle de l'art, auquel n'est habituellement attribuée qu'une position secondaire, souvent même marginale, dans la réflexion philosophique.

Mais ce que l'on sait moins, en règle générale, c'est que l'orientation de pensée fondamentale qui présidait à *La naissance de la tragédie* s'est maintenue sans faille dans la suite de la carrière de Nietzsche, bien que le détail des thèses spécifiques élaborées dans le premier livre du philosophe, par exemple le mécanisme de la transfiguration apollinienne ou le phénomène de la dépossession de soi dionysiaque, ne joue plus de rôle dans ses ouvrages ultérieurs. Surtout, ce que l'on ne mesure peut-être pas très aisément, c'est à quel point cette orientation nouvelle a révolutionné de fond en comble l'entreprise philosophique.

Presque 15 ans après la rédaction de son premier livre, quand il revient sur la nature de son geste initial, Nietzsche apporte les réponses suivantes aux deux questions que nous avons mentionnées en ouverture de cet article : « *je répondis Oui à la seconde question ; et à la première "le monde lui-même est tout entier art"* » (*Fragments posthumes, automne 1885 – automne 1887*, 2 [119]). Si Nietzsche dit vrai, de fait, la révolution apportée par *La naissance de la tragédie* est totale : il ne s'agit pas seulement de réévaluer l'art, en corrigeant une injustice d'appréciation dont la philosophie, volontiers fascinée par la théorie, s'est rendue coupable ; il ne s'agit pas de dire que le monde ressemble à une œuvre d'art – en somme, d'esthétiser

la réalité ; mais de comprendre que la réalité est intrinsèquement animée par un processus artistique, qu'elle est en elle-même jeu sur les formes, métamorphose d'apparences.

Telle est en effet la caractéristique fondamentale de l'art pour Nietzsche : l'artiste est un homme qui éprouve spontanément les formes comme des contenus, ou, en d'autres termes, un homme qui prend la forme pour matière. Contrairement à la connaissance, l'art ne juge pas en référence à un arrière-fond de fixité, d'en soi prétendument objectif, d'être. Il ne prétend pas évoluer dans une autre strate que celle de l'apparence. C'est là l'une de ses vertus essentielles : l'art est spontanément défiant à l'égard des ajouts fixistes de soi-disant au-delà ontologiques. Affirmer que la réalité est art, c'est dire par conséquent qu'elle est en elle-même apparence et création d'apparence. À ce processus de recréation permanente des formes Nietzsche donne le plus souvent le nom d'« interprétation » : comprendre la réalité comme processus d'interprétation — et non plus comme être —, tel est le geste révolutionnaire qu'il accomplit dès son premier ouvrage, et tel est le sens de la formule selon laquelle « *le monde lui-même est tout entier art* ». Plus précisément encore, la réalité est cette concurrence et cette rivalité d'interprétations engendrées par les processus infraconscients que sont les pulsions, les instincts, les affects (dont font partie le dionysiaque et l'apollinien) — cet univers souterrain que Nietzsche désigne parfois, mais plus rarement, du nom générique de « volonté de puissance ». Tout segment du réel obéit à cette logique. Et dans toutes les formes que peut prendre son activité, l'homme, cette configuration de pulsions structurées selon une organisation particulière, se comporte lui aussi toujours en artiste : « *L'homme est une créature qui invente des formes et des rythmes ; c'est à cela qu'il est le mieux exercé et il semble que rien ne lui plaise autant que d'inventer des formes* » (*Fragments posthumes, automne 1884 — automne 1885*, 38 [10]) — mais en artiste inconscient... et il en est d'autant plus efficace.

LA CONNAISSANCE, ILLUSION ARTISTIQUE

De ce fait, on voit se révéler la profonde erreur de l'attitude — prédominante en philosophie — consistant à survaloriser la connaissance au nom de son objectivité et de son caractère justement non apparent, cette connaissance qui repose en dernière analyse sur la croyance en l'existence d'une vérité absolue, elle-même totalement objective... À l'examen, il apparaît qu'elle est aussi une forme d'interprétation. C'était là, précisément, l'une des leçons — malheureusement passée inaperçue à l'époque — de *La naissance de la tragédie* : il n'y a pas de complétude, d'auto-suffisance, ni, donc, d'absoluité de la science. Il s'avère que même celle-ci repose sur une illusion métaphysique, comme le montre le § 15 de ce premier ouvrage, et se révèle être le produit de pulsions particulières, ce qui annule sa prétendue objectivité. La leçon est décisive. Elle sera réaffirmée en 1878 dans *Humain, trop humain* (voir le tome 1, § 244, en particulier). Le savoir est donc l'une des figures sous

lesquelles se manifeste l'art, il n'est pas l'autre de l'art. Prise dans le tissu même du monde, la connaissance, la connaissance dans sa forme la plus rigoureuse, est art ; cependant, c'est une forme d'art qui refuse de se reconnaître pour ce qu'elle est et se prétend objective.

Faisons le point : si le monde tout entier est processus artistique, si l'art est production d'apparence, si donc la réalité s'identifie à l'apparence et que l'être, le vrai, l'objectif ne sont que chimères, qu'en résulte-t-il ? Que seul le non-objectif, le non-absolu, bref le non-vrai est réel : l'illusion est universelle. En termes épistémologiques : le faux est universel. En termes moraux — car ce ne sont là que diverses manières de dire la même chose, en adoptant des perspectives différentes : le mensonge est universel. L'art, de fait, si l'on s'exprime dans le langage prédominant, mais hélas moralisant, de notre culture, a partie liée avec le faux, et même avec la tromperie et le mensonge. C'est même là ce qui constitue son terreau natal : « *De l'origine de l'art. La faculté de mentir et de se déguiser la plus anciennement développée : sentiment de sécurité et de supériorité intellectuelle qui l'accompagne chez le trompeur* » (*Fragments posthumes, printemps-automne 1884*, 25 [386]). C'est aussi ce qui l'a si souvent rendu suspect aux yeux des philosophes, à commencer par l'auteur de *La république*. On sent instantanément tout ce que la précédente conclusion a d'absolument terrifiant pour des hommes élevés dans la culture qui est celle de l'Europe — d'orientation platonicienne, vénérant la vérité : comment avoir le courage d'affronter une telle révélation, qui nous oblige à reconnaître que les normes sur lesquelles se construit notre vie sont fausses de bout en bout, alors que l'on nous a enseigné à ne tolérer que le vrai ?

L'ART SALVATEUR

C'est précisément là que l'art intervient une seconde fois, et que la reconsidération de sa nature dévoile toute la radicalité du déplacement nietzschéen. Car il n'est pas seulement apparence, il est amour des apparences, plaisir pris à l'apparence, intensification de force suscitée par la vie dans l'apparence, en un mot : approbation et bénédiction de l'apparence ; en d'autres termes, bénédiction du faux. Nietzsche l'explique en détail dans l'un des aphorismes les plus importants du *Gai savoir* (1882), portant le titre « Notre ultime reconnaissance envers l'art » : « *Si nous n'avions pas donné notre approbation aux arts et inventé cette espèce de culte du non-vrai : la compréhension de l'universalité du non-vrai et du mensonge que nous offrent à présent les sciences — la compréhension de l'illusion et de l'erreur comme condition de l'existence connaissante et percevante —, nous seraient totalement insupportables. La probité entraînerait le dégoût et le suicide.* » (§ 107¹). L'activité artistique nous fait comprendre que dénigrer l'illusion, l'apparent, n'est nullement une nécessité, qu'il ne s'agit tout au plus que d'une habitude qui a été le résultat d'une éducation voulue, froidement, par le type de culture qu'a instauré le platonisme, et prolongé le christianisme. Prétendant rechercher le vrai, la culture européenne a surtout adoré le fixe, et enseigné à haïr insatiablement le changeant et l'apparent. Cependant, dans les faits, et nous le découvrons précisément en réfléchissant à ce type d'homme

1 — Trad. P. Wotling, éd. GF Flammarion.

qu'est l'artiste, rien ne nous interdit d'apprécier l'apparence, et même de la vénérer. C'est, pour Nietzsche, la spécificité de l'art que de savoir vénérer le faux, et avant tout de commencer par cesser de le calomnier : « l'art » doit être fondamentalement « *entendu comme la bonne disposition envers l'apparence* » (*Le gai savoir*, § 107).

Rien ne l'interdit, d'autant plus qu'une analyse de la logique animant le vivant montrera au contraire que toute vie repose justement, par nature, sur l'illusion... « *Qu'on se l'avoue donc : il n'y aurait absolument aucune vie si elle ne reposait sur des appréciations perspectivistes et des apparences ; et si l'on voulait, avec l'enthousiasme vertueux et la balourdise de bien des philosophes, abolir complètement le "monde apparent", eh bien, à supposer que vous en soyez capables, – dans ce cas du moins, il ne resterait rien non plus de votre "vérité" !* » (*Par-delà bien et mal*, 1886, § 34²)

Il y a donc une profonde sagesse dans l'art, qui célèbre finalement par son activité une des conditions mêmes de l'existence. Voilà la leçon fondamentale de *La naissance de la tragédie*, comme Nietzsche l'explique plus clairement des années plus tard : « *La volonté absolue de savoir, de vérité et de sagesse m'apparut, dans ce monde d'apparence, comme un outrage à la volonté métaphysique fondamentale, comme contre nature [...]. Le caractère contre nature de la sagesse se révèle dans son hostilité à l'art : vouloir connaître là où l'apparence constitue justement le salut – quel renversement, quel instinct de néant !* » (*Fragments posthumes, automne 1885 – automne 1887*, 2 [119])

On prend à présent la mesure de la révolution qu'opère la réflexion nietzschéenne. Et l'on voit qu'il s'agissait de tout autre chose, dès le premier ouvrage publié par Nietzsche, que de rééquilibrer l'appréciation de l'art au sein du champ philosophique, ou même de défendre une thèse présentant une nouvelle compréhension de la logique très particulière animant la tragédie attique. L'enquête sur la nature exacte de l'activité artistique révélait, bien plus profondément, la nécessité de prendre celle-ci pour modèle d'intelligibilité du réel dans son ensemble. Et donc de réorganiser radicalement l'enquête philosophique, demeurée à son insu victime d'un préjugé : la croyance obstinée en l'existence d'une sphère d'objectivité réputée plus profonde que la strate de l'apparence, croyance qui n'est en fin de compte autre chose qu'une illusion artistique au charme si puissant qu'il ensorcelle jusqu'à l'esprit pourtant méfiant des philosophes... Correctement redéfinie sur la base de ces analyses, la philosophie n'a plus pour mission de dépasser métaphysiquement la sphère des apparences – puisqu'il n'y a rien au-delà ! – pour atteindre un chimérique en-soi des choses ; elle doit au contraire se proposer de reconnaître le caractère artistique de la réalité tout entière, et s'efforcer de décrire aussi finement que possible les mécanismes de la logique créatrice qui l'anime. Là est la véritable profondeur méritant d'être qualifiée, en un sens déplacé, de « métaphysique » : « *La "volonté" d'apparence, d'illusion, d'erreur, de devenir et de confusion est plus profonde, plus "métaphysique" que la volonté de vérité, de réalité, d'Être* » (*Fragments posthumes, début 1888 – début janvier 1889*, 14 [18]).

DE SENSATIONS, DE DEVENIRS

RENCONTRE AVEC ROBERT DOLE

FRANÇOIS HARVEY

Canada, 2021, 16 min 7 s

SELF PORTRAIT POST MORTEM

LOUISE BOURQUE

Canada, 2002, 2 min 30 s

Je voudrais me comporter à l'égard de Nietzsche comme Annie Le Brun s'est comportée à l'égard de Sade. Faire fi de l'historiographie, et lire ou relire Nietzsche dans le texte, «*pour la première fois, littéralement et dans tous les sens [...] Comme la poésie*» (*Soudain un bloc d'abîme*, Sade, 1986). Mais il faut avoir beaucoup fréquenté un auteur pour arriver à ce geste extraordinaire qu'est celui d'en proposer une nouvelle lecture, avoir écumé toutes les strates qui composent la réception de la teneur sulfureuse de ses écrits. Ce n'est pas mon cas. Nietzsche n'a jamais constitué un objet central de mes recherches, officielles ou officieuses, mais il s'est sans cesse interposé par ricochets, effets d'infléchissement, filons généalogiques, à la manière d'une sorte de soubassement ou de présence derrière l'épaule. Tôt ou tard, on ouvre *La naissance de la tragédie* (1872), on gravite vers *Le gai savoir* (1882), on épiluche *La généalogie de la morale* (1887) et l'on se risque vers *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885)... En réfléchissant aux traits saillants de l'œuvre de Nietzsche et aux objets auxquels on peut potentiellement la confronter, c'est une intonation qui m'est immédiatement venue en tête. Une manière d'aller vers l'exclamation et l'étonnement, de façonner l'émotion de la lecture, voire de faire sortir la lecture de ses gonds. C'est, en somme, une forme qui s'est imposée à ma mémoire, avant le contour défini des idées. À bien y penser, cette forme s'imposant à la mémoire *fait* quelque chose : elle convie, sinon accomplit, un passage du corps au livre, du livre au corps ; elle étale une organicité. Des sensations nietzschéennes émanent, issues de la chair des œuvres, du désir enfoui dans des trajectoires de vie, des subjectivités qui fouissent leurs propres plis.

QUALITÉS MÉTAMORPHIQUES DE LA SCHIZE

Présenté dans le cadre du festival de courts métrages REGARD, c'est le documentaire expérimental qu'a consacré François Harvey à Robert Dole, professeur de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi atteint de schizophrénie (*Rencontre avec Robert Dole*, 2021), qui m'a fait revenir vers Nietzsche, il y a quelques mois déjà. L'histoire de Dole est troublante. Né à Baltimore en 1946 dans un milieu unitarien, l'homme, avide lecteur de la Bible, découvre son homosexualité après une première lecture complète du Livre, à l'âge de 13 ans. Quelques années après cette profonde crise existentielle, Dole vit un intense épisode schizophrénique au cours duquel Dieu lui apparaît. Fréquentant les écrits du théologien Paul Tillich, il subit de nouveau une crise psychotique qui lui vaut d'être placé dans une institution psychiatrique pendant 15 mois. Sorti de cet enfer institutionnel, l'homme s'expatrie en Europe, où il réside

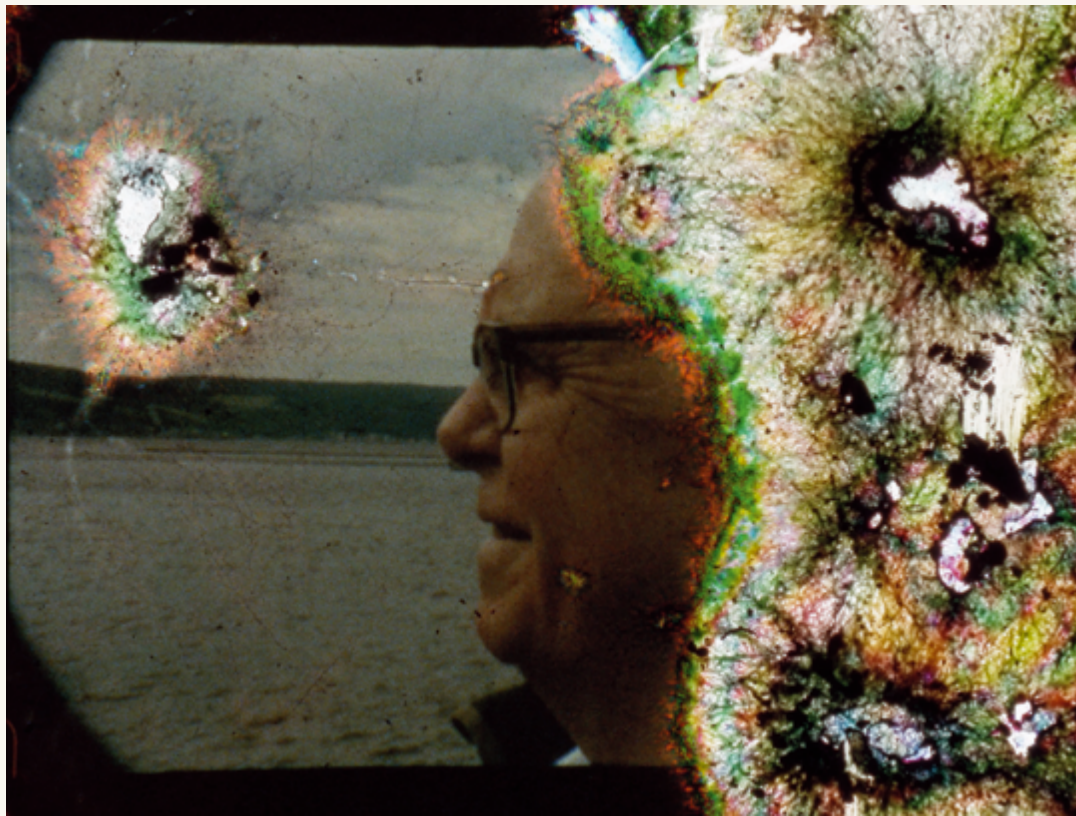
pendant plusieurs années, et aboutit, en 1977, à Chicoutimi, où il obtient un poste de professeur de langue anglaise. Robert Dole vit toujours au Québec. Il a écrit plusieurs livres, dont *Comment réussir sa schizophrénie* (2000), dans lequel les détails de sa vie si exigeante sont consignés en des phrases courtes et gorgées d'humour.

Le court-métrage de François Harvey fait l'économie des nombreux détails relatifs à cette vie fascinante, misant plutôt sur la nature existentielle et paradoxale des questions qui se sont posées à Dole. Comment continuer de plaire à Dieu en tant qu'homosexuel ? Si Dieu est une hallucination schizophrénique, est-ce que cela veut dire qu'il n'existe pas ? Et si Dieu existe, tous ceux et celles à qui il se révèle ne sont-ils pas tous schizophrènes ? Le film oscille entre de vives échappées expérimentales et des moments d'entretien qui montrent la plupart du temps Dole en plan mi-moyen, dans un espace d'enregistrement abstrait de toute donnée concrète, si ce n'est le micro posé devant lui, discutant avec lucidité de son parcours et de sa condition. Ainsi, lorsque Dole décrit sa première vision schizophrénique comme une extase parfaite, une vision béatifique, l'image sur la pellicule travaillée par la dégradation porte le paradoxe de l'apparition divine, elle supplée l'impossibilité de voir Dieu et figure le voile sous lequel il se montre. Imbibée de pourriture et de bactéries issues de matières compostables, la pellicule relève, dans les mots du cinéaste, de l'immaîtrisable. Contaminée et contaminant, elle brouille toute intentionnalité par trop évidente, témoigne de l'accident, charrie un hors-de-soi créatif et psychologique. Au-delà de l'illustration hallucinatoire, ces séquences revêtent aussi une dimension initiatique et empathique : en équilibre avec la voix de Dole, elles forment un canal qui ouvre l'expérience de la schizophrénie comme phénomène extatique, exposent des couches de sens insoupçonnées et latentes, superposées, entaillées, enchevêtrées, dansant par moment sur la figure humaine.

Il n'y a qu'un petit pas à faire pour affirmer que cette structure reconduit la polarité apollinien-dionysiaque. D'une part, nous avons un discours clair, précis, analytique, apposé au plan classique ; autrement dit, une figure individuelle stable et contenue. D'autre part, nous voyons l'intervention d'images densément sensorielles, soit une pellicule entamée par des éléments de pourriture et par des bactéries que le cinéaste décrit comme « immaîtrisables ». Il y a en effet dans cette forme posée entre clarté et dissolution un contraste affirmé qui rappelle le couple éthico-sensoriel proposé par Nietzsche.

Davantage, c'est la valorisation mutuelle entre maladie et santé que la dynamique formelle du film de Harvey relève. Tout comme la maladie constitue un point de vue sur la santé et la santé un point de vue sur la maladie chez Nietzsche, la crise schizophrénique vécue par Dole constitue un point de vue sur l'expérience religieuse, et l'expérience religieuse trouve son cadre de révélation dans la crise hallucinatoire. Ce puissant chiasme, actif dans les deux approches, défait les catégories normatives et redonne tout l'espace à l'expérience. La maladie y ébranle la stabilité du moi, générant une capacité accrue de lecture du monde. Aussi, la « grande santé », notion forgée dans *Le gai savoir*, serait cette chose à continuellement conquérir, ce courage d'expérimenter différents états de santé — jusqu'à la maladie —, ce qui revient à savoir se déplacer, se métamorphoser, s'accepter comme être pluriel, gagner en plasticité. D'où un moi scindé, polarisé, mais surtout multiple, ténébreux et lumineux en même temps.

Et si pour Dole (contrairement à ce qu'en dit Nietzsche), Dieu n'est pas mort, le regard qu'il pose sur sa propre vie renvoie à une même reconfiguration critique du soi. La religiosité, après avoir été ébranlée, a retrouvé son chemin, comme si elle se remodelait au travers des crises et gagnait en force interprétative. Associant sa plus importante crise schizophrénique à la « nuit obscure de l'âme », d'après l'expression forgée par le poète espagnol du XVI^e siècle Jean de la Croix, Dole rattache sa maladie aux étapes répertoriées de la vie mystique et construit ainsi son « identité narrative ». De fait, la réunification (ou vie unifiée) qui a lieu en dernière étape de l'expérience mystique semble également sous-tendre une capacité de mettre en récit de manière concordante les événements de son existence. Comme dans l'œuvre de Nietzsche, traverser la maladie mène à l'élargissement et à l'acceptation profonde d'un soi rejailli, à l'abattement des hiérarchies entre les disciplines de pensée. Aussi l'usage de techniques expérimentales dans le film de Harvey me semble-t-il idoine. Non seulement ces formes performant-elles une déhiérarchisation des « genres » (classique et expérimental) et des ordres de discours (musique, image, récit) — le cinéaste a dit vouloir les travailler dans la perspective d'une désynchronisation, d'un décalage —, mais à l'intérieur d'elles, l'accident, le libre arbitre de la matière paraît exercer une « volonté de puissance », étendre un mouvement énergétique, donner à voir un processus en acte, un devenir, un agir par l'affect. Cette motion interne met en évidence l'espace entre les pôles, un milieu ainsi formé : là où la mobilité se fait jour, où le tremblé, le passage, le liant, le bougé impulsent une qualité métamorphique.





P-40 **François Harvey**
 RENCONTRE AVEC ROBERT DOLE
 2021
 Photogramme
 © François Harvey
 Avec l'aimable permission de Spira

P-41 **Louise Bourque**
 SELF PORTRAIT POST MORTEM
 2002
 Photogramme
 © Louise Bourque
 Avec l'aimable permission de Light Cone

DU MOI AU SOI : UNE APPARITION DE LOUISE BOURQUE

Dans *L'ivresse de l'art* (2003), Paul Audi dégage bien la fonction pathétique de l'œuvre d'art chez Nietzsche, l'adossant à ce qu'il désigne comme l'«*excédance de la subjectivité*». Pour Audi, la pensée de Nietzsche se subsume sous la bannière d'une éthique de la création qui échoit à l'homme après la mort de Dieu. Si l'agir de l'œuvre d'art participe de cette éthique — à travers l'ivresse émotive et corporelle qu'elle engendre —, c'est également le rapport que l'artiste engage avec son « moi » et avec le monde qui fournit un modèle existentiel. À l'encontre de tout platonisme, la forme que travaille l'artiste ne lui est pas extérieure, elle procède plutôt d'une relation à la vie dans laquelle la disponibilité à certains états véhéments, sinon la recherche de ceux-ci, permet de libérer et de faire apparaître des volontés de puissance. L'artiste s'engage, se met à l'épreuve, sculpte son individualité, pour peu à peu s'apparaître à lui-même, dégagé et décollé de son « moi ». À la faveur de cette épreuve, il s'augmente de ce que Nietzsche appelle le « soi », instance holistique ancrée dans le corps qui, «*dans une pure étreinte intérieure*», donne accès à l'effusion. «*L'artiste rend vivant le sens et s'y commet pour y arriver*», nous révélant «*que, en-dehors de soi, rien, pas une chose, pas la moindre chose, n'a de vie*».

Les films de Louise Bourque sont gorgés de percepts. De courte durée, ils s'ouvrent comme des petites boîtes inquiétantes et merveilleuses : ils se présentent avec la séduction de Pandore, et contiennent et libèrent certains maux. Leurs coloris saturés et leurs trames sonores immensément texturées imprègnent la mémoire, à la façon de rêves éveillés, au détour d'émotions qui paraissent amples, contrastées, familières mais aussi étranges. Sous la splendeur des surfaces travaillées, une onde horrifique souvent passe voluptueusement, au moyen de motifs récurrents, d'apparitions ensorcelées et d'une sorte de prise de pouvoir du son sur le corps. Si c'est de manière plus souterraine que ces œuvres me paraissent posséder une certaine tonalité nietzschéenne, c'est sans contredit par leur qualité extatique, leur «*destruction des barrières et des limites habituelles de l'existence*», qu'elles l'activent, impliquant par la bande une absence de jugement

devant la teneur des émotions qu'elles déploient. Aucune morale de l'émotion chez Bourque, plutôt cet alliage si calibré entre certaines douleurs et certaines jouissances, tissus de vie devenus cinéma, cette plongée dans certaines ténèbres reconfigurées en apparitions radieuses. Davantage, ses films me semblent réverbérer cette qualité d'apparaître, au prisme d'un « soi » devenu fort d'avoir pris quelque distance avec le « moi », notamment parce qu'ils sont le fruit d'un travail acharné et minutieux sur la matière filmique et biographique. Derrière l'ivresse se tapit ainsi l'ordre, une certaine délimitation apollinienne. Ce sont aussi, plus que la maladie et la santé, la raison et la déraison, l'organisation et le chaos, la structuration et la déstructuration qui formeraient le battement des polarités nietzschéennes chez Louise Bourque. Également, une façon de travailler la matière de concert avec les puissances affectives, la joie et la tristesse, le poli et le rugueux, et de révéler le « soi » par rapport au « moi », voire peut-être de piéger le second («*undermine my own strategies*», dit la cinéaste) pour favoriser l'apparition du premier.

En lisant la réflexion d'André Habib à propos des autoportraits réalisés par la cinéaste en 2002 et en 2013¹, j'ai aussi cherché à penser une relation entre l'acte d'autoportrait et cette phrase du *Gai savoir* que reprend la psychanalyste et amie de Nietzsche Lou Andreas-Salomé : «*se perdre pour ensuite se séduire soi-même*» (*Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, 1894). Pour Andreas-Salomé, l'affirmation de Nietzsche «*Dieu est mort*» ne signe pas tant la fin de la pensée de Dieu qu'elle conduit à chercher un autre lieu de la religiosité dans le retournement sur soi. Nietzsche s'autodivinise (ses signatures doubles, «*Dionysios ou le crucifié*», l'attestent), il tend vers un «*égoïsme sublime*» grâce auquel il lui devient possible de se fondre dans le devenir. Qu'en est-il de ce procès d'autodivination qu'Andreas-Salomé tenait pour le fondement positif de l'œuvre nietzschéenne (quand bien même il n'évacue pas l'ambiguïté de la douleur) dans le soi de Bourque ? Qu'en est-il de l'apparaître ?

1 — Je fais ici référence à une conférence de 2018 intitulée «*L'autoportrait et autres ruines. À propos de Self Portrait Post Mortem et Self Portrait/Auto Portrait Post Partum*», dont le texte a été publié pour la première fois dans Stephen Broomer et Clint Enns (dir.), *Imprints. The Films of Louise Bourque*, Ottawa, Canadian Film Institute, 2021. Ce texte a été repris la même année dans un dossier de la revue *Hors champ* (novembre-décembre 2021). <https://horschamp.qc.ca/article/lautoportrait-et-autres-ruines>

Le « moi » n'est plus le « moi », voilà plutôt un « soi » paré, nimbé, magnifique, qui émerge, cristallisé par la poétique filmique.

Comme le résume Habib, la genèse du premier autoportrait de Louise Bourque « *en est le programme et l'abyme* ». Issu des chutes de ses trois premiers films, enfouis sous la terre de la maison familiale pendant plusieurs années, *Self Portrait Post Mortem* est le film de la découverte de son propre visage insoupçonné. Au moment de déterrer les pellicules, Bourque ne se rappelait pas que les bandes contenaient sa propre image, captée par une amie depuis décédée. La ruine de ce film est empreinte de présence spectrale, comme le souligne poétiquement Habib. Il y a en effet une forte charge mémorielle sinon mélancolique dans le geste d'exhumer une image de soi insue et latente, une sorte de mise en geste du paradigme de l'empreinte photographique, ce « complexe de la momie » cher à André Bazin (*Ontologie de l'image photographique*, 1945). Prendre acte du processus derrière le *Self Portrait Post Mortem* nous fait à tout le moins apprécier la dimension funéraire de ces images remises en mouvement, refilmées et réinscrites sur de nouveaux supports. Mais à les regarder plus naïvement, c'est-à-dire sans connaître leur petite histoire, ces images ne sont pas sans évoquer une autre pratique reliée aux momies. Je parle ici des antiques « portraits du Fayoum », encaustiques sur bois que l'on insérait entre les bandelettes des momies, à la hauteur de la tête, et sur lesquelles étaient inscrits certains énoncés (par exemple, « *Markos Antinos*, bon courage ! »). La ressemblance me paraît en effet frappante. Même riche palette de noir, de jaune et de rouge, avec ces dorures qui tendent vers l'icône ; même cadrage en buste rapproché ; même frontalité du visage ; même « regard-caméra » de la figure peinte, surgissant à un certain moment du film ; même variation subtile d'expressions que le mouvement reconstruit permet d'apprécier. Jusqu'à la coiffe, qui rappelle la couronne de laurier arborée par certaines de ces figures.

Je rebondis encore ici sur l'interprétation de Habib, lequel voit dans *Self Portrait Post Mortem* une mise en scène de la cinéaste qui se regarde se voyant, telle une possibilité objectivée de renaissance, de retour « à la surface de la

terre », après avoir traversé une mort symbolique (la cinéaste a entre-temps été malade). Le genre de l'autoportrait permet certainement cette interprétation. Mais envisager le film comme un petit portrait du Fayoum permet d'enrichir cette remontée d'une sorte de plus-value constructive, de toucher à cette excédance de la subjectivité explicitée par Paul Audi et à ce procès d'autodivinité interprété positivement par Andreas-Salomé. Cette référence iconographique met en effet l'accent sur le processus d'esthétisation ou d'iconisation, par la cinéaste, de sa propre figure. De fait, l'apparition est soigneusement aménagée. Elle est précédée d'une minute de défilement à l'écran de cette matière dorée à la consistance volcanique. Accompagnée du son d'un souffle inquiétant qui évoque un puissant vent de montagne, cette préparation nous donne l'impression de pénétrer une grotte, un espace de culte, une zone de Mystère. La figure apparaît, portée par cette ornementation tellurique, mais également stratifiée dans l'espace, quelque peu voilée, sertie dans l'or, à la façon d'une divinité à adorer. Le « moi » n'est plus le « moi », voilà plutôt un « soi » paré, nimbé, magnifique, qui émerge, cristallisé par la poétique filmique. Un « soi » intensifié, renversé, qui nous regarde, conscient de la pliure de l'écran qui nous sépare de lui, affirmé dans sa qualité d'apparition, enraciné dans la matière, dans la chair du film. Ce « soi » m'incite à méditer cette question : peut-on s'apparaître apparaissant, se poursuivre dans des surcroûts de vie poétique ? Devenir énigmatiques à nous-mêmes, mais surtout, s'octroyer la permission d'endosser des corps divinisés ? « *Je suis une apparition* », avait confié la cinéaste à André Habib.

Les portraits du Fayoum étaient certes des portraits funéraires, mais ils s'adressaient aux morts. Prospectifs, ils postulaient une suite dans la mort, un perpétuel devenir. « *Markos Antinos*, bon courage ! » Peut-être incarnons-nous le post-mortem de cet autoportrait, peut-être sommes-nous les morts à qui s'adresse cette figure radieuse de la cinéaste.

SENTIMENT ANNETTE

ANNETTE

LEOS CARAX

France, Allemagne
et Belgique

2021, 140 min
CG Cinéma International

« Vous devriez apprendre à *rire*, mes jeunes amis, si toutefois vous tenez absolument à rester pessimistes. Ainsi, peut-être qu'un jour, en riant, vous enverrez au diable toute cette consolation métaphysique – à commencer par la métaphysique elle-même ! »

Friedrich Nietzsche, « Essai d'autocritique »,
La naissance de la tragédie

C'était au Cinéma Moderne, le soir de la première du film *Annette* (2021). Je ne savais rien de ce qui m'attendait : je ne connaissais pas Leos Carax.

Ce soir-là, j'ai pourtant vécu une expérience inégalable. Devant *Annette*, je suis restée sans voix : exaltée, euphorique, transpercée, à bout de souffle. La première nuit d'*Annette*, je n'ai pas dormi, j'avais l'insomnie d'*Annette*, prisonnière de son effet, du sentiment Annette, un sentiment nouveau, inédit, inexplicable, incompréhensible : sans italiques, le sentiment Annette appartient à ce qui va au-delà du film, il appartient à ce qui arrive ensuite. Le lendemain, n'ayant toujours pas dormi, j'ai réservé des billets pour une autre représentation, cette fois au Cinéma du Parc. J'ai lancé l'invitation : « Venez, mes amis, être envahis de ce sentiment, le sentiment Annette, un sentiment cathartique, qui relève de la jouissance, de l'amour, de la fatigue. » L'insomnie d'*Annette* était pour moi un soulagement, je voulais la partager.

J'ai compté un à un les jours et les nuits qu'il restait avant la représentation suivante.





Le chant, le tragique, l'emportent sur le rire, ou, plutôt, sur l'absence du rire — au grand désarroi de Henry, qui en a marre que pour Ann « tout » soit si sacré, si sérieux.

Puis, ça y était. Nous étions dix. À la fin du film, voilà à nouveau que j'ai été pénétrée, traversée de l'énergie *Annette*, du sentiment *Annette*. J'ai versé des larmes, été prise de soubresauts, encore une fois incapable de me départir de la paralysie *Annette*, de l'extase *Annette*.

Mes amis, le regard sombre, m'ont alors annoncé : « *Nous n'avons pas particulièrement aimé.* » « *Il y a des longueurs.* » « *C'est bien, mais ce n'est pas réaliste.* » « *J'ai détesté.* » « *C'est un peu trop, un peu ridicule, un peu surjoué.* » « *Je n'aime pas Annette.* »

Bouche bée, j'ai réalisé qu'il existait différentes réactions à ce film que, moi, j'aimais sans nuance, sans critique, sans doute, sans analyse, sans ambiguïté, sans réserve. D'*Annette*, je savais désormais qu'on pouvait tout dire et tout voir : une critique de la culture populaire, une remise en question de la place des médias dans notre société, une exacerbation des dynamiques patriarcales qui engendrent depuis 1000 ans des hommes toxiques et méchants, une réflexion sur l'impossibilité d'être parent, un regard tourné vers les excès possibles de la fiction, une critique acerbe des relations entre les artistes et le public. J'ai su dès lors qu'il y aurait désormais dans ma vie les gens qui ont aimé *Annette*... et les autres.

RÉCIT D'ANNETTE : ENTRE LE CONTE ET L'OPÉRA ROCK

Los Angeles. Ann, chanteuse classique de renommée internationale, forme un couple avec l'humoriste vedette Henry McHenry, surnommé « Le gorille de Dieu ». Ils s'aiment tellement, ils s'aiment tellement qu'ils ne peuvent que chanter « *We love each other so much* ». Ils sont à ce stade de l'amour où le désir pour l'autre est tel qu'il fait sombrer dans un échec langagier : ne reste aux amoureux que la phrase « Je t'aime tellement ». Henry et Ann se trouvent, au début du film, dans le chapitre « Adorable » des *Fragments d'un discours amoureux* (1977) de Roland Barthes : « *Ne parvenant pas à nommer la spécialité de son désir pour l'être aimé, le sujet amoureux aboutit à ce mot un peu bête : adorable !* » De cette fusion sexuelle, parfaitement érotique, symbiotique, naît la petite Annette, enfant-symbole qui a comme fonction unique de « représenter » sur terre la fusion d'Ann et de Henry. Les choses se compliquent néanmoins quand la carrière d'Ann explose et que celle de Henry décline : la voix pleine et dramatique de la première lui vaut prix et reconnaissance, tandis que les

blagues choquantes et interdites du second commencent à ennuyer le public. Le chant, le tragique, l'emportent sur le rire, ou, plutôt, sur l'absence du rire — au grand désarroi de Henry, qui en a marre que pour Ann « tout » soit si sacré, si sérieux. Un soir de tempête, alors que le couple est en retraite sur un yacht, Ann est emportée par une vague immense. Henry, ivre, la regarde mourir et ne fait rien : « *There's so little I can do...* » Par la faute de Henry, Ann est morte. Elle survivra néanmoins grâce à sa voix. Surgissant des eaux noires, comme une sirène fantomatique et mortifère, Ann promet à Henri une hantise dévastatrice. « *La voix de l'être aimé, je ne la connais jamais que morte, remémorée, rappelée à l'intérieur de ma tête, bien au-delà de l'oreille* », écrivait Barthes. L'esprit vengeur de la chanteuse annonce qu'elle troublera désormais les nuits et les jours de Henry par l'entremise de leur fille. La petite Annette continue d'être l'« objet » de leur union, marionnette à travers laquelle s'expriment des parents-ventriloques soumis à un amour violent et indigeste.

L'humoriste, amer, esseulé, qui, à ce stade du film, ne fait plus de *stand up*, oriente alors sa fille vers une carrière musicale. Le phénomène que constitue un bébé qui chante fait perdre la tête au public : Baby Annette se produit à travers le monde grâce à la voix spectrale et merveilleuse — sorte de thérémine coince dans la gorge — de sa défunte mère. La voix de Baby Annette a le son des étoiles, similaire aux sonorités du célesta, ce petit piano magique, ou de l'harmonica de verre, instrument fantôme jadis interdit (on croyait l'harmonica de verre capable de rendre les gens fous). Lors de ces voyages, Henry laisse le plus souvent l'enfant sous la garde d'un « ami compositeur », un chef d'orchestre et pianiste qui auparavant accompagnait Ann dans ses représentations. Quand ce dernier annonce à Henry que lui et Ann ont eu une aventure, Henry s'empare et le noie dans une piscine. L'eau reçoit les morts de Henry, qui chantonne encore « *There's so little I can do* ». Mais Annette a vu son père commettre le meurtre. Elle le dénonce alors qu'elle s'apprête à donner la plus grande performance de sa carrière lors de la mi-temps de l'Hyper Bowl, un événement sportif qui attire chaque année jusqu'à un million de téléspectateurs. « *Daddy kills people* », murmure la petite fille dans le micro. Henry est arrêté et jeté en prison. C'est la fin du film. Annette va le visiter et, alors qu'il tente de se faire pardonner, elle « prend corps », elle n'est plus objet ; la petite Annette se libère de l'emprise de ses parents. Le père, qui s'acharne à justifier ses gestes horribles, ne perturbe plus la petite. Elle lui annonce qu'il n'a plus personne à aimer : « *Now you have nothing to love...* »

DANSER SUR L'ABÎME

L'idée de lire *Annette* à partir de Nietzsche m'est venue lors de mon sixième visionnement du film. Les cinq autres fois, la dernière scène, celle que je viens d'évoquer, me perturbait sans que je comprenne vraiment pourquoi : entendre la petite fille se mettre à chanter si bien, avec sa « voix à elle » — (c'est en effet le seul moment du film où Annette n'a pas la voix d'Ann, suggérant qu'elle se libère du père, mais aussi de la mère fantôme) —, assister à l'émergence soudaine de cette confiance qui lui donne pour la première fois une agentivité, voir qu'elle a l'audace de dire au visage de son père qu'« elle » doit choisir entre lui pardonner ou l'oublier, me rendait émotive. La sixième fois, j'ai porté attention à Henry, à sa tentative désespérée de justification : « *I stood upon a cliff / A deep abyss below / Compelled to look I tried / To fight it off [...] I heard a ringing in my ears / I knew death knell's ugly sound / The overhearing urge to gaze / Into the deep abyss, the haze.* » Comment avais-je pu passer à côté de cette évidence, à chaque fois ? Car, oui, chez Nietzsche, l'abîme est un espace de débordement, de pulsion ; on le constate dans un aphorisme de *Par-delà bien et mal* (1886) : « *Que celui qui lutte avec des monstres veille à ce que cela ne le transforme pas en monstre. Et si tu regardes longtemps au fond d'un abîme, l'abîme aussi regarde au fond de toi.* » Comment avais-je pu manquer cette évidence ? Le propos de cet aphorisme, devenu un lieu commun de la culture populaire, est repris quasiment intégralement par le personnage de Henry, qui se plaint d'un face à face avec l'abîme — chose crainte par Nietzsche. Il est commun de lire dans cet aphorisme une mise en garde par laquelle, dit-on, le philosophe aurait signifié l'importance de ne pas se laisser aller à un « devenir-monstre » — le monstre, cette créature que l'on définit à tort en opposant le bien au mal, ce qui va tout à fait à l'encontre de la pensée nietzschéenne. Le personnage de Henry McHenry, tout au long du film, revient sans cesse sur cette idée de l'abîme qu'il prétend avoir « regardé dans les yeux ». Une tache sur sa joue, minuscule au début du film, grandit et grandit et grandit jusqu'à la dernière scène où elle lui mange la joue, le dévisage. Cette défiguration semble évoquer un « débordement » de l'intérieur sur l'extérieur : Henry est si vilain, si cruel, si monstrueux, que son corps commence à en éprouver les conséquences, à devenir une représentation de sa mauvaiseté. L'abîme semble avoir regardé en retour au fond de Henry, et cette rencontre mortifère dévore celui-ci.

Un passage de *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885) montre une autre occurrence de cette même dialectique. Le protagoniste, s'opposant à des tarentules moralisantes et avides de justice, se fait mordre par l'une d'elles : « *Voilà que moi aussi la tarentule m'a mordue, cette vieille ennemie [...]. Oui, elle s'est vengée. Et malheur ! par vengeance elle va m'inoculer son vertige.* » Ce vertige, c'est la désillusion, l'impression de vide, le désir de législation et de pouvoir, la haine de la création. Pour Zarathoustra, les tarentules représentent les gens religieux, moraux, bien pensants, qui selon Nietzsche ont fondé leur vision doctrinaire et hégémonique de l'existence sur un sentiment de « jalousie », un ressentiment envers les artistes, les individus créatifs. Envieuses de ces derniers jusqu'à la moelle, les personnes-tarentules tentent de contenir, de limiter la « Vie » nietzschéenne à des règles et à des valeurs ennuyantes, arides. Henry, piqué

par la tarentule (et la trace de cette piqûre se voit sur sa joue), ne parvient pas à se libérer du poison. Juste avant qu'elle ne meure, Ann lui crie de retourner dans la cabine du yacht : « *My voice, Henry! Is nothing sacred to you?* » lui demande la cantatrice alors qu'ils sont au cœur de la tempête. « *God knows everything is to you! Always trumpet values! The sacred values!* », lui répond-il. Le rejet du « sacré » fait sombrer le personnage de Henry : pour l'humoriste, rien ne relève de la transcendance. C'est simple : il n'en peut plus de voir sa femme mourir tragiquement sur scène, lui qui profite de cet espace de représentation pour dire des choses infâmes sans crainte de représailles. Henry refuse l'art et la vie. En ce sens, il incarne à l'écran un des types nietzschéens : mordu par la tarentule, à l'instar de Zarathoustra, il ne parvient toutefois pas à surmonter la désillusion et l'impression de vide qui le gagnent peu à peu. Déconnecté de l'amour, de l'art, de la création, de la vie, tranquillement gagné par la jalousie, la méchanceté, la violence et la laideur, il finit aveugle et insensible, détruit par ses gestes et son indifférence.

L'AMOUR VÉRITABLE

Avec le personnage d'Ann, *Annette* aborde aussi la question du tragique, précieuse à Nietzsche et déjà présente dans son premier ouvrage, *La naissance de la tragédie*. Évidemment, le philosophe n'est pas le premier, en 1872, à se pencher sur ce concept dépassant largement le genre théâtral, mais son apport, qui renverse à la fois Platon et Schopenhauer, promet une fusion complète entre le vrai et le faux, le bien et le mal, le haut et le bas, l'apollinien et le dionysiaque, la vie et la mort, la mesure et la démesure, le rêve et l'ivresse : sans « frontières », le tragique de Nietzsche est l'affirmation suprême de l'humain vis-à-vis de l'existence, affirmation radicale selon laquelle « chaque personne » pourrait être maîtresse de son propre chef-d'œuvre. Nietzsche désire une création universelle, singulière, de la part de tout un chacun : « *L'artiste tragique n'est pas un pessimiste, il dit oui à tout ce qui est problématique et terrible, il est dionysien* », écrit-il quelques années plus tard dans *Le crépuscule des idoles* (1888). C'est dans Ann — personnage « créatif » par excellence mourant « en apparence » sur scène à répétition jusqu'à sa mort véritable, qui va échouer elle aussi — qu'apparaissent les conditions du tragique nietzschéen, lequel témoigne de l'impossibilité, pour les artistes, de « mourir ». Le dispositif d'*Annette* est une mise en abîme du spectacle. Suivant cette idée, la musique est hégémonique, supérieure, manière privilégiée d'être au monde, de vivre après la vie. Sous ce tapis musical drôle, bizarre, se déploie néanmoins un drame narratif classique. Comme un conte funeste, *Annette* est d'abord, pour moi, un film sur la mort de l'amour et du tragique ; mais c'est aussi un film sur leur persistance, leur hantise, leur revenance — leur spectralité.

Ann meurt. Elle meurt pour mieux survivre : le personnage fait de nombreuses apparitions pendant la deuxième moitié du long métrage. On la voit dans les coins sombres de la chambre de Henry, qui n'arrive pas à dormir, tracassé qu'il est par l'absence d'Ann, par sa culpabilité. On la voit au procès. Elle n'est plus fragile et délicate, elle n'est plus la petite femme de Henry : elle apparaît désormais immense, comme une

sorcière sortie tout droit des profondeurs de la mer, de cet océan noir dont Henry ne l'a pas sauvée, avec des cheveux qui traînent derrière elle, dans lesquels s'emmêlent des algues et des serpents, avec des doigts croches et disproportionnés, avec un visage aux expressions horribles et distordues, et une robe déchiquetée par les bêtes aquatiques qu'elle côtoie là-bas, au fond de l'eau. « *Honey, you're always dying* », lui disait Henry. Ann, sous l'apparence d'une sorcière, signifie soudain sa mort, et son corps de mort rappelle son agonie. Agonie de sa voix, de son art, qu'elle promet de léguer à sa fille, ce qui n'est pas sans rappeler les différents voyages du tragique que Nietzsche explore dans *La naissance de la tragédie* : « *L'agonie de la tragédie, c'est Euripide [...] C'est en lui que survécut la forme dégénérée de la tragédie, comme un rappel de sa mort infiniment douloureuse et violente.* » La petite Annette devient ce nouveau canal de transmission du tragique dans la vie de Henry, qui ne parviendra pas à « désacraliser » sa fille.

LE SENTIMENT ANNETTE

On se souvient que *La naissance de la tragédie* présente avant tout la tragédie comme une « représentation » parfaite, idéale, de l'unité et de l'équilibre entre Apollon et Dionysos, ou, en d'autres mots, entre la raison et la folie. Nietzsche tente de « transcender » la perspective de son maître Schopenhauer qui, lui, se résignait devant le caractère tragique de l'existence. Nietzsche refuse de se soumettre aux horreurs du monde qui accablent Schopenhauer et affirme, dans une réflexion sur l'art et la musique, qu'une « crise » a jadis éclaté, de laquelle nous souffrons encore : cette crise, c'est la mort de la tragédie grecque, annonce-t-il, et Socrate en est responsable. Obsédé par la rationalité, la théorie, ce dernier a créé une vision du monde opposée à la vie, au geste créatif, et ayant engendré des « hommes théoriques » doctrinaires, moraux, désagréables, vides. L'homme théorique assigne l'art au domaine du mensonge, « *c'est-à-dire [qu'il] le nie, le damne, le juge.* »

Voici le sentiment Annette qui se précise. Un sentiment qui relève de la beauté, de l'amour, du sacré, de l'art, du savoir-faire, du processus, de l'imagination, du rire, de la musique, de la lenteur. Des éléments qui constituaient, je crois, les premières racines de la philosophie nietzschéenne : il me paraît intéressant aujourd'hui de réfléchir à l'héritage de ce texte que le philosophe lui-même reniera presque des années plus tard. Il

me semble qu'on peut lire dans les deux œuvres — autant celle de Nietzsche que celle de Carax — une mise en garde similaire : le tragique, l'esthétique, les choses belles, les choses lentes, les choses intenses, les choses horribles, survivront inévitablement aux tentatives désespérées des politiques modernes d'enlaidir et d'aseptiser le monde. Le tragique, dans son sens artistique, nietzschéen, continuera d'être transmis, d'un fantôme à un autre, et *Annette* fait la monstration de cette hantise collective. Dans un aria enchanté, les voix de la mère et de la fille s'emmêlent. Et celle du père s'éteint peu à peu, jusqu'à la dernière scène, lorsque le silence prend sa place, déstabilisant la bande sonore jusque-là surchargée. Ce silence chaque fois provoque en moi un malaise profond : c'est le silence de la raison poussée à ses limites pathologiques. Henry, « gorille de Dieu », a tout voulu prendre, il a refusé le sacré, et le voici seul, dans un coin de sa cellule, à nous dire à nous aussi d'aller nous faire foutre. Le film est terminé. Les liens entre la perte, le refus du tragique et l'avènement d'une masculinité toxique, agressive, désillusionnée, cynique, trouvent également dans *Annette* une magnifique représentation avec le personnage de Henry, qui montre bien les dangers de cette blessure. « *What's your fucking problem ?* » crie Henry au public, qui ne le trouve soudainement plus drôle. À l'humoriste, il ne reste plus grand-chose quand le public cesse d'adhérer à ses excès immoraux, à l'illusion de sa liberté.

Des années plus tard, en revenant sur l'écriture de *La naissance de la tragédie*, Nietzsche écrit : « *Dès la Dédicace à Richard Wagner, c'est l'art — et non pas la morale — qui est posé comme l'activité proprement métaphysique de l'homme ; et dans le livre lui-même revient à plusieurs reprises cette proposition scabreuse selon laquelle l'existence ne se justifie qu'en tant que phénomène esthétique.* » (« Essai d'autocritique ») *Annette*, le dernier film de Leos Carax, provoque en moi ce sentiment ; et devant la mort de la tragédie, devant la mort d'Ann, je crains la disparition de l'art, de la beauté, de l'amour. *Annette* me montre un monde qui me terrifie : un monde où les cantatrices décèdent et les humoristes dominant, un monde où les enfants ne sont plus rien qu'un espace de projection pour les parents névrosés, un monde où la musique passe inaperçue, un monde où l'art et le drame n'existent que comme fantômes empreints de nostalgie, de la nostalgie du tragique.



P-45.46.51 **Leos Carax**
ANNETTE
2021
Photogrammes
© CG Cinéma International-Tribus P Films



AINSI PARLAIT EVERGON

**« Que dois-je penser
de cela ? dit Zarathoustra.
Suis-je donc un fantôme ? »**

Friedrich Nietzsche,
Ainsi parlait Zarathoustra

1 – L'exposition *Evergon. Théâtres de l'intime* est présentée au MNBAQ du 20 octobre 2022 au 23 avril 2023.

Assis en face d'Evergon à la table de sa cuisine, en préparation de sa rétrospective au Musée national des beaux-arts du Québec¹, je ne peux pas m'empêcher de penser à tous les fantômes qui se trouvent dans sa maison. Je travaille sur ce projet depuis plus d'un an comme assistant de recherche du commissaire Bernard Lamarche, passant au crible les nombreuses photographies empilées dans la cave du prolifique photographe, à la recherche d'une liste d'œuvres et de quelques perles rares. Équipés de la lampe de poche de mon portable pour éclairer les coins sombres du poste de taxis converti en studio où Evergon a entreposé son matériel, nous traversons sa carrière et sa vie de façon non chronologique. Ex-amants, parents, ami-e-s, collaborateur-ric-e-s et connaissances sont capturé-e-s en petit, moyen et grand formats Polaroid. Les boîtes bleu foncé fournies par Polaroid dans les années 1980 et 1990 contiennent des milliers d'images ; des clichés de chacune des séances photos auxquelles l'artiste s'est livré, à la recherche du moment parfait : pose, lumière, angle, et un petit « je ne sais quoi ».

Pour mon œil inexpérimenté, la plupart de ces images sont parfaites et pourraient être exposées. Mais Evergon voit tout : les erreurs conceptuelles, les imperfections techniques, les lacunes en matière de narration ou de vie. Chacune des images, chacun des modèles sont également porteurs d'une histoire. Le traitement de ses archives prend trois fois plus de temps que prévu. Evergon mentionne le nom ou le surnom du modèle, puis se lance dans le récit de leur rencontre et de chacune de leurs séances. Héroïques, costumées et scintillantes, capturées au moment d'un geste de tendresse, ou encore en pleine rencontre sexuelle ou aventure mythique, puis immortalisées grâce à des épreuves sur papier glacé, ces figures poursuivent aujourd'hui leur performance. Malgré leur disparition — au sens propre ou figuré —, elles existent d'une façon spectrale. Lorsque nous arrivons à l'image de Margaret, la mère d'Evergon, qui, à un âge avancé, monte, dénudée, sur un cheval à bascule en bois en agitant un chapeau de cow-boy au-dessus de sa tête, nous nous taisons tous les deux. Celle-ci n'a besoin d'aucune présentation, d'aucune analyse, d'aucune histoire. Elle est glorieuse dans toute sa beauté, sa chair et son sourire. Elle est notre mère fantôme à tou-te-s.







PHILOSOPHE RÔT FÉE

Depuis le tout début de sa carrière, avec sa production incroyable d'œuvres détaillées, Evergon a adopté une attitude plus grande que nature et, avec le temps, une aura légendaire, parfois mystique, s'est créée autour de sa personne et de son travail. Choissant diverses signatures— Celluloso Evergonni, Egon Brut, Eve R. Gonzalez, Chromogenic Curmudgeons —, l'artiste fonde sa pratique et ses choix thématiques sur divers contes classiques et modernes, explorant l'univers visuel du fantastique et du folklore par la photographie. Au près de sa troupe de protagonistes hétéroclites, des personnes queers pour qui l'acte de poser relève d'une relation intime avec l'artiste, Evergon joue le rôle de meneur, de réalisateur, de mentor, d'ami et parfois d'amant. Être photographié-e par lui, c'est faire partie d'une communauté, entrer dans un monde imaginé par l'artiste. Entre les nombreuses signatures, séries ou périodes dans la carrière d'Evergon, qui a souvent changé de médium (photographie, vidéo, collage, installation), d'appareil photo et de conjoint, il y a, en plus d'une cohésion et d'une unité visuelle, une approche philosophique. Du militant des droits des gais défilant avec sa pancarte dans les rues d'Ottawa qu'il a été dans les années 1970 au professeur agissant comme mentor auprès des étudiants LGBTQ+ de l'Université Concordia qu'il était jusqu'en 2019, Evergon a contribué à la progression de la théorie et de la pratique, du concept et de l'esthétique photographiques, innovant d'un point de vue technique aussi bien que socioculturel.

2 – Evergon a reçu le prix Petro-Canada pour les arts et la technologie en 1990 pour la qualité artistique et l'originalité technique de ses hologrammes.

L'une des premières séries marquantes du photographe a été réalisée durant ses études à l'Institut de technologie de Rochester, dans l'État de New York. Lors de son exposition de maîtrise en beaux-arts, Evergon a présenté un corpus d'œuvres combinant des épreuves sur papier Kodalith et des collages, des dessins aux crayons de couleur brunis et des cyanotypes. Dans *Evergon Feast at Canada Goose Hall* (1973) et *Doris and Le Diablo/Self* (1973), deux pièces représentatives de la série *Doris*, l'artiste utilise la forme traditionnelle de l'autoportrait pour dénaturer sa propre identité, se présentant d'un côté comme un monarque festoyant et de l'autre comme une présence spectrale. *Evergon Feast au Canada Goose Hall* montre l'artiste assis fièrement sur le sommet d'une pile d'aliments colorés dont les images ont été découpées dans des circulaires d'épicerie, puis collées sur un papier cyanotype. Le bleu royal de l'arrière-plan du cyanotype contraste avec les teintes plus pâles qui servent à représenter l'artiste, ainsi qu'avec les bruns, les jaunes et les orangés lustrés des oies canadiennes dépecées, prêtes à être mangées. Le titre, qui évoque la grandeur et l'apparat de Rideau Hall (résidence officielle du gouverneur général du Canada, située à Ottawa), peut être lu comme une parodie du nationalisme canadien et des liens coloniaux que celui-ci entretient avec l'Empire britannique. En écrivant cela à la suite du récent décès de la reine Elizabeth II et du spectacle funéraire qui a suivi, je constate les nombreuses façons dont l'artiste joue sur les notions connexes de mère, de matriarche et de monarque. Tel un Christ-Roi queer tirant son droit de gouverner directement de la volonté de Dieu et présidant son dernier repas bien avant l'arrivée de ses apôtres, de ses acolytes et de son traître, Evergon annonce très tôt, avec cet ensemble d'œuvres, ses ambitions et sa suprématie quasi ironique.

La figure de la mère fait sa première apparition dans la photographie intitulée *Doris et Le Diablo/Self*. Plusieurs décennies avant que Margaret, la mère biologique d'Evergon, pose nue pour l'une de ses séries, Evergon a travaillé avec Doris, une serveuse dans un *diner* local qui lui a servi de mère de substitution alors qu'il était étudiant et désargenté. Ici, Doris est visible dans les parties supérieures du cyanotype, noircies au crayon vert, sur le fond bleu profond typique de cette technique photographique. Sous son image, l'empreinte du visage de l'artiste apparaît de façon imposante, comme un fantôme poussant sur le papier, ou même à travers lui. L'œuvre reprend la forme de l'autoportrait pour engendrer une créature composite et mythique digne du folklore classique : brutale dans son énergie et sa représentation d'une mère en train d'accoucher de son fils adoptif, *Le Diablo/Self* fait référence à l'artiste qui émerge sous elle, oscillant entre le royaume spirituel et celui

des mortel-le-s. La présence de la pleine lune au-dessus de l'épaule de Doris renforce cette impression de surnaturel ou d'un au-delà, auxquels renvoient également les images d'étoiles et de constellations qui peuplent plusieurs des œuvres précoces d'Evergon. Avec cette série dans laquelle les références à l'astrologie côtoient des représentations païennes et idolâtres de l'amour queer, de la luxure, du désir et des cœurs brisés, Evergon construit la scène sur laquelle il développera son vocabulaire visuel, jouant avec une bande de personnages qui contribueront à forger sa propre image d'artiste, de visionnaire et d'*impresario*. Qu'il règne en roi lors d'un dîner à Goose Hall ou qu'il se cache dans l'ombre de sa mère adoptive, il est toujours là, à nous regarder, à construire soigneusement et consciemment son geste photographique et le fantasme sur lequel celui-ci repose.

OLD SILENUS

Si Evergon est surtout connu pour son usage des grands Polaroids — car, pour lui, la taille compte —, certaines de ses œuvres moins notoires témoignent également de ses prouesses techniques et de son innovation, au fil des décennies, dans le domaine de la photographie. Dans les années 1990, sur le thème shakespearien du *Songe d'une nuit d'été*, l'artiste a représenté des chérubins et d'autres êtres féériques ou fantastiques sous la forme d'hologrammes sur plaques de verre. Plutôt que de traiter l'imagerie holographique de manière documentaire ou statique, avec une figure isolée au milieu d'un espace vide, ses hologrammes prolongent l'action de l'image jusqu'aux limites de la plaque de verre².

En raison des coûts élevés de production, Evergon n'a créé que six hologrammes. Malgré la courte durée de cette expérimentation, les œuvres qui en sont nées sont d'une beauté envoûtante, leur composition nous attirant par leur profondeur infinie. L'artiste y combine la magie de l'holographie en tant que médium performatif toujours en devenir — changeant de couleur, de forme et d'intensité en fonction de la position de la personne qui regarde — et l'univers fictif du conte de fées queer, qu'il assume alors pleinement. *Old Silenus* (1990) représente l'artiste allongé, avec des quenouilles caressant son corps nu. Une couronne de plantes orne sa tête, et sa longue barbe distinctive lui confère une certaine gravité. Sa main droite, qui repose langoureusement le long de son corps, couvre ou tient ses parties génitales. Sa région pubienne est visible, dépassant de son poing fermé. Il semble détendu, peut-être même dans un état postcoïtal, la bouche légèrement





Grâce à ses références historiques et contemporaines, ainsi qu'à sa connaissance de l'histoire de l'art et de la mythologie classique, Evergon joue avec l'évolution des mœurs, des conventions, et des codes sociaux, et développe ces récits à la manière d'allégories du présent.

ouverte et les paupières lourdes. Le moment se veut à la fois intime, titillant et provocant, impression rendue possible par les couleurs de l'arc-en-ciel de l'image, la tridimensionnalité simulée de la photographie sur plaque de verre et l'obscurité totale de la pièce où l'hologramme est présenté.

La sexualité explicite de l'œuvre d'Evergon dérange, et les controverses autour de la nudité manifeste, des corps non normatifs ou queers, du plaisir et de l'amour qui sont mis en scène dans ses photographies se sont multipliées tout au long de sa carrière. Grâce à ses références historiques et contemporaines, ainsi qu'à sa connaissance de l'histoire de l'art et de la mythologie classique, Evergon joue avec l'évolution des mœurs, des conventions, et des codes sociaux, et développe ces récits à la manière d'allégories du présent. Silenus, par exemple, est le compagnon et le tuteur de Dionysos, le dieu du vin. Associé à la créativité musicale, à l'extase prophétique et à la joie de l'ivresse, cet homme de la forêt, aux oreilles, à la queue et aux jambes de cheval, est souvent représenté, en sculpture, en dessin et en gravure, avec un pénis démesuré et en érection, comme de nombreux satyres (il est cependant généralement plus âgé que ces derniers). Dans *Old Silenus*, Evergon adapte et queerise la représentation de ce dieu des bois luxurieux et ivre pour évoquer la création d'images, la rêverie et les contes transmis à travers les siècles.

Se qualifiant lui-même d'aîné, dans *Old Silenus*, l'artiste adopte une posture de mentor qui le différencie de ses disciples, dépeints en chérubins dans les autres hologrammes. Il faut dire que la manière dont le pouvoir sexuel et le consentement

sont traités dans les pratiques artistiques, les espaces professionnels et la vie quotidienne a radicalement changé au cours de la vie d'Evergon. Si tout acte photographique implique une relation ambiguë d'autorité et d'exploitation entre le photographe et le portraituré, celle-ci a été exacerbée dans les pratiques controversées des photographes et des artistes visuels nord-américains, baby-boomers, blancs et homosexuels. Evergon s'inscrit de fait dans l'héritage complexe des Robert Mapplethorpe, Peter Hujar, Andy Warhol et AA Bronson. D'un côté, il incarne le mouvement militant libéral, hippie et gai des années 1970, 1980 et 1990 qui s'est battu pour les droits de la communauté qu'il représentait, lors des émeutes de Stonewall, et a lutté pour sa survie face à la pandémie dévastatrice du VIH/sida. De l'autre, il appartient à une génération qui a donné forme à ce que le regretté José Esteban Muñoz décrit comme une sorte de « *pragmatisme gai dominant* » ou d'homonormativité. Il est aujourd'hui largement reconnu que les hommes gais blancs ont profité des succès de ces luttes de libération en effaçant les activistes noir-e-s, non blanc-he-s et trans qui y avaient aussi participé. Si Evergon a pu mener une carrière artistique professionnelle, contrairement à plusieurs de ses acolytes qui sont resté-e-s dans la marge, il s'est servi de son rôle de pédagogue, de guide et de professeur d'université pour inspirer et promouvoir le travail émergent d'artistes LGBTQ+, blanc-he-s et non blanc-he-s, conformes ou non au genre. En se faisant avant l'heure l'ardent partisan des Dayna Danger de ce monde, il a aussi mis en pratique son propre modèle d'art intersectionnel, lequel s'avère des plus pertinents aujourd'hui.





THE RAMBOY HISTORIAN

La santé, le capacitisme et l'âgisme ont toujours été des préoccupations centrales d'Evergon, dans l'œuvre duquel on rencontre aussi bien des jeunes Ramboy rejetés par la société en raison de leur identité queer et de leurs différences physiques et mentales que sa mère Margaret, photographiée à l'âge de 80 ans, glorieusement et fièrement nue. L'artiste n'a cessé de célébrer ceux et celles qui, comme lui, se sont senti-e-s indésirables ou mal aimé-e-s par une société hétéronormative préférant les images retouchées et la grâce des formes corporelles. Par la création d'environnements photographiques relevant du merveilleux et de scènes permettant à d'innombrables modèles de s'exprimer par l'entremise de jeux de rôles, de personnages et d'autres fantasmes, Evergon a construit un espace auquel la communauté queer a pu s'identifier et où elle a pu trouver refuge au fil des décennies.

Avec *Housebound: Cut, Uncut and Broke* (2017), une série qu'il a réalisée sous le pseudonyme Chromogenic Curmudgeons (les « grincheux chromogènes ») en collaboration avec Jean-Jacques Ringuette, l'artiste représente cette communauté à travers différentes plantes de sa maison. Retenu chez lui par la maladie et incapable de s'aventurer librement dans le monde comme il le faisait autrefois, Evergon tourne son objectif vers ses amours : des plantes pleines de caractère qui portent chacune le nom d'un ami, d'un amant ou d'un proche. Qu'elle soit trapue, peu aimable, « brunissante » ou luxuriante, colorée ou rayonnante, chaque plante a une histoire qu'Evergon peut

raconter à volonté. L'écouter parler de la série *Housebound*, c'est découvrir un homme qui a vécu une longue vie mouvementée, un être qui a été blessé plusieurs fois, mais qui refuse d'être brisé ; il est inébranlable, stable, certain de sa vision et conscient de sa place dans l'histoire de l'art.

Derrière ou devant l'appareil photo, Evergon demeure toujours en contrôle. Dans *The Ramboy Historian* (2021), une production postpandémique de Chromogenic Curmudgeons, il joue, pour la première fois depuis dix ans, le double rôle de photographe et de modèle. Ici, il choisit de prendre la forme d'une apparition, tenant une couronne de Ramboy au-dessus de la tête de l'historien de l'art Karl-Gilbert Murray, tandis que Ringuette se tient à droite de l'image, tenant un livre dans ses mains et nous regardant directement. Evergon et Ringuette, les coauteurs de la photographie, apparaissent tous deux comme des fantômes. Alors que Ringuette porte fièrement sa couronne de Ramboy, Evergon tend la sienne à Murray. Plutôt que de nous regarder, Evergon tourne toute son attention vers son modèle. La chambre où se déroule cet événement est remplie de bottes en cuir, de bébés jouets, de têtes de cerfs, de crânes, de plantes et d'autres objets, renvoyant à divers accessoires, tropes et symboles utilisés tout au long de la carrière de l'artiste. Dans la cacophonie de cette scène animée, on sent Evergon serein, concentré sur la tâche à accomplir : couronner un autre disciple, écrire un autre chapitre dans les annales en tant qu'historien Ramboy autoproclamé.

Dieu est mort, longue vie à Evergon.

P-52 COWGIRL: MARGARET
ON ROCKINGHORSE
2022
Impression à jet d'encre à partir du
négatif 3 ¼ x 4 ¼ po d'une épreuve
noir et blanc instantanée (Polaroid)

P-54 HUNTERS AND GATHERERS
FROM THE RITES OF PASSAGE
De la série *Ramboys: A Bookless Novel*,
Works by Egon Brut and Celluloso
Evergonni
1992
Impression numérique

RAMBOY AMONGST THE RELICS:
BURNING IN THE EYE (GRAEME)
De la série *Ramboys: A Bookless Novel*,
Works by Egon Brut and Celluloso
Evergonni
1996
Épreuve à la gélatine argentique virée au
sélénium, tirée du négatif d'une épreuve
noir et blanc instantanée (Polaroid 655)

P-55 RAMBA MAMA III
De la série *Ramboys: A Bookless Novel*,
Works by Egon Brut and Celluloso
Evergonni
1992
Épreuve à la gélatine argentique virée au
sélénium, tirée du négatif d'une épreuve
noir et blanc instantanée (Polaroid 655)

P-56 EVERGON FEAST AT CANADA
GOOSE HALL
De la série *Doris*
1973
Cyanotype, impression Kodalith
et collage

P-58 POST REHERSAL: VOYEUR'S
.59 FEAST
1985
Épreuve couleur instantanée (Polaroid)

P-61 MYSTIC BEACH
BY CELLULOSO EVERGONNI
2002
Impression lenticulaire 3D

P-62 **Chromogenic Curmudgeons**
(Evergon-Ringuette)
À partir d'une idée de Karl-Gilbert
Murray et avec sa collaboration

THE RAMBOY HISTORIAN
De la série *Ramboys: A Bookless Novel*,
Works by Egon Brut and Celluloso
Evergonni
2021
Impression numérique à partir d'un
négatif noir et blanc 3 ¼ x 4 ¼ po
(Polaroid)

P-64 HOMAGE TO MONET AMONGST
THE WATERLILIES OR THE
PICCOLO LESSON
De la série *XXX-L*
2006
Impression à jet d'encre à partir d'un
négatif 4 x 5 po

P-65 MARGARET ETHEREAL
Vers 2021
Impression numérique à partir d'un
négatif 4 x 5 po





CE QU'IL RESTE

SEIZE TEMPS
NOIRS POUR
APPRENDRE À
DIRE KUEI

PHILIPPE
NÉMÉH-NOMBRÉ

Mémoire d'encrier, 2022,
120 p.



UN RYTHME, UNE LECTURE

Il est des essais dont on voudrait, pour les respecter, imiter le rythme, calquer la syntaxe, voire copier la silhouette des paragraphes : sans les plagier, il s'agirait plutôt d'en prolonger l'écriture, de donner à voir les échos entre une pensée et une autre, le plaisir discret d'une rencontre par le livre. Peut-être est-ce dû au fait que ce dernier cache à peine qu'il est une invitation, qu'il nous convie à un faire-ensemble qui est la seule manière de se déprendre du cauchemar colonial, de l'obsession de la peau comme de celle de la race. Le livre de Philippe Néméh-Nombré, divisé en 16 morceaux, sonde les conditions de possibilité d'une alliance entre les communautés autochtones et les communautés afrodescendantes. Ces 16 morceaux forment une structure libre, en ce qu'il est possible de les lire dans différents ordres : leur résonance est le fruit d'une répétition élégante et musicale contrefaisant l'histoire coloniale et ses leitmotifs. Une telle structure confère à l'essai un élan singulier, qui se distingue formellement. C'est pourquoi *Seize temps noirs pour apprendre à dire kuei* ne saurait se résumer à une relecture contemporaine de la violence historique, ni au vaste champ d'intervention que recouvre le mot « décolonial ».

J'y ai plutôt vu le mouvement d'une pensée qui manie les multiples citations qu'elle convoque, donnant à l'ensemble un équilibre rarement atteint entre le politique et le poétique, et résultant presque en la fusion de ces registres. J'écris poétique, mais c'est moins le lyrisme (quoique...) qu'une attention à la structure qui m'inspire l'usage d'un tel qualificatif : l'art de la citation, celui non moins important du non-dit, une forme s'apparentant au fragment mais pas à l'aphorisme — tout cela participe d'un jeu auquel nous convie l'auteur. Pourtant, ce qu'il nous propose n'est guère une balade dans l'histoire ni un rappel, si besoin est, de l'abject : nous ne sommes pas dans un musée, et les figures et événements qui sont évoqués dans cet essai sont insufflés de possibilités radicales qu'il s'agit de retrouver, de remixer. Je songe à ces vers d'Aimé Césaire, provenant du recueil ayant donné son nom, peut-être, à la collection « Cadastres » dans laquelle publie Néméh-Nombré : *« des morts qui circulent dans les veines de la terre / et viennent se briser parfois la tête contre les murs de nos oreilles / et les cris de révolte jamais entendus / qui tournent à*

mesure et à timbres de musique». Ces cris inaudibles, l'auteur n'entend pas simplement les restaurer : en superposant les événements et les noms qui ont marqué l'histoire coloniale et précoloniale jusqu'à aujourd'hui, il compose une partition ouverte qui ne prescrit aucune loi ni aucun ordre.

La « méthode » de citation employée à cet effet est elle-même frappante : elle sort les textes universitaires de leur sage enclos et emmêle les langues anglaise et française, rapprochant le plus naturellement qui soit des contextes et des énoncés, sans forcer une note. Qu'on croise Leanne Betasamosake Simpson, Pierrot Ross-Tremblay, Toni Morrison, Lorrie Jean-Louis ou l'amiral Colomb, l'assemblage ne s'embourbe pas dans des explicitations fastidieuses, et requiert qu'on porte attention aux échos. Les « *seize tentatives, interruptions, invitations et erreurs pour proposer quelque chose comme des possibilités de relations libératrices et décoloniales noires et autochtones au Québec* » exhortent le lectorat à la répétition, à la relecture, l'orientant sans entièrement le guider. Le littéraire chevauche le morceau d'analyse philosophe, l'évocation personnelle de voyages ou de conversations est combinée à une citation plus universitaire, un poème est ici un commentaire en soi. Or, le geste de Néméh-Nombré n'est pas qu'hybridité essayistique : il met aussi en jeu une démocratie des énoncés, une alliance égalitaire entre des discours variés. Cet équilibre donne une grâce à la structure de l'essai, ses seize temps m'apparaissant « agiles », riches en mouvement, en rythmes : je voulais, les lisant, parcourir à mon tour l'immense ombre coloniale du continent, en découvrir les croisements, et emmerder la modernité et ses fantasmes.

L'ARCHIVE COLONIALE

La pensée de Néméh-Nombré nourrit, parmi d'autres hantises, une sensibilité pour les documents, les traces et les bribes qui laissent entrevoir la part effacée, tuée ou niée des récits. On est pourtant loin d'un élan romantique envers les disparu-e-s, ou d'une mélancolie postcoloniale : cette enquête, qui fait comparaître Olivier le Jeune, des personnes esclavagisées en fuite, Karl Marx, Samuel de Champlain et d'autres, vise à conjurer le pouvoir d'attraction de l'archive. Celle-ci, loin de pouvoir contrer la production de l'oubli, serait moins un lieu de souvenir que de négation. Surtout, l'archive coloniale n'est pas seulement écrite, imprimée, photographiée : elle a aussi pour espace des paysages, des lieux naturels. La voix de Simone Schwarz-Bart me revient, qui dit calmement, au sujet de l'océan Atlantique : « *[J']entends autre chose que seulement le bruit des vagues, je vois tout cet océan de souffrance et [...] ce cimetière avaleur de cadavres qui tapissent les abîmes*. » Il n'y a pas d'innocence du lieu. Schwarz-Bart n'est évidemment pas

la seule à entretenir avec l'océan cette relation ambivalente, nombre de penseur-euse-s afrodescendant-e-s ont investi la mer et les symboles navals qui lui sont intimement associés. Ainsi, Néméh-Nombré d'ajouter : « *Les notices répertorient les navires négriers spatialisent l'abjection noire à partir de la cale du navire, vers le Nouveau Monde, la suivent dans son mouvement, dans l'espace de circulation géographique, culturel, politique et spirituel de ce que Paul Gilroy appellera l'Atlantique noir. [...] Ce que les notices n'indiquent pas, en revanche, ce qu'elles ne laissent pas non plus spéculer, sinon imaginer, c'est ce qui dans les turbulences de la mer se forme et se reforme en résistance à la violence et en excès de son archive*. »

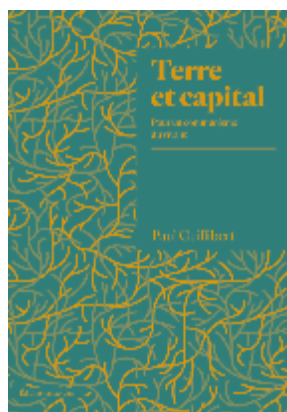
Je ne peux m'empêcher d'insister sur ce problème auquel l'auteur dédie des efforts, car non seulement j'y vois un enjeu majeur des pensées décoloniales, mais j'en suis aussi solidaire de corps. Il capture à plusieurs moments le caractère paradoxal de l'archive coloniale, le processus d'effacement qui accompagne la construction de la mémoire historique et faussement universelle. Elle est une archive qui efface ses propres traces et redouble ainsi la violence, en refusant qu'on puisse même la nommer. L'exemple d'un avis de fuite de personnes esclavagisées datant de novembre 1779 en est une manifestation douloureuse : « *L'archive, elle seule, fait exister Nemo et Cash en même temps qu'elle empêche, retient, recouvre leur existence. Comment, donc, engager l'incommensurabilité entre l'expérience des esclaves et la limite de l'archive, s'y situer et travailler avec elle ?* » Saisir la forme de l'oubli et en comprendre la densité suppose, à mes yeux, le risque d'être avalé par l'histoire, d'être à son tour néantisé par la violence qu'on cherche à combattre. *Seize temps noirs pour apprendre à dire kwei* se lit pourtant de manière presque sereine, esquissant, à tout le moins, une autre façon d'incorporer les multiples héritages dont l'aura nous entoure. Il faudrait se rendre à la frontière de l'archive, là où elle se casse, dans la faille où elle cesse de représenter l'apparent triomphe du massacre, de l'injuste, de l'abjection. Les non-dits offrent à la spéculation une potentialité radicale, qui échappe à la nomenclature archivistique comme au regard du maître. On pourrait alors « *investir le risque poétique, l'écouter, le voir, le remarquer, le reconnaître ici, le suggérer malgré l'incertitude de ce qu'il peut contenir, y revenir* ». Au-delà, donc, de la violence et de sa perpétuation, ce risque poétique se confond, heureusement, avec une solidarité envers les disparu-e-s, il crée une relation aux mondes des fantômes, des traces, des possibilités différées plutôt que vaincues. Bien que le mot « rêve » n'apparaisse pas tellement dans cet essai et qu'il soit souvent synonyme d'un kitsch politique, c'est vers lui que Néméh-Nombré me conduit lorsqu'il parle, ici et là, de reste, de suite ou de remix.

L'OCCUPATION COMMUNE DE LA TERRE

TERRE ET
CAPITAL :
POUR UN
COMMUNISME
DU VIVANT

PAUL GUILLIBERT

Éditions Amsterdam, 2021,
260 p.



Avec *Terre et capital*, Paul Guillibert publie un premier livre dans lequel le matérialisme spéculatif joue un rôle crucial. En partant de l'idée que l'Anthropocène constituerait l'événement matérialiste par excellence, l'auteur souhaite redonner au marxisme ses lettres de noblesse et montrer en quoi celui-ci permet encore aujourd'hui de penser l'actualité politique, et plus spécifiquement la crise climatique.

QUEL COMMUNISME ÉCOLOGIQUE ?

Les mouvements décoloniaux et environnementaux sont fondamentalement des luttes contre l'exploitation capitaliste — du moins devraient-ils être ainsi compris. Guillibert plaide pour une mise au point de notre conception militante et politique afin que celle-ci embrasse sa véritable identité : les luttes décoloniales, les mouvements d'occupation de la terre, les actions antiextractivistes, les résistances à l'appropriation — autant de déclinaisons de l'écologie politique — travaillent toutes, conjointement mais de façon plus ou moins coordonnée, à la formulation et à l'implémentation de nouvelles formes de communisme. Cette lutte commune a deux objectifs : d'une part, la réappropriation des moyens d'exploitation de la nature et, d'autre part, la mise en commun des ressources et de la valeur produite par le travail. Pour réduire le niveau d'extraction des ressources et ainsi enrayer la dépossession à sa source, un communisme écologique doit avant tout œuvrer à *la mise en commun de la Terre*, suggère l'auteur. Il ne s'agit cependant pas d'enrayer la possession et l'usage des ressources, mais d'empêcher l'exploitation inégalitaire de celles-ci par les mécanismes de l'accumulation capitaliste.

S'il s'en tenait à cette proposition et en développait les implications possibles et pratiques, le livre de Guillibert s'inscrirait efficacement parmi la pléthore d'autres propositions mises en circulation aujourd'hui face aux transformations climatiques en cours et aux appréhensions politiques que suscitent ces dernières. Malheureusement, la prémisse posée n'appelle pas la réalisation attendue. En cela, le livre déçoit, car en dépit des intentions affichées par son auteur, et s'il constitue certes un beau morceau d'érudition, il ne parvient pas pour autant à s'imposer comme la partition d'un mouvement politique à venir.

Guillibert dialogue minimalement avec les humanités environnementales (Donna Haraway, Bruno Latour, Anna Tsing) et l'anthropologie (Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro), mais à peu près pas avec la critique marxiste contemporaine (Anselm Jappe, Moishe Postone, Robert Kurz et les différents acteurs liés aux revues allemandes *Krisis* et *Exit!* ou, plus près de nous, ceux de la revue française *Jaggernaut*). En revanche, l'auteur s'appuie à bon escient sur les travaux de quelques historiens du marxisme et du populisme russe (Teodor Shanin, James Billington, Kevin Anderson, Franco Venturi), dont une majorité issue de la sphère universitaire anglophone, offrant ainsi une lecture riche et partiellement neuve au lectorat français. On peut tout de même déplorer le fait que des avenues intellectuelles et pratiques importantes aient été ignorées ou rapidement laissées de côté. On pense entre autres au biorégionalisme de Kirkpatrick Sale ou à l'écologie profonde d'Arne Næss.

Guillibert l'affirme d'emblée : c'est à la refondation de notre cosmologie qu'il faut travailler pour que la représentation commune du monde soit repensée dans ses assises mêmes. Une cosmologie (vision ou logique du monde) est le coproduit des rapports établis entre les humains aussi bien qu'entre les humains et les non-humains. En partant du principe que les rapports entretenus par une société humaine avec l'environnement naturel et vivant qui forme son milieu de vie sont garants des relations que les membres de cette société nouent entre eux, il apparaît incontournable de réviser d'abord notre rapport à la terre si l'on veut placer l'écologie humaine sur le chemin d'une moindre aliénation. Alors s'affirme la pertinence du matérialisme en ce qu'il permet d'envisager

la primauté de l'appropriation dans la formation de rapports sociaux aliénés. Pour l'auteur, les sociétés de classes n'émergent jamais que d'une *séparation matérielle* préalable, séparation qui a pour effet de couper les humains de la nature qui assurait auparavant directement leur subsistance. Cette séparation matérielle entraîne ensuite l'idée d'une *nature séparée*. La dépossession de la terre constitue sans surprise l'illustration typique de cette réalité.

L'ATTRAIT MARXIEN POUR LA COMMUNE AGRAIRE RUSSE

D'entrée de jeu, un long commentaire sur les *Manuscrits de 1857-1858 dits «Grundrisse»* de Marx permet à Guillibert de mettre en relation le concept de métabolisme avec les avatars contemporains de l'écologie. Toutefois, cette discussion pointue ne contribue que peu à l'état des connaissances en humanités environnementales. Sa pertinence à l'égard du projet général du livre (refonder une cosmologie pour un communisme écologique) apparaît aussi limitée puisqu'en multipliant les analogies, l'auteur se perd en considérations théoriques. En revanche, toute une section porte sur l'intérêt qu'a manifesté Marx à l'égard du *narodnichestvo*, ou narodnisme (mouvement populiste agraire russe d'importance dans la deuxième moitié du XIX^e siècle), ainsi qu'à l'*obshchina* (commune rurale), au *mir* (communauté paysanne locale autonome) et aux *arteli* (associations coopératives) ; autant de formes d'organisation sociale, économique et politique dans lesquelles il aurait vu une incarnation primitive du socialisme. Guillibert retrace de manière détaillée l'intérêt de Marx pour ces phénomènes sociaux et leur importance dans le développement général de sa pensée. À ce moment s'affirme la véritable identité du livre, au sens où il est le résultat d'une recherche savante et méticuleuse focalisée sur l'intérêt qu'ont porté divers intellectuels marxistes à la terre (à commencer par Marx lui-même). Cette focalisation est pertinente puisque l'accumulation primitive du capital découle toujours d'une expropriation préalable des paysans (la séparation des travailleurs de leurs moyens de production par la dépossession) et de leur droit d'usage de la terre au profit du droit de propriété privée de celle-ci.

Une partie de la discussion s'appuie sur un échange épistolaire entre Marx et Vera Zassoulitch, une jeune combattante de l'organisation populaire *Zemlia i Volia* (Terre et Liberté)¹. Une lettre de Marx à Zassoulitch, datée du 8 mars 1881, ainsi que ses quatre brouillons préparatoires font l'objet d'un examen particulier. Le problème examiné est la place qu'accorde le matérialisme historique à la possibilité d'une multilinéarité de l'histoire (l'existence de temporalités historiques hétérogènes), autrement dit à la possibilité que surviennent des exceptions dans le schéma général des phases de développement d'une économie capitaliste mondialisée envisagé par Marx. Ces lettres échangées laissent comprendre que Marx voyait dans les communes rurales russes une formation capable de se transformer pour devenir le fer de lance d'une révolution socialiste en Russie, et ce, malgré leur ambivalence douteuse (structure patriarcale, tendance à l'individualisme, distribution parcellaire). Guilibert montre que Marx parvient en 1881 à penser l'hétérogénéité des deux trajectoires historiques (capitaliste mondiale et communale russe) non plus sur le mode de la différence radicale, mais de l'imbrication, ce qui ouvre la porte à une contingence de l'histoire.

MOTIFS NATURALISTES

Une fois cette première discussion close, Guilibert travaille à mettre en place un cadre théorique capable de prendre en compte le rapport entre la production sociale de la nature et les théories de la représentation de celle-ci dans les arts et la culture. Cette construction est déroutante en raison du manque de continuité entre les chapitres. En s'appuyant très largement sur les travaux du théoricien de la littérature Raymond Williams, Guilibert adopte l'idée que « *nos expériences de la nature sont toujours-déjà socialisées par le langage* » et qu'« *aucune intervention dans la nature n'existe hors des significations et des valeurs qu'on lui prête* ». Loin de prêcher un réductionnisme selon lequel les conditions

matérielles détermineraient unilatéralement la culture, l'auteur s'efforce de suivre la voie inverse : « *il faut reconnaître le rôle des relations à la nature dans l'histoire sociale* », plaide-t-il. Son attention se tourne dès lors vers les « *idées de nature* » telles qu'elles « *émerg[ent] et se développ[ent] à partir des relations à la matérialité naturelle* ».

Les apports de Williams à la sociologie de la culture (et de la littérature en particulier) sont connus et pérennes. Qu'un auteur comme Guilibert y ait recours aujourd'hui n'étonne pas puisqu'il trouve dans ces écrits une grammaire marxiste qui lui est familière. En revanche, l'usage qu'il en fait a de quoi surprendre dans la mesure où il évacue totalement la question littéraire de sa réflexion là où, pour Williams, il s'agit d'un matériau primaire. Quelques œuvres romantiques anglaises sont mobilisées — de façon cohérente par rapport au thème de la dépossession de la paysannerie à l'époque de l'accumulation primitive en Angleterre —, mais uniquement à travers les travaux de Williams. Cet usage singulier est à l'image du livre dans son ensemble, qui théorise sans jamais s'appuyer sur des cas d'étude particuliers ni fournir d'exemples inédits. Guilibert s'affirme en théoricien du marxisme écologique en face d'une situation historique mondiale (Anthropocène, changements climatiques, sixième extinction de masse, etc.) qui semble justifier à elle seule sa posture.

Ultimement, cette deuxième partie portant sur la représentation culturelle ne mène qu'à un ajustement théorique mineur en vertu duquel la culture prend le pas sur la production matérielle en tant qu'élément focal dans l'analyse du processus historique de transformation des représentations sociales de la nature. Cela amène l'auteur à affirmer de manière étonnante que seule une « *culture naturaliste* » serait à même aujourd'hui « *d'orienter l'action des individus et des groupes en fonction de leur appartenance fondamentale à la Terre* ». Cette conclusion peine à convaincre dans la mesure où elle semble vouloir faire d'un régime esthétique historique (le naturalisme) le socle d'une cosmologie nouvelle, sur laquelle serait fondée une « *politique naturaliste* » devant permettre de « *vivre des rapports moins aliénés avec les natures* » — les « *motifs naturalistes* » constituant, aux yeux de l'auteur, un « *répertoire critique* ».

1—Terre et Liberté préconisait une tactique « terroriste » pour démettre le régime autocratique en place.

COMMUNISME INCA : MYTHE ET RATIONALITÉ

Des longs développements théoriques précédents découle une idée pourtant simple, soit la défense d'un retour à la terre comme moyen d'élaborer des formes de vie moins aliénées aujourd'hui. Le thème de la réconciliation s'impose alors avec force : réconciliation de l'humain et du non-humain, mais aussi du travailleur et des moyens de production dont il a été dépossédé.

Pour nourrir cette proposition, Guillibert propose d'examiner le mythe indigéniste du « communisme inca » élaboré par le penseur marxiste péruvien José Carlos Mariátegui — une utopie qu'il reviendrait à une politique naturaliste de réaliser, imagine-t-il. Là encore, l'auteur joue sur deux tableaux. Il annonce le communisme inca comme un horizon utopique à réaliser politiquement, mais en vérité celui-ci apparaît surtout comme un prétexte pour examiner en détail la préhistoire de la collectivisation agraire andine et le modèle de l'*ayllu* (terre communale).

La pensée de Mariátegui s'est développée en contexte postcolonial sud-américain et a pris la forme d'un populisme agraire proche du narodnisme russe. La thèse controversée de Mariátegui est que l'Empire inca était protocommuniste, ce qui indiquerait la possibilité d'une multilinéarité de l'histoire et confirmerait la nature protéiforme du communisme (non nécessairement issu de la révolution industrielle). Ce sont donc les divers rapports à la terre qui forment, selon Guillibert, « le critère décisif de la particularisation de l'idée communiste ». Cela dit, le communisme inca forme surtout un mythe rassembleur auquel ont pu s'abreuver les luttes indigénistes, décoloniales et anticapitalistes sud-américaines.

De fil en aiguille, Guillibert en vient à s'intéresser à la place du mythe dans le matérialisme historique et au contrepoids qu'il peut constituer face à la rationalité moderne « désenchantée ». La supériorité de la rationalité sur le mythe est ainsi remise en cause, car « l'absence de mythe est impropre à susciter la réflexion et à mobiliser pour l'action ». Or, Mariátegui va

bien plus loin et fait du matérialisme historique « une force religieuse, mystique, spirituelle » et un principe de « création héroïque ». Et c'est dans le nationalisme que Mariátegui trouve le ferment d'une pensée mythique dont il croit que le peuple opprimé a besoin. Il imagine alors une communauté prolétaire et agraire réunie par un espoir national contre l'hégémonie capitaliste et coloniale. Ce nationalisme bizarre est défini par un attachement affectif à la terre et à « l'autonomie territoriale dans la lutte des classes ».

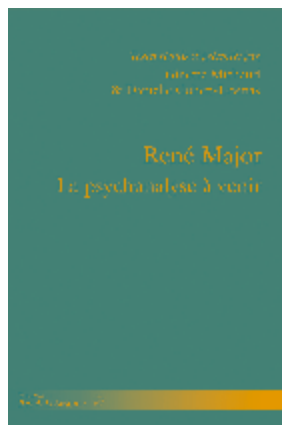
Étrangement, arrivée à ce point, la réflexion de Guillibert se délite et ne débouche sur aucune conclusion nette ; elle bifurque plutôt vers des considérations larvaires sur la mixité ontologique contemporaine. Les rapports entre mythe et rationalité sont complètement oubliés. Malgré ses efforts, Guillibert peine à articuler ses positions à la réalité intellectuelle et politique contemporaine. Si l'abolition de la propriété privée s'impose à ses yeux comme une solution d'ensemble, la simplicité de cette solution contraste fortement avec les considérations tatillonnes de la recherche menée. Un large fossé est érigé par l'auteur entre sa position sur le versant pratique de l'économie politique et son travail réel sur le versant intellectuel de la question. Au moment de conclure, Guillibert prétend que « le communisme du vivant » constitue la réponse sans équivoque au problème de l'Anthropocène, mais sa confiance extraordinaire n'annule pas ses fautes rhétoriques. L'intervention laisse perplexe : à qui s'adresse l'intellectuel exactement ?

PULSIONS CHORALES

RENÉ MAJOR.
LA
PSYCHANALYSE
À VENIR

SOUS LA DIRECTION
DE GINETTE MICHAUD
ET DANIELLE
COHEN-LÉVINAS

Hermann, 2022, 522 p.



C'est une superbe chorale qu'ont su former Ginette Michaud et Danielle Cohen-Lévinas en rassemblant des voix psychanalytiques, philosophiques, littéraires, sociologiques, historiques autour de l'homme pluriel, polyphonique qu'est le psychanalyste René Major : *«(il faudrait d'ailleurs relire toute l'œuvre de Major en tenant compte de ces modulations et notions [pulsions ?] chorales, démocratisation à l'œuvre résistant à toute appropriation ou domination)»*, écrit Ginette Michaud dans une parenthèse qui m'a inspiré et qui m'a offert une métaphore pour me transporter dans la lecture de ce collectif.

Si Freud a maintes fois été menacé par ses influences et ses doubles (Jung, Ferenczi, Adler, Abraham, Spielrein, Nietzsche et tant d'autres), Major a plutôt, au contraire, fait sa force de la divisibilité de sa voix. Je n'ai aucune gêne à reconnaître en René Major un de mes maîtres (de la non-maîtrise). Déjà dans son prénom — Re-né, comme le note Michael Naas —, le multiple vient empêcher le cri de la naissance de se croire unique, élu, fermé sur lui-même. Dès l'origine, un écho. Né en 1932 à Montréal, René Major quitte le Québec pour la France en 1960 ; il vit aujourd'hui à Venise. Dans ce déracinement, ce transfert, ce décroissement, ce « plus d'un chez-soi », on reconnaît la liberté de mouvement qui deviendra le principe éthique et politique au cœur de sa vie et de sa pensée : plus d'une voie, plus d'une voix.

BONJOURRR

On a souvent associé Lacan à la parole et Derrida à l'écriture, de façon réductrice bien entendu, mais non sans fondements ; rares sont ceux qui, comme Major, parviennent à une double pratique qui allie *Lacan avec Derrida*, qui se déploie avec autant d'aisance par la voix que par le texte. Major est un psychanalyste, un praticien de la parole, qui a aidé beaucoup de gens à découvrir la chorale qui habitait leur propre voix. Une de ses analysantes, Catherine Malabou, a deviné le mélange des continents et des époques qui le caractérisent : *«Au bout d'un*

laps de temps savamment calculé, cette porte, à son tour, s'ouvrait. René Major apparaissait. "Bonjourrr", lançait-il avec cet inimitable accent mêlant aux résonances montréalaises des réminiscences sonores du Grand Siècle. » Elle ne manque pas d'ajouter : « *La puissance de René Major tient à ce qu'il n'est pas un homme de pouvoir.* » C'est précisément pour cette raison qu'il a peut-être été le meilleur, dans l'histoire de la psychanalyse, pour créer une véritable pensée politique originale. Il l'a fait par écrit : comme auteur de livres forts, subtils et subversifs (*Au commencement – La vie la mort* [1999], *La démocratie en cruauté* [2003], *L'homme sans particularités* [2008], et plusieurs autres), comme éditeur de revues de très haut vol (*Cahiers confrontation, Contretemps*), comme directeur de collections aux éditions Aubier-Montaigne, qui ont publié des titres majeurs. Il l'a fait par la parole : en tant que directeur de la Société psychanalytique de Paris, fondateur de l'Institut des Hautes Études en Psychanalyse, animateur de colloques et de débats, instigateur d'événements exceptionnels tels que les États généraux de la psychanalyse. Chose extrêmement rare dans l'histoire de la psychanalyse, il a toujours eu un rapport aux institutions qui en faisait une matière de création, étant en cela très nietzschéen dans l'idée que la grande santé (individuelle, collective) a besoin de l'âme artiste, qui n'est pas l'adaptation aux normes, mais la fondation de nouvelles normes. Per Magnus Johansson le souligne : « *De nature aristocratique et rebelle, René Major a toujours eu le courage de quitter les institutions qui étouffent la liberté intellectuelle, qui ne protègent pas une psychanalyse vivante.* » Michel Plon renchérit : « *Major n'aura eu de cesse de demeurer debout, de déblayer les chemins obstrués par le ressentiment, de retisser les liens disloqués, d'instiller de la vie, de l'échange, de provoquer de la confrontation.* » Les codirectrices de l'ouvrage évoquent « *l'esprit de création* » qu'il insufflera partout où il s'engagera, ainsi que son profond « *désir de dialogue* », entre les personnes mais aussi entre les disciplines (psychanalyse, philosophie, littérature, biologie, droit, politique, économie, sans oublier l'art, qui sera toujours très présent dans cet heureux mélange des héritages) : « *Il est, on le sait, un formidable organisateur et va mettre en contact des gens, des institutions, des champs professionnels très divers, permettant ainsi à la psychanalyse de rompre son isolement, de sortir de la clôture des doctrines et positions théoriques érigées en dogmes.* » Il en subira par contre les conséquences, puisque, avant d'être naturalisé Français en 1983 et inscrit la même année à l'Ordre des médecins,

on tentera de le faire taire, de l'exclure, de le mettre dans la position de l'étranger ou de l'hérétique, c'est-à-dire de celui qui n'est pas protégé par une institution de pouvoir surveillant la clôture des identités nationales et professionnelles. Rares sont les œuvres marquantes qui n'ont pas d'abord été des marques profondes dans la chair.

L'ORCHESTRE DÉMOCRATIQUE DES PULSIONS

Les pratiques clinique, institutionnelle, littéraire de Major semblent trouver leur impulsion première dans sa pratique théorique (autant écrite que parlée, autant solitaire que conjointe — il a écrit plusieurs textes à quatre mains avec sa femme Chantal Talagrand, psychanalyste —, Major n'hésitant pas à aller jusqu'à la rédaction de dialogues, de polylogues, qui rappellent le mélange des genres que l'on retrouve chez Platon, par exemple). Il a passé sa vie à penser le concept de pulsion de pouvoir, qui est issu du texte freudien, mais qu'il n'a cessé de renouveler et d'analyser, c'est-à-dire de retrouver et de délier dans l'actualité internationale des jeux de pouvoir. On imagine bien Major, comme le fait Pierre Marie, s'intéresser aujourd'hui au fantasme d'élection et aux enjeux du nom propre chez Vladimir Poutine, dans le prolongement de ses analyses lumineuses de Woodrow Wilson, Joseph Staline et Adolph Hitler.

Major a lutté contre la fétichisation au sein de l'économie — au sein de la langue, aussi. Il confie ceci dans un entretien : « *Un des problèmes fondamentaux est la capacité de la psychanalyse à se renouveler elle-même dans ses relations avec les autres disciplines telles les arts et la littérature, à renouveler ses lectures et par conséquent son langage.* » Le problème de la fétichisation de la langue psychanalytique est majeur. On pourrait avoir la même crainte à l'endroit des langues dites « derridiennes », « lacaniennes », dans la bouche et sous la plume des héritières et héritiers. Or, Derrida en fait l'aveu, il se reconnaît en Lacan dans sa manière de faire « *trembler la langue* », de « *toucher à la langue* » et de se « *laisser toucher par elle* ». C'est peut-être pourquoi Derrida a déjà dit, de façon subversive, que l'avenir de la déconstruction se trouvait peut-être davantage chez les poètes que chez les philosophes, dans cette tension nécessaire, insurmontable, entre parole et écriture, qui empêche les fétichisations, les monolinguisms,

les novlangues (néolibérale, philosophique, psychanalytique, etc.). De là la définition de la déconstruction : plus d'une langue. Mais l'on pourrait tout aussi bien dire : garder la langue vivante en la divisant, en la multipliant.

La pulsion de pouvoir peut jeter son emprise sur la langue, sur l'économie, sur le psychisme ; elle est folle de l'Un et du Même, guidée par le fantasme de limiter le partage, la partition (question de filer la métaphore musicale). Elle ne cherche qu'à mettre le travail des autres pulsions à son service, allant à l'encontre de la chorale démocratique des pulsions. La pulsion de pouvoir est totalitaire, elle débouche sur la cruauté ; en proposant un pont ingénieux entre les pensées de René Major et de Melanie Klein, Alan Bass se demande comment passer, collectivement, de la cruauté à la responsabilité, de la position schizo-paranoïde à la position dépressive ? La *Bemächtigungstrieb* – en français, la pulsion d'emprise ou de pouvoir, selon les traductions – cherche à tout réduire à une seule voix, un seul nom propre, une seule origine, peu importe ce qu'elle doit refouler, sacrifier, liquider, effacer, réduire au silence, pour ce faire. Au contraire, précise Claude Lévesque, « la démocratie se diffère – elle est toujours à venir – et aussi elle diffère d'elle-même – elle est toujours déficiente et perfectible ». Pour demeurer ainsi, dans son intranquillité, la démocratie ne peut être sauvée que par la pulsion de mort, indique Major, cette dernière seule pouvant mettre en échec la pulsion de pouvoir par sa force de déliaison qui prémunit contre la folie auto-immune du lien, de l'attache, de la menotte.

DÉSENCHAÎNER L'AUTRE

Dans *Freud* (2006), Talagrand et Major proposent une nouvelle lecture, plus politique, de la vie et de l'œuvre de Freud, à partir notamment de leur relecture du concept de pulsion de mort, qu'ils ont eu l'heureuse idée de libérer de la réduction à une pulsion agressive ou destructrice. Cette pulsion de déliaison est plutôt notre garde-fou, le fou du roi, en quelque sorte. C'est ainsi que l'on peut comprendre la force du symbole qu'est, dans notre monde du travail capitaliste, Bartleby, celui qui « prend la mort sur lui », réfléchit Henri Rey-Flaud. Danielle Cohen-Levinas trouve les mots justes pour le dire : « Il existe une pensée du "rien" dont l'impact est infiniment politique, au sens où elle ne vise rien d'autre que le suspens du discours de maîtrise, d'appropriation et de savoir absolu. » On doit donc réviser nos associations simplistes entre capitalisme et pulsion de mort.

Avec une oreille et un œil très psychanalytiques, Georges Leroux souligne le mot « cœur » dans le titre du très bel essai de Major intitulé *Au cœur de l'économie, l'inconscient* (2014). Cela ne va pas sans rappeler les spectres de Marx, ce « cœur d'un monde sans cœur » que représentait la religion, l'opium du peuple. Chez Major, on peut s'en douter, il y a toujours déjà plus d'un cœur à l'œuvre, plus d'une chose au cœur de l'économie : oui, il y a l'inconscient, mais aussi ce « rien » auquel fait allusion Danielle Cohen-Levinas, ce « *dehors sans suppléance à l'origine du langage et de l'écriture* ». Il n'est donc pas certain que la pulsion de mort qui régule la pulsion de pouvoir, qui la sauve d'elle-même, soit du même registre qu'elle ; la pulsion de mort est peut-être rien, ce rien qui n'est pas rien, cette présence sans présence du non-psychique dans le psychique. Plusieurs ont tenté de lui donner un nom à demeure, mais force est d'admettre que ce vide étranger au cœur de toute chose, autant de l'inconscient que de l'économie, a longtemps été nommé Dieu. Ce qui ressort de ce très riche collectif, c'est la conscience aiguë qu'a développée Major du lien entre le religieux, le psychique et le politique. Son grand essai *De l'élection. Freud face aux idéologies américaine, allemande, soviétique* (1996), en est, à mes yeux, le point culminant. Ce n'est pas pour rien que Catherine Malabou énonce que « la psychanalyse ne travaille qu'au désenchaînement de l'Autre ». C'est ce vide, cette résistance essentielle à l'appropriation du sacré, qui permet au politique d'être un jeu, un débat, une démocratie qui peut compter non pas sur un capital, mais sur des plages de silence, des espaces libres et des temps morts. Les pulsions sont donc un chœur dont la voix la plus importante est celle que l'on n'entendra jamais ; cette voix blanche, neutre, vide, qui se tient au cœur du chœur, présence-absence de l'impossible, de la pulsion de mort qui veille en retrait sur la chorale des autres pulsions pour qu'elles restent plurielles et fluides, libres de pensée et d'action.

QUAND VIVRE, C'EST ÉCRIRE

Depuis près de 50 ans, Annie Ernaux écrit ce qu'elle nomme « la vie », dans une œuvre principalement composée de récits, de journaux, de textes formellement hétéroclites. Dans l'introduction au volume de la collection Quarto des éditions Gallimard consacré à son œuvre (2011), elle explique qu'elle puise dans les événements de « sa vie » la matière qui lui sert à « *mettre au jour quelque chose de l'ordre d'une vérité sensible* ». Cette nuance (de « ma vie » à « la vie ») a toute son importance, car c'est dans ce passage délicat de l'unique au collectif que loge la singularité de cette œuvre, couronnée récemment du prix Nobel de littérature.

Si l'attribution de ce prix à Ernaux a été accueillie avec joie par la plupart des médias, il a aussi fait l'objet de critiques acerbes qui nous ont rappelé l'immense misogynie du milieu littéraire. Pour certains et certaines journalistes, le soi-disant manque de transformation romanesque de la matière biographique, l'écriture « sans métaphores », l'engagement politique à gauche de l'écrivaine (elle est favorable au port du voile), qualifié sarcastiquement de *woke*, sa position ouvertement féministe (laquelle serait « incohérente », si on pense à la narratrice de *Se perdre*, qui attend un homme), sont autant d'éléments disparates qui remettent en question le choix de la récipiendaire de ce prix. Si Ernaux est « *une femme qui écrit, c'est tout* », comme elle le dit elle-même, les soupçons ne s'arrêtent pourtant jamais à ce « point final » ; ce « c'est tout » ne suffit pas, c'est toujours « tout » autre chose qu'on scrute : l'écriture d'une femme (mais on pourrait aussi bien dire son corps, son âge, son désir) est toujours mise en examen pour en déterminer la légitimité.

CAHIER ANNIE ERNAUX

**SOUS LA DIRECTION
DE PIERRE-LOUIS FORT**

Éditions de l'Herne, 2022,
320 p.



LE JEUNE HOMME

ANNIE ERNAUX

Gallimard, 2022, 48 p.



Le numéro des Cahiers de L'Herne consacré à Annie Ernaux, publié avant l'attribution des prix Nobel, reprend plusieurs questions liées au féminin (aux féminins?) et à l'écriture. Il est d'ailleurs intéressant à plus d'un titre, d'abord parce qu'il comprend une vingtaine de textes inédits, des lettres, des archives personnelles, des extraits de la correspondance de l'autrice avec Bernard Desportes, des photographies, et même des dessins (on y trouve de très belles pages illustrées à l'encre par l'autrice de bandes dessinées Aurélia Aurita). Surtout, ce qui me paraît tout à fait unique, c'est qu'il se donne à lire comme un cahier, justement, dans une alternance dynamique des tons et dans un mélange des genres textuels et des styles d'écriture, multipliant ainsi les points de vue. Loin d'être majoritairement des universitaires, les collaborateurs et collaboratrices de l'ouvrage viennent d'horizons très différents ; ils sont écrivains et écrivaines (Delphine de Vigan, Geneviève Brisac), cinéastes (Dominique Cabrera, Danielle Arbid, Michelle Porte), artistes aussi.

LA FORME LA PLUS JUSTE

La participation active d'Annie Ernaux par l'entremise de trois entretiens inédits, de même que l'organisation des collaborations autour de thèmes, mais aussi de trois œuvres incontournables — *L'événement*, *Les années* et *Mémoire de fille* — servant de lignes directrices pour aborder les questions les plus pressantes, contribuent à dynamiser la lecture. On s'en souvient, alors que *L'événement* retrace sur le mode du récit autobiographique l'avortement clandestin d'Ernaux, en 1964, *Mémoire de fille*, publié en 2016, raconte, dans une alternance entre le « je » et le « elle », la première relation sexuelle de l'écrivaine, qu'elle décrit comme ayant été violente. Plusieurs auteurs et autrices montrent la recherche continue de ce que serait la forme la plus « juste » pour raconter le réel, recherche qui aura pour conséquence l'adoption par Ernaux d'une « écriture plate », dont elle parle en 1983 dans *La place*, son récit consacré au père.

Cette quête la poussera à réécrire à rebours *Les armoires vides*, son premier roman, paru en 1974, qui deviendra *L'événement* en 2000. Elle abandonnera donc le genre romanesque, qui représente pour elle une trahison parce qu'il se trouve du côté de l'art et de l'idéalisation de la réalité (à l'émission *Apostrophes*, à laquelle elle participe en 1984 à l'occasion de la publication de *La place*, Ernaux dit qu'on se

« laisse aller » quand on écrit un roman), au profit d'un certain type de « roman-essai », selon son expression, ou encore d'une « auto-socio-biographie » ou d'une « ethnologie de soi », selon les termes convoqués dans le *Cahier*.

Je pense, pour ma part, que l'abandon du roman tient par ailleurs à l'écriture d'un autre livre, où il est à nouveau question du père, récit plus noir et dense intitulé *La honte* (1997), dans lequel Ernaux raconte dès l'incipit la tentative d'assassinat de sa mère par son père, à l'aide d'une serpe.

RENVERSER LA PERSPECTIVE

Un « effacement du réel » (Pierre-Louis Fort cite cette expression puissante tirée de *Mémoire de fille*), un véritable effroi se cristallise dans cette scène qui glace les sangs et inaugure un type d'écriture soi-disant sans affect, obligeant l'écrivaine à s'armer d'une « écriture comme un couteau » qui conserve bien dans sa forme analogique l'idée de la serpe, d'une écriture qui coupe et qui coûte. Ernaux cherche à tailler ses mots dans le papier pour les ancrer (« je voudrais que mes mots soient des taches muettes et lourdes, auxquelles on ne parvient pas à s'arracher »), ou à les immobiliser comme s'ils étaient des pierres, à leur donner une consistance compacte, impénétrable, une « condensation » inouïe (Nicolas Mathieu), une résistance. Néanmoins, on ne peut s'empêcher de voir un paradoxe dans cette pratique extrême de la justesse qui mène l'écrivaine à vouloir retrancher de son écriture tout artifice.

Le livre *Les années*, par sa forme proche d'une certaine littérature concrète, exemplifie cette recherche esthétique visant à capter le réel de manière crue, tout en étant un texte hautement poétique, dont l'écriture est, selon Dominique Barbéris, « parfois brutale dans les courts-circuits qu'elle installe, dans sa manière frontale de photographier le réel. Une technique du "collage" qui pourrait rappeler celle du "cut up" en poésie ». La définition du haïku de Roland Barthes, cité par Tiphaine Samoyault, permet de voir d'un autre angle cet usage si créatif de la narration chez Ernaux. En effet, pour Barthes, le poème japonais prélève dans la matière-vie « "des copeaux de présent", comme avec un rabot ». Se rapprochant encore du travail d'Ernaux en filant la métaphore de la dureté, l'auteur poursuit : « Le moment de vérité implique une solidarité, une compacité, une fermeté de l'affect et de l'écriture, comme un bloc intraitable. »

Dans son article — sans doute l'un des plus surprenants du *Cahier* —, Samoyault repère, dans les archives de Barthes et d'Ernaux, une même abréviation, « V.N. » (« *Vita Nova* » pour l'un, « *Ville Nouvelle* » pour l'autre), et amorce, à partir de cette découverte, une discussion fascinante sur l'écriture du monde extérieur et sur le renversement qui s'opère chez les deux auteurs lors « d'une jonction » dans leur vie. Il s'agit d'un changement de perspective inespéré : « *Je suis passée de l'écriture, dit Ernaux, comme transfiguration du réel de mon premier texte à l'écriture comme recherche du réel.* » Dès lors, *Écrire la vie* (c'est le titre du volume publié dans la collection Quarto) est une phrase qui se laisserait lire dans les deux directions comme un faux palindrome, une phrase qui n'obéirait plus à l'entendement classique qu'elle suppose et qui engagerait toutes les circulations possibles de sens.

imiter le présent du rêve

« *Si je ne les écris pas, les choses ne sont pas allées jusqu'à leur terme, elles ont été seulement vécues.* » L'épigraphe du *Jeune homme*, court récit narré à la première personne dans lequel Ernaux raconte une relation vécue avec un homme de 30 ans plus jeune qu'elle, témoigne de ce qui est fondamental pour l'écrivaine et que ce *Cahier* de l'Herne met en évidence, soit l'aller-retour constant entre la vie comme matière et l'écriture lectrice de la vie. Si ce récit participe d'une prise de position politique contre la disparition de la femme de plus de 50 ans de l'imaginaire social, il me paraît intéressant d'en retenir ici l'ouverture du temps et des lieux que cette « *aventure* » avec un jeune homme favorise et qui donnera l'impulsion nécessaire à Ernaux pour écrire *L'événement*, en 2000.

Alors que l'écrivaine s'observe répéter, tel un personnage de fiction, les gestes de la vingtaine, plusieurs strates temporelles de sa vie se fondent : « *J'avais l'impression d'être éternelle et morte à la fois, comme l'est ma mère dans ce rêve que je fais souvent et au réveil je suis sûre pendant quelques instants qu'elle vit réellement sous cette double forme.* » La relation au rêve, partout présente dans ses récits et surtout dans ses journaux, reste l'une des pistes les plus inventives pour comprendre cette écriture qui en suit déjà les lignes de façon souterraine, entre condensation et juxtaposition, dans une « *transprésence* » des « *je* », et qui amènera Ernaux à choisir (quoiqu'elle ne l'utilisera pas) cette très belle phrase de Joyce pour l'épigraphe de *Mémoire de fille* : « *Était-ce moi ou bien est-ce maintenant que c'est moi ?* »

Cette multiplicité des sujets est aussi au cœur du tout dernier texte inédit de l'écrivaine, avec lequel se clôt le *Cahier*. Dans le très proustien « *La mémoire des chambres et autres lieux* », Ernaux tente de saisir, dans toutes les chambres où elle a dormi, la femme qu'elle était autrefois, comme si l'inventaire de la lumière et du volume des lieux, l'orientation du lit et le catalogage des bruits avaient le pouvoir de ressusciter une vérité des époques et de sauvegarder tous les « *moi* » qui composent son être. À force d'imaginer sa vie, puis de la regarder se jouer sur l'écran noir de ses paupières, Ernaux en vient plutôt à penser que toutes ces mises en scène ont toujours été de l'écriture, d'où cette clé de lecture qu'elle nous offre en guise de dernier mot : « *Je m'aperçois que j'ai toujours eu l'impression que ma vie s'écrivait quelque part rien qu'en vivant.* »

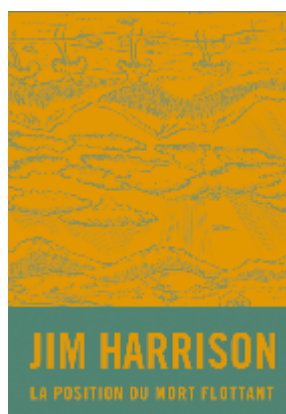
LA RÉSURRECTION DES OISEAUX

LA POSITION DU MORT FLOTTANT

JIM HARRISON

TRADUCTION ET
POSTFACE DE BRICE
MATTHIEUSSENT

Éditions Héros-Limite,
2021, 128 p.



Jim Harrison se considérait « *poète avant tout* », signale Brice Matthieussent, traducteur de *La position du mort flottant*, son tout dernier recueil¹. Le titre renvoie à des nageurs qui, fatigués par la distance qu'ils ont parcourue, se couchent littéralement à plat ventre sur l'eau, se laissent flotter, bras et jambes écartés, le visage vers le fond, afin de récupérer des forces. Cette image a trois sens, liés d'une manière ou d'une autre à la maladie ou à la mort. *Primo*, le livre est dédié à la mémoire de Valerie de la Valdene, humaniste et photographe sous-marine, morte assassinée aux îles Galapagos, où elle résidait. Harrison partageait ses prises de position en faveur de l'éducation des enfants insulaires et de la défense des animaux. *Secundo*, les yeux ouverts sur la vie sous-marine sont en relation d'analogie avec le regard posé par la poésie sur le dessous des choses, mais ils font aussi penser à la fixité des pupilles dilatées des morts. *Tertio*, l'abandon du corps fatigué n'est pas sans évoquer quelque malade posé sur un lit de souffrance qui pourrait le mener à sa fin. C'est bien de cela qu'il s'agit dans ce recueil. En effet, les poèmes réunis par celui qui se présentait à la fois comme un grand jouisseur (*Big Jim*) et comme un immense dépressif (*Poor Little Jimmy*), auquel Jack Nicholson, qui sait pas mal de choses sur la question du double, apporta souvent son soutien, affrontent sans ciller les élancements les plus douloureux et le sentiment de l'imminence du dernier jour avec un courage de l'autre monde.

1 – *Dead Man's Float* a été publié en 2016, année de sa mort. La version française est sortie en 2021. Excellent traducteur, Brice Matthieussent a traduit plus de 25 de ses œuvres.

En toile de fond, un zona long et des plus torturants, et un cœur qui n'est plus sans craindre l'âge de ses artères. Mais aussi une colonne vertébrale démodée, qui fait mal et nécessite une opération délicate. Le but est de redonner au patient la capacité de marcher normalement. La tête va bien, mais le tronc est très atteint, si bien que les chirurgiens l'ouvrent de la nuque jusqu'au coccyx. Résultat mitigé. La faculté parle d'opérer de nouveau, ce que refuse l'hospitalisé. Vertèbres et zona sont accompagnés de maux surnois, « *[l]a vieillesse est un naufrage* », disait de Gaulle. Et il y a aussi l'« Hôpital ». Celui de Harrison vaut bien ceux de Verlaine. Nuits d'insomnie, « *cantate douloureuse venant des lits et des couloirs sans fin* », visions étranges, fatigues à répétition, débuts de dépression, gémissements déchirants issus de la salle où sont traités les enfants, pleurs après la rencontre d'une jeune fille qui ne pourra plus jamais marcher, et en surplomb grince, travaille, sonne, s'agite la machinerie d'un bâtiment qui, malgré le dévouement, l'empathie et le courage de son personnel, a dans ses meilleurs jours des airs de prison et dans ses pires, des lamentos de cimetière. Au milieu de quatre pages prosaïques, une note d'humour, trace d'une volonté de combattre : « *À l'hôpital, nous sommes surtout un réseau d'égouts sophistiqué.* » À l'instar de ses compagnons d'infortune, le « *vieux poète* » veut fuir. D'abord par le rêve : être emporté par des oiseaux dans les cieux comme saint François, patron des animaux. Ensuite par l'espoir : trouver un trou dans un ravin, s'y dissimuler, en se méfiant d'un éventuel serpent à sonnettes. Enfin par un ami (Nicholson ?) qui fait ce qu'il faut pour qu'il puisse regagner ses pénates.

Quitter l'hôpital est une chose. Cela lui permet d'aller se promener avec sa chienne Zilpha, pur bonheur. Mais la douleur de la maladie et la proximité de la mort, elles, restent là, à demeure. Sa réponse est que, « *[s]'il croit à la résurrection, c'est surtout / parce qu'on ne lui a jamais appris le contraire* ». Ceci signifie que le sujet est irrémédiablement blessé (même après être tombé d'un fauteuil de méditation haut d'à peine 20 centimètres), mais qu'il reste un battant. Et de se brancher sur le désir de satisfaire une double exigence : donner à revivre et retrouver la nécessaire volonté d'écrire. Si le « *vieux poète* » n'a plus l'énergie d'autrefois, ses proses poétiques et ses poèmes tiennent à honneur de regarder la Camarde en face. À bien des égards, *La position du mort flottant* fait penser au genre médiéval du « Congé » : le ton en est fréquemment lyrique ; le sujet est en phase de séparation ; la poétique des textes s'arcboute sur des prélèvements autobiographiques,

non sans que ces derniers soient déportés vers l'imagination et vers des libertés de langage ou de représentation. Le « congé » dont il est question chez le poète américain n'est pas pris à l'égard d'une femme ou d'un monde social particulier, comme chez Jean Baudel ou Adam de la Halle, il l'est à l'égard de la vie. Il a ainsi une dimension testamentaire.

LA CLANDESTINITÉ DU PASSÉ

Parole de spécialiste : « *À mon âge, on ne pense pas à l'avenir / car on n'en a plus* ». S'il est établi que la mort corrode tout et rôde partout, le « *vieux poète* » entreprend de l'affronter sur ce qui reste de son propre terrain de jeu : la page blanche. Par suite, il compte sur ce passager clandestin que chacun abrite en soi et qui s'appelle le passé. Le principe de *La position du mort flottant* est de laisser cet invité de circonstance venir et revenir à sa guise. Le recueil bat le rappel des êtres animés et des choses qui ont compté. Que ces êtres et ces choses soient disparus ne fait rien à l'affaire, puisque chaque poème est là pour leur rendre une présence, ou plus si affinités. Le « *mort flottant* » surnage parce qu'il prend en charge un devoir d'assistance à ceux qui ont passé et, mieux encore que cela, un devoir de résurrection à la fois symbolique et concret. C'est pourquoi il se glisse lui-même dans le cortège des trépassés, à titre de témoin par procuration et d'archiviste du sens par vocation, sans négliger pour autant de se présenter comme un habitant de ce vaste univers dont il n'est pas encore d'équivalent connu. Qui n'a pas d'avenir sait que l'heure n'est pas à être chiche. L'infiniment petit (l'« *Oiseau minuscule* ») mérite autant d'attention que l'infiniment grand (les « *milliards d'étoiles* »).

La question de « *Dieu* » se règle rapidement. D'une part, il y a la divinité officielle, étrange. C'est Dieu « *qui inventa les poissons* » près d'une immense rivière qui « *longe [son] trône* ». La métaphysique en prend parfois pour son grade : « *Dieu nous jette par la porte de derrière / sur un énorme tas d'ordures situé dans / une autre galaxie. Il y a des milliards de cadavres* ». La dialectique n'est pas en meilleur état : « *La fille croyait que le ciel était la bouche / de Dieu grande ouverte. Après discussion et arguments / je décidai d'être d'accord* ». Jésus est de la partie lui aussi. Un chien l'aurait accompagné dans sa retraite au désert. Ironiques, des villageois appelèrent l'animal « *Cain* ». Il fut invité à revenir à la vie avec son maître. D'autre part, aux côtés de Dieu et de quelques-uns de ses proches, se

promènent «*les dieux*», et un nommé Esprit, et des adeptes d'une sorcellerie «*perdue*», etc. Sur ce chapitre du divin, l'aède prudent ne prend pas parti. C'est au lecteur de situer chaque déité sur l'échelle de son propre ébahissement. Même «*Odin*» surgit dans un vers, c'est tout dire. Ces aventures et ces actes se déploient dans une atmosphère élastique qui donne à penser que l'humanité est une tribu bizarre. La transcendence qu'elle s'est inventée serait bien à sa place dans un film co(s)mique, hérité du surréalisme. Dieu est cependant énormément plus vieux que le poète valétudinaire, ce qui explique le caractère déraisonnable de ses propos. Seule la lune (dans le poème «*Suite lunaire*») est l'objet d'une matrice imaginaire complexe, coagulant le poétique, l'affect, le groupe et le cosmos. Mais, à la fin du poème «*Douleur (2)*», «*Dieu*» est soudain pris au sérieux et appelé à répondre de ses actes : «*j'espère demander enfin à Dieu de m'expliquer / pour de bon le sens de Verdun et de ses 300 000 morts*».

D'autres décrochages décrivent un rapport au monde, qu'il soit intime ou social, devenu difficile. Devant un clown fatigué, une risée acerbe partout. Les politiciens sont expédiés en trois lignes : «*Il est criminel de prétendre avoir été décoré / d'un Cœur Pourpre si ce n'est pas le cas. Les politiciens le font.*» Le capitalisme est comparé à un nid-de-poule qui tient du «*trou noir*», dans un poème intitulé «*Argent*». Nombre de textes déroulent des images de violence sociale et d'agression physique. Il faut noter que le «*vieux poète*» ne se met jamais en dehors du jeu, ainsi que le montrent ces lignes où le ciel a des humeurs de catastrophe intime : «*Les éclairs incessants / illuminaient la vallée et j'ai pu voir / les fantômes qui me rendaient malade depuis un an. / Puis j'ai participé à une bataille remontant à deux / siècles quand les Cheyennes de l'est / attaquèrent les Absaroka, les Crow, dans cette vallée.*» La mort toujours recommencée est obsessivement là, y compris quand c'est un poème qui est menacé d'anéantissement par son propre auteur, désigné comme «*bourreau*».

JAZZ ET POÉSIE REVIVAL

À cette défaite globale font contrepoint des reviviscences volées dans le temps des autrefois. Pour se donner de l'énergie, elles conjuguent liberté d'improvisation et expression poétique de la dureté des réminiscences. Ce côté *blues* et ce côté *revival* marient l'imaginaire et le réalisme. La noce a lieu dans trois domaines : la nature, les oiseaux et la poésie. La nature a ses violences et ses besoins, mais aussi sa majesté et sa beauté. L'être humain fait partie d'elle, absolument. Ainsi, la jeune Molly que tous les garçons voulaient épouser ne cessait de dire «*[n]ous sommes des animaux*» tandis qu'elle mangeait des cuisses de grenouille. Ironique, le «*vieux poète*» se souvient que «*l'évêque de Lyon déclara [...] / au neuvième siècle*

que les animaux ne vont pas / au paradis car ils ne donnent pas d'argent à l'Église». Dans cette nature foisonnante, les oiseaux ont un statut particulier. Fin observateur, le «*vieux poète*» les a étudiés et les connaît bien. Lui-même se définit comme un oiseau, souligne les occasions où ils s'amuse, affirme écrire des «*oiseaux poèmes*» et soutient que les filles, elles, «*se fichent des oiseaux, car elles sont des oiseaux*». Liberté, élégance, beauté du vol, variété, intelligence géométrique, vitesse, langage et chant, un monde fascinant embellit et carnavalise les cieux, et s'ils étaient malins, les humains devraient en prendre de la graine. Quand vient le moment de mourir, les oiseaux tombent, sans faire de falbalas. Mais ils meurent aujourd'hui beaucoup trop, leur variété diminue, nombre de lanceurs d'alerte préviennent qu'on les entend de moins en moins chanter. Le poème «*Cauchemars d'oiseaux*» commence par cette phrase : «*Dans mon pire rêve tous les oiseaux du monde mouraient du jour au lendemain².*» La poésie est le troisième lieu où le passé revient du fond de ses désastres. Harrison nomme des poètes dont il a été proche et qu'il admire. Tous sont morts, bonne raison pour envoyer le passé les rejoindre et les ranimer. Une passerelle de douleur l'unit à John Keats, tous deux en proie à la maladie. Une autre le relie à César Vallejo, tué par la pauvreté. Une troisième le rattache à Machado, Mandelstam et Lorca, et celle-là a pour nom la politique et la lutte contre l'oppression. Machado, chassé par la victoire des franquistes, meurt le cœur épuisé, après avoir traversé les Pyrénées avec sa mère sur son dos pour gagner Collioure. Victime des staliniens, Mandelstam meurt épuisé et malade dans un camp en Sibérie. Lorca est crapuleusement assassiné par les franquistes à Grenade en 1936. Six poèmes ont ce dernier pour figure centrale. S'il en va ainsi, c'est parce qu'il était, pour Harrison, «*l'oiseau rare*». Voici comment, à l'approche de sa propre mort, il ressuscite son «*poète préféré, celui qui [le] rendait cinglé*» : «*À Séville j'ai marché le long du Guadalquivir / et aperçu son ombre perpétuelle dans l'eau / mouvante, la musique gitano locale me serrant le cœur / avant de le faire exploser. Le fleuve charriait sans cesse / ce fardeau d'ombre musicale jusqu'à l'océan. / Au bord de la Méditerranée j'ai entendu sa voix sur l'eau.*»

2 – Sur ce thème de la mort des oiseaux, voir Marielle Macé, «*Comment les oiseaux se sont tus*», *Critique*, 2019/1, n° 860-861, p. 17-31.

PERSONNE ICI N'A JAMAIS ÉTÉ LAID

L'histoire se passe tantôt au Connecticut, tantôt dans des champs en flammes au nord du Vietnam. Little Dog, le personnage principal, se situe entre plusieurs mondes, c'est-à-dire entre plusieurs désirs et plusieurs blessures. *Un bref instant de splendeur* est une lettre adressée à sa mère, dans laquelle il aborde leurs vies respectives, les événements qui ont ponctué celles-ci et des thèmes comme la souffrance et la joie, la dureté et la tendresse, le deuil et la quête d'un chez-soi.

LA BEAUTÉ MALGRÉ TOUT

Little Dog réside à Hartford avec sa mère, Rose, et sa grand-mère, Lan, toutes deux traumatisées par la guerre et l'exil. Des feux d'artifice tirés quelques jours avant la fête nationale privent Lan de tout sommeil, la ramènent dans les abris de fortune où elle fuyait les mortiers. Rose travaille, depuis son arrivée aux États-Unis, dans un salon de manucure où elle s'abîme les mains, qui deviennent « *le naufrage et le solde d'un rêve* ». C'est dans cet espace pétri de rumeurs, de rires éteints trop vite et de vapeurs émanant des produits chimiques qu'elle offre une pédicure à une dame amputée d'une jambe, qui lui file en échange un billet de 100 dollars qu'elle cache dans son soutien-gorge. Rose perd parfois patience et frappe Little Dog, elle s'effondre après ses quarts de travail tandis que Lan pense à un autre monde, « *un monde où il n'y a pas de soldats, de Hueys, et où la femme sort simplement se promener dans la tiédeur d'une soirée printanière, parle tout doucement à son enfant, lui raconte l'histoire d'une fille qui a fui sa jeunesse sans visage, pour finir par se donner le nom d'une fleur qui s'ouvre comme si on l'avait écartelée* ».

Little Dog va à l'école et doit faire face à la brutalité de ce milieu où les autres élèves l'intimident et lui reprochent d'être trop efféminé et pas assez blanc. Il commence à travailler dans un champ de tabac et rencontre Trevor, avec lequel il développe une intimité. Ils se promènent en voiture, écoutent des chansons de 50 Cent, mangent au Burger King, prennent de la drogue, font l'amour. Sous le regard de Trevor, Little Dog se trouve beau pour la première fois, il découvre que « *le truc avec la beauté, c'est qu'elle n'est belle qu'en dehors d'elle-même* » : « *À travers le miroir, j'envisageais mon corps avec les yeux d'un autre, un garçon qui se tenait à quelques pas, l'expression figée, et mettait la peau au défi de demeurer telle qu'elle était, comme si le soleil en train de se coucher n'était*

UN BREF INSTANT DE SPLENDEUR

OCEAN VUONG

TRADUIT DE L'ANGLAIS
PAR MARGUERITE
CAPELLE

Gallimard, 2021, 304 p.



pas déjà ailleurs. » Le temps passe, Little Dog déménage à New York pour poursuivre ses études et Trevor s'engouffre dans le fentanyl, l'oxycodone, ces termes compliqués qui deviennent rapidement des synonymes d'un mot plus simple, la mort. Trevor succombe à une surdose et Little Dog fait un aller-retour à Hartford, durant lequel il rend visite à sa mère au milieu de la nuit, la rejoint et enfouit son visage dans le lit. Little Dog est comme nous, il cherche les noms, les relations et les récits qui lui permettront de s'entêter face à la vie, il se crée une famille, il espère se rendre « là où, sous les étoiles, nous voyons enfin ce que nous avons fait l'un de l'autre à la lumière des choses mortes depuis longtemps — et considérons que c'est beau ».

HABITER LES PAYSAGES VIOLETS

La forme épistolaire empruntée par *Un bref instant de splendeur* facilite l'adoption d'une narration non linéaire, grâce à laquelle Vuong croise plusieurs situations et trajectoires, tout en reprenant l'urgence et la vulnérabilité propres aux pensées et aux confidences adressées directement à une personne. Un autre aspect marquant du livre est le refus de se prononcer sur la valeur ou la signification morale des actions posées par les personnages. Vuong ne nous invite pas à trancher entre le bon et le mauvais, mais plutôt à habiter l'ambivalence, à accepter que la tristesse et le bonheur « peuvent se combiner, pour créer un sentiment d'un violet profond, ni bon, ni mauvais, mais remarquable simplement parce [qu'on n'aurait] pas besoin de vivre d'un côté ou de l'autre ». L'ouvrage est aussi traversé par une révérence pour le pouvoir salvateur des mots, leur capacité à donner un sens à la succession des hasards et des déconvenues qui composent notre existence, révérence qu'on retrouve chez des auteur·rice·s comme Annie Ernaux et Pierre Michon. En atteste ce passage, dont les thèmes rappellent à la fois *L'événement* (2000) et *Vies minuscules* (1984) : « C'est ça écrire, après toute cette absurdité, c'est descendre si bas que le monde s'offre à toi sous un nouvel angle plein de miséricorde, une vision plus vaste composée de petits riens, les moutons poussiéreux devenant soudain une vaste nappe de brouillard de la taille exacte de ton globe oculaire. »

Vuong nous offre, avec son premier roman, une fresque impressionnante où les traumatismes intergénérationnels, le racisme, la pauvreté et la crise des opioïdes forment, avec la

douceur et la compassion, un assemblage violet. Plusieurs de ces thèmes sont également abordés dans son premier recueil de poèmes, *Night Sky with Exit Wounds* (2016). Les rapprochements ne s'arrêtent pas ici : on retrouve dans les deux œuvres une plume caractérisée par un enchaînement rapide de métaphores, par exemple dans cet extrait du poème « Ode à la masturbation », dans lequel Vuong écrit : « ne crains pas d'être si lumineux, d'être si brillant si vide, les balles passent à travers toi en pensant qu'elles ont trouvé le ciel pendant que tu te diriges vers le bas, serre une main contre ce corps chaud comme un mot cloué à son sens¹ ». Ces juxtapositions, jumelées à un découpage saccadé des vers, permettent de créer un effet d'empressement tout en évitant la pesanteur ou l'hyperbole. Ces procédés sont aussi utilisés dans *Un bref instant de splendeur*, notamment dans la section du livre qui précède immédiatement le décès de Trevor, dans laquelle Little Dog partage une multitude de souvenirs, avec le sentiment d'égarement que nous éprouvons face aux événements tragiques. La traduction de Marguerite Capelle rend bien compte du style singulier de Vuong, tant dans la structure des phrases que dans les images qui s'y confrontent.

Un bref instant de splendeur nous donne beaucoup à penser au sujet de ce qui permet à une vie d'être belle en dépit de toutes les tristesses qu'elle porte. Le deuxième recueil de poèmes de Vuong, *Time Is a Mother* (2022), contient un passage particulièrement touchant : « ils nous ont menti, personne ici n'a jamais été laid ». Lorsqu'on cesse de concevoir la beauté comme une ressource utilisée pour se démarquer d'autrui et disparaissant avec l'âge, on peut s'ouvrir à une autre définition, qui l'envisage plutôt comme une manière de grandir ensemble et de s'encourager mutuellement à devenir de meilleures personnes, à travers la souffrance et les déceptions. L'amour, la guérison et l'écriture deviennent alors autant de paysages dans lesquels « être perdu[e] ne signifie pas être en tort, mais simplement être davantage », c'est-à-dire être porté-e par une force qui nous lie aux autres et nous aide à affronter la violence, qui nous mène ailleurs, vers des choses plus grandes et plus fortes.

1 – Les extraits de *Night Sky with Exit Wounds* et *Time Is a Mother* cités ici sont des traductions libres.

RÉSEAU ART ACTUEL

— .ORG

APPELS DE DOSSIERS
EMPLOIS
ÉVÉNEMENTS
FORMATIONS
NOUVELLES
RÉSIDENCES

FANTÔMES

Système Kangourou

RITUELS LIÉS À LA FÊTE

TRADITIONS FAMILIALES

RITUELS LIÉS À LA MORT

07
MARS

↓
25
MARS

2023



THÉÂTRE
AUX
ÉCURIES



Infos et billetterie

UN ESPACE OUVERT / SAISON 22-23 / AUXECURIES.COM

mœbius

revue de création littéraire

Artiste en résidence

Manuel Mathieu

Autrice en résidence

Marie-Célie Agnant

Abonnement

[revuemoebius.com/
abonnement/](http://revuemoebius.com/abonnement/)

DIRECTION GÉNÉRALE
ET ARTISTIQUE

Katrie Chagnon

COORDINATION

Zéa Beaulieu-April

COMITÉ DE RÉDACTION

Katrie Chagnon
Dalie Giroux
Luba Markovskaia
Renato Rodriguez-Lefebvre
Itay Sapir

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Katrie Chagnon
Karine Gaucher
Bertrand Gervais
Ji-Yoon Han
Aref Kodeh
Bénédicte Ramade
Magali Uhl

RÉVISION LINGUISTIQUE

Valérie Savard

CORRECTION D'ÉPREUVES

Laure Henri-Garand

CONCEPTION GRAPHIQUE

Marie Tourigny

IMPRESSION

Imprimerie HLN

DISTRIBUTION

Diffusion Dimedia

DROITS D'AUTEUR
ET DROITS DE REPRODUCTION

Copibec
514 288.1664 ou 1 800 717.2022
licenses@copibec.qc.ca

Spirale a déployé les meilleurs efforts pour retrouver tous les titulaires des droits des photographies reproduites dans ses pages. Si certaines de ces personnes n'avaient pas été contactées, qu'elles veuillent bien se faire connaître auprès de l'éditeur.

SPIRALE

Magazine culturel Spirale
CP 83537 BP Garnier
Montréal (Qc)
H2J 4E9

info@magazine-spirale.com
magazine-spirale.com

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives
nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

ISSN 0225-9044

ISBN version papier
978-2-924359-55-6

ISBN version numérique
978-2-924359-56-3

FACEBOOK

Spirale – Magazine culturel

INSTAGRAM

spiralemagazineculturel

TWITTER

@MagazineSpirale

ABONNEMENT

En ligne
<https://spirale-magazine.myshopify.com>

Par courriel
abonnement@sodep.qc.ca

1700
LA
POSTE

Du mercredi
au dimanche
11 h à 18 h
Entrée libre
1700laposte.com

Jannick Deslauriers



Être imaginaire

17 MARS — 18 JUIN 2023

(IN)ACTUALITÉS NIETZSCHÉENNES

DOSSIER DIRIGÉ PAR
ITAY SAPIR

Martine Béland
Rebecca Leclerc
Laurence Pelletier
Sepehr Razavi
Maude Trottier
Jean-Philippe Uzel
Patrick Wotling

PORTFOLIO

Evergon

PSYCHANALYSE
DU PRÉSENT

Martin Hervé



14.95\$



Envoi de poste-publications
- enregistrement n° 40024332