

IMAGINAIRE ET TRANSCENDANCE

Sous la direction de
Anne Éleine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier

FIGURA
TEXTES ET IMAGINAIRES n°8

Département d'études littéraires

UQAM

2003

**Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale
du Canada**

Vedette principale au titre :

Imaginaire et transcendance

(Figura, textes et imaginaires ; no 8)

Textes présentés lors d'un colloque tenu à l'Université du
Québec à Montréal le 19 avril 2002.

ISBN 2-921764-17-2

1. Transcendance (Philosophie) dans la littérature –
Congrès. 2. Imaginaire dans la littérature – Congrès. 3.
Transcendance de Dieu dans la littérature – Congrès. 4.
Psychanalyse. I. Cliche, Anne Élane, 1959-. II. Inkel,
Stéphane, 1974-. III. Lussier, Alexis, 1975-. IV.
Université du Québec à Montréal. Département d'études
littéraires. V. Titre. VI. Collection.

PN56.T69I42 2003

809'.93384

C2003-940124-3

En couverture : Antonin Artaud, *La maladresse sexuelle de dieu*,
crayon et craies de couleur.

Dépôt légal, premier trimestre 2003
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

Table des matières

Liminaire	5
L'âme et le kamikaze Marc-Léopold LÉVY	9
Le cérémonial freudien et la passion de voir Patrick CADY	13
L'Autre du miroir Alexis LUSSIER	23
La tentation du désir. Une lecture de <i>La Tentation de saint Antoine</i> de Gustave Flaubert Emmanuelle JALBERT	41
Quand transcendance rime avec danse Isabelle LEMELIN	53
Dionysos. Regards sur l'homme et le dieu Renaud LUSSIER	69
<i>Je frapperais le soleil...</i> Achab et le cercle vicieux Jean-Pierre VIDAL	79
Le murmure et la Voix. Transcendance, politique et <i>Compagnie</i> chez Samuel Beckett Stéphane INKEL	95
Métacritique de l'écriture dans <i>Prisión perpetua</i> de Ricardo Piglia Carolina FERRER	113

Le poids de l'histoire et la tentation du Bien
en Allemagne 129
Martine DRAPEAU

Écrire : Le champ de la férocité 137
Anne Élaïne CLICHE

Auteurs 151

Liminaire

Anne Élaïne CLICHE et Alexis LUSSIER

Certes, les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure; il n'y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste athée à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. Toutes ces obligations qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde extrêmement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner, revivre sous l'empire de ces lois auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées, ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement — et encore! — pour les sots.

Marcel Proust

La question de la transcendance s'impose sans doute dès lors que l'imaginaire est envisagé, qui ouvre une scène à la représentation de ce qui n'a pas de lieu. Une scène pour la figuration (art, rêve, métaphore), et pour la parole.

Car la transcendance ne désigne pas seulement le « divin », il va sans dire, qui laisse entendre que nous serions appelés ou non à croire, à faire acte d'adhésion ou

d'indépendance. Nous dirons plutôt que la transcendance participe de la possibilité même du sujet, qu'elle est inhérente à ce qui le constitue en tant qu'il est traversé par le sens, qu'il parle, agit, participe au théâtre, intime *et* politique, des représentations; alors que la scène n'est possible comme scène qu'à partir du moment où l'Autre la regarde, bref où le sens tient à même l'espace qui le fait naître. De sorte que ce n'est surtout pas la transcendance qui est imaginaire, mais l'imaginaire qui est transcendance dès lors qu'il devient l'occasion pour l'être parlant de reconnaître la coupure, la séparation qui le fonde. C'est en ce sens que l'humain se tient dans le drame de son désir.

Le colloque *Imaginaire et transcendance* qui s'est déroulé le 19 avril 2002 à l'Université du Québec à Montréal, a donné lieu aux textes que nous réunissons ici. Ils posent justement la question religieuse, politique, littéraire et esthétique de la transcendance, dès lors qu'elle se donne comme enjeu de la vérité, que ce soit à travers la possibilité pour le sujet de se tenir dans une filiation symbolique ou à travers le dispositif imaginaire du regard tel que le proposent les textes de Marc-Léopold Lévy (sur l'âme et le kamikaze), Patrick Cady (sur le rituel freudien de la cure) et Alexis Lussier (sur l'adresse de l'image à travers la dimension du corps martyr).

La dimension mythologique et religieuse est travaillée par Isabelle Lemelin (sur la mystique soufie) qui retrace la dialectique de l'immanence et de la transcendance dans la spiritualité des derviches tourneurs, et par Renaud Lussier (sur Dionysos) qui soulève la question de l'identité et de l'altérité à travers une lecture de la politique du sacrifice dans *Les Bachantes* d'Euripide.

Les textes d'Emmanuelle Jalbert (sur Flaubert), Jean-Pierre Vidal (sur Melville), et Stéphane Inkel (sur Beckett), proposent respectivement de définir une « transcendance impure » dans la *Tentation de saint Antoine*, une transcendance du « silence » dans la parole beckettienne, et la mise à l'excès de la relation entre l'homme et la divinité à travers le personnage d'Achab dans *Moby Dick*.

Carolina Ferrer (sur Piglia) aborde quant à elle l'imaginaire de la littérature sud-américaine comme espace subversif en réponse à un pouvoir politique qui se donne pour

transcendance, Martine Drapeau (sur les réactions allemandes depuis la Shoah) pose la question de la culpabilité et de la dette, et enfin, Anne Élane Cliche (sur Céline) ramène dans le champ de l'écriture la destitution des pouvoirs de la morale et de la bonne conscience.

La transcendance, on le comprendra, est une place ouverte pour la pensée. Et si toute transcendance est d'une certaine façon fondamentalement relationnelle, la pensée qui la vise ne peut être elle-même mobilisée que de manière non-univoque.

En dernier lieu, nous tenons à remercier Marc-Léopold Lévy pour sa collaboration spéciale à ce numéro.

L'âme et le kamikaze

Marc-Léopold LÉVY

*Qui veut sauver sa vie la perdra, qui
donne sa vie pour moi la sauvera.*

Mathieu 10,39

Pour un sujet, le fait que quelque chose le concernant, qui le dépasse et l'excède, vaille plus que lui-même, puisqu'il peut pour cela aller jusqu'à donner sa vie, ne va pas sans interroger le psychanalyste. Ce dépassement s'appelle *transcendance* et dans le registre des passions se nomme *amour*. Amour d'un autre ou des autres réels, amour des autres en devenir ou amour de ce à quoi idéalement l'humanité devrait parvenir.

Amour au pire d'une idéologie qui pourtant n'est qu'une légitimation de la jouissance des maîtres ou de ceux qui espèrent les remplacer. Au mieux, d'une éthique : balance problématisée entre la glorification des forces de vie, de soi ou des siens, de son groupe ou de son peuple et la reconnaissance des droits de l'autre ou des autres. Car comme le dit le PIRQUE ABBOT (le traité des pères¹) : « si je ne suis pas pour moi, qui le sera? Et si je ne suis que pour moi, que suis-je? Et si je n'étudie pas maintenant, quand? »

Cette préoccupation des droits de l'autre et des devoirs que l'on a envers lui va de pair avec le postulat d'un grand Autre transcendant : terre, cosmos ou Dieu. Dieu qui à minima *existe* mais ne *consiste* pas, pur être sans étant, lieu du sens avant la signification, car les petits *infans* perçoivent que la parole a du sens et une adresse avant de comprendre ce que cela signifie, tout comme un adulte devant une langue

¹ Il existe une traduction française du Pirque Abbot sous le titre *Les maximes des Pères*. « Judaïca-poche ». Paris : Éditions Colbo, 1992. Voir chapitre 1, maxime 14.

étrangère qu'il ne connaît pas. Cette perception première de la langue, propre à tous les êtres parlants, mais que tout le monde oublie nécessairement (refoulement originaire) fonde le sentiment religieux comme inhérent au fait de parole¹.

Mourir pour une cause. Comment cette mise à mal de l'instinct de vie est-elle possible, sachant que l'on ne peut réduire entièrement au triomphe des pulsions de mort ce renoncement à la vie; pulsions de mort entendues comme homéostasie pulsionnelle totale, retour à l'abaissement radical des tensions, retour à la mort première, mort d'avant la naissance. Il s'agit bien ici de mourir, mais pour « persévérer dans l'être », comme le dirait Spinoza, ou pour sauver son âme si l'on adhère au discours religieux.

Aller jusqu'à accepter de perdre notre existence pour préserver notre essence ou celle de l'humanité, ce paradoxe se trouve inscrit au cœur des pulsions de vie, car il peut y avoir une contradiction entre la survie de l'individu et celle de l'espèce. L'espèce perçue non seulement comme notre descendance ou la vie des futures générations de « vivants-parlants » (expression du MAHARAL DE PRAGUE) mais aussi comme la préservation ou l'amélioration des qualités qui la spécifient².

Que l'être excède l'individu procède de la langue et préside à l'invention de l'âme. En effet, l'âme permet à l'individu d'espérer survivre à sa mort biologique, mais de ce fait peut libérer l'expression déchaînée de la pulsion de mort. La supposition de l'âme permet de dénier le réel de la pulsion de mort comme désir inconscient de fusion dans le grand tout indifférencié dont la mère primordiale, ou dame nature, ne sont que des représentants. Baigné dans la plénitude du sentiment océanique, débarassé de la pénibilité de notre

¹ Sur cette question, voir Marc Léopold Lévy. « De l'origine de Dieu ». *Che vuoi ?*, nouvelle série, no 8, 1997, p. 31-48.

² Les textes du Maharal de Prague n'ont pas tous été traduits en français. On trouvera la traduction de Édouard Gourévitch : Rabbi Yehudah Loew (Maharal de Prague). *Le puits de l'exil*. Paris : Berg international, 1982.

condition de sujet, toute de manques et de responsabilités, nous pouvons grâce à l'âme éviter l'anéantissement de notre spécificité, fusionner sans perdre notre individualité, car munis de notre essence comme seule identité, nous espérons que notre soi profond restera à jamais préservé dans sa distinction.

Ceci explique pourquoi il n'est pas très difficile d'obtenir des martyrs prêts à mourir pour une cause, toujours transcendante. Le kamikaze qui se sacrifie volontairement pour la victoire de son peuple ne peut le faire que parce qu'il espère au minimum que son nom, mais surtout l'essence de son être, son âme, non seulement survivra à la mort organique, mais qu'elle y gagnera un supplément d'être.

Le sentiment d'un soi profond que ni l'autre, ni l'individu lui-même n'arrivent à cerner, qui serait pourtant notre identité la plus intime, résulte du fait que dans la langue aucun signifiant ne peut à lui seul rendre compte de cette identité, car comme l'énonce la célèbre formule de Lacan : « un signifiant représente le sujet pour un autre signifiant », que j'illustrerais ainsi : « une cigarette ne représente le sujet que pour une autre cigarette » — et non pour lui-même. Aucun signifiant ne peut répondre du sujet, le nom propre ne représentant que l'individu, *qui* il est et non *ce qu'il est*, son existence et non son essence, ceci redoublé par ce constat, l'image que le sujet a de lui dans le miroir, son image spéculaire, si elle reflète son identité corporelle ne réfécit pas tout son investissement libidinal, en particulier son rapport au phallus comme représentant de ce qui vient à manquer et qui cause son désir.

Son essence particulière qui lui apparaît si précieuse s'avère inénarrable, irreprésentable (ce qui n'est pas sans évoquer la conception juive de Dieu comme non nommable qui, selon moi, n'est que la réponse inversée et transcendante de ce trou dans la langue et dans le spéculaire).

Ce qui caractérise réellement un sujet, ce qui cause son désir et sa jouissance singulière lui restera à jamais énigmatique.

Souvent, seule sa cure analytique permet, au-delà des identifications revendiquées, de dégager pour un individu ce qui le motive au-delà de sa prise dans la jouissance parentale, en dégageant ce qu'il s'est inventé comme rapport au monde et à la loi et qui n'appartient qu'à lui. Cette trouvaille plus ou moins importante, qui peut prendre les formes les plus diverses selon les individus, constitue la dette symbolique, dette qui se transmet et se conserve au-delà de l'inscription du vivant dans le transgénérationnel, dette qui fonde notre humanité et la dépasse : on peut mourir pour une œuvre.

Cette dette ne se règle qu'en se transmettant mais se concrétise aussi dans le présent, sous la forme d'une transcendance immanente, ainsi dans la religion juive, le monde d'en haut, le monde à venir, doit s'actualiser dans l'ici et le maintenant du monde d'en bas.

Le cérémonial freudien et la passion de voir

Patrick CADY

Définissant la religion comme une pratique rituelle, Freud en fait la névrose obsessionnelle universelle. Cette universalité pose le religieux comme constituant du psychisme humain. En toute cohérence freudienne, on ne peut donc prétendre se débarrasser de ce qui nous constitue et le religieux ne peut faire l'objet que d'un refoulement et tenter sans cesse, comme tout refoulé, de faire retour sous d'autres formes de rituel. Le dispositif de la séance et le cadre de la cure sont travaillés par de tels retours d'une ritualité refoulée. Comme au cœur de tout rituel, une règle d'abstinence s'y observe et une zone tabou s'y dessine. Voilà ce que je vais tenter de déployer à propos de l'abstinence de regard dans la cure et du visage comme son objet tabou.

C'est deux ans après avoir codifié pour la première fois par écrit l'ordonnance de son « cérémonial de la séance » que Freud, dans *Observations sur l'amour de transfert*¹, énonce ce qu'il en est de la règle d'abstinence.

Freud ne considère pas le passage à l'acte sexuel entre analyste et patient comme l'objet d'un interdit évident en regard de la morale, mais comme faisant partie de ce dont il convient de prouver la contre-indication par rapport à une nécessité de la technique analytique. Ce souci de faire dépendre l'analyse, non pas d'une morale extérieure, mais de sa seule cohérence interne, donne ainsi encore une preuve du courage de pensée habituel à Freud. Mais faire ainsi de l'abstinence une pure nécessité technique comporte une opération de refoulement culturel des pratiques religieuses qui

¹ Dans *La technique psychanalytique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1953, p. 116-130.

l'ont élaborée. La psychanalyse, toute laïque qu'elle se veuille, ne peut pas ne pas en réactualiser quelque chose en l'employant.

Le dispositif de la séance, un « cérémonial »

La veille de l'enterrement de son père, Freud voit en rêve une affiche, « quelque chose comme le **Défense de fumer** des salles d'attente des gares. On y lisait : on est prié de fermer les yeux [...]»¹ Freud pense que son rêve exprime ainsi le désir d'imposer à son entourage une indulgence à son égard pour le « cérémonial » simple qu'il a choisi pour son père. Tout cérémonial de deuil commence toujours par le geste de fermer les yeux du mort, geste par lequel on se protège des effets de captation de l'œil du mort. C'est du père mort que le fils réclame l'indulgence et même davantage.

Le mot « cérémonial » revient à nouveau sous la plume de Freud, dans *Totem et tabou*, à propos des rituels par lesquels les primitifs se protègent d'un retour possible de l'esprit du mort. Dans son article sur *Le début du traitement*, le « cérémonial » désigne enfin le dispositif de la cure :

Un mot au sujet du cérémonial imposé pendant les séances. Je tiens à ce que le malade s'étende sur un divan et que le médecin soit assis derrière lui de façon à ne pouvoir être regardé. Cet usage a une signification historique, il représente le vestige de la méthode hypnotique d'où est sortie la psychanalyse. Mais c'est pour plusieurs raisons qu'il mérite d'être conservé. Parlons d'abord d'un motif personnel, mais probablement valable pour d'autres que moi : je ne supporte pas qu'on me regarde pendant huit heures par jour (ou davantage). Comme je me laisse aller au cours des séances à mes pensées inconscientes, je ne veux pas que l'expression de mon visage puisse fournir au patient certaines indications qu'il pourrait interpréter ou qui influeraient sur ses dires. En général, l'analysé considère l'obligation d'être allongé comme une dure épreuve et

¹ Freud. *L'interprétation des rêves*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967, p. 273-274.

s'insurge là-contre, surtout quand le voyeurisme joue, dans sa névrose, un rôle important¹.

À sa difficulté à laisser voir son visage, Freud ajoute, sans préciser s'il pense à un lien de causalité, que sur le visage affleurent des signes de pensées inconscientes, des signes qui peuvent informer mais aussi influencer celui qui les regarde; pour cette raison, le visage de l'analyste doit être dérobé au regard du patient. Nul ne peut voir ma face et vivre son analyse, pense Freud.

Visage-miroir, visage-écran

Malgré l'évitement du face à face ordonné par son cérémonial, Freud maintient la présence du visage dans la métaphore du miroir par laquelle il pose la règle de la neutralité. Dans ses *Conseils aux médecins*, il affirme que dans la cure, l'analyste « doit demeurer impénétrable et à la manière d'un miroir ne faire que refléter ce qu'on lui montre² ». Une mère qui ne tend à son enfant qu'un visage aussi lisse et vide qu'un miroir est une mère gravement mortifère. Une telle conception de la neutralité participe de l'idéalisation de la rupture d'avec la mère chez Freud, mise en évidence par Monique Schneider³. C'est aussi une « épreuve » pour le patient de se passer de l'illusion anticipatrice et unificatrice de son moi dans un regard et dans un visage donnant à lire la partition d'une écoute, alors même qu'il s'aventure dans une parole associative qui, à force de rompre avec les structures socio-culturelles du discours, mène à la dissociation.

Si la neutralité nécessite de « demeurer impénétrable », elle relie le visage, l'écoute et la parole de l'analyste avec ce qui fait énigme. Le visage se fait énigme de

¹ Freud. « Le début du traitement » [1913]. *La technique psychanalytique*, p. 93.

² Freud. « Conseils aux médecins sur le traitement psychanalytique » [1912]. *Ibid.*, p. 61-71.

³ Monique Schneider. « Le silence d'un regard ». *Le silence en psychanalyse*. Paris : Rivages, 1987.

deux façons : en se retirant du champ visuel ou en l'occupant entièrement, ce que remarque Deleuze avec le gros plan qui, au cinéma, peut détailler les visages jusqu'à les priver de toute individuation¹. Or, dans la toute première expérience du nourrisson, le visage de la mère est d'abord un gros plan et ce n'est que peu à peu que ce visage émergera de l'indifférenciation et de l'anonymat en étant associé à une odeur et à une voix.

Le miroir vide que l'analyste présenterait au patient ne serait donc pas étranger malgré tout à ce gros-plan originaire ; aurait-il du même coup une fonction équivalente à celle de l'écran du rêve?

Le spectateur, tout comme le cinéaste, est d'abord un rêveur; or sur quel fond projetons-nous les films de nos rêves, si ce n'est sur ce qui a constitué notre première perception indistincte d'une lumière par laquelle nous nous sentions portés avec plus ou moins de bonheur. Dans notre attente, cette lumière a pris la forme d'un visage et ce visage, quand il était disponible à l'amour, se remplissait de notre présence. Plus ce visage se vidait de nous par l'absence, absorbé dans une souffrance qui le déportait de notre vie, plus s'imposerait un jour de nous réinscrire sur ce visage, invisible parce que trop proche de nous, de réinscrire la vie sur le visage déserté devenu page, toile, écran.

Si nous pleurons si facilement, comme des enfants, au cinéma, n'est-ce pas parce que les émotions que les personnages expriment, nous les percevons sur le fond de ce visage, et que si nous ressentons si fort ces joies et ces chagrins fictifs, c'est qu'ils réveillent en nous ces joies et ces chagrins que nous voulions croire émaner de nous sur le visage de notre mère et qui nous rassemblaient dans une anticipation de nous-mêmes vers laquelle nous nous précipitions.

¹ Gilles Deleuze. *Cinéma I: L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983, p. 142.

Les larmes qui nous viennent au cinéma, parfois plus facilement que dans la vie, ne sont-elles pas le signe que nous nous sentons vus, reconnus par le film? Quand, dans les lumières multipliées de la sortie, nous déclarons laconiquement avoir aimé le film, n'avouons-nous pas que nous nous sommes sentis aimés par ce film, que quelque chose nous regardait là, et si nous n'en disons pas plus, n'est-ce pas pour qu'encre « ça nous regarde » ?

Ce que nous enfermons en nous-mêmes, par une cécité hystérique, le refoulement d'un rêve, la dénégation de la passion de voir qui nous anime, ou tout simplement par notre silence à la sortie d'une séance de cinéma, c'est peut-être le visible de notre désir, mais plus encore ce qui, du fond de ce visible, nous regarde.

Faut-il toujours rêver cet écran pour que rêver soit possible, comme Mondrian cherchant à peindre l'espace blanc de la toile? Si derrière tous les films qui la voilent, l'écran contient la présence même que nous cherchons à recréer, l'écran sur lequel nous projetons nos rêves n'est-il pas l'objet même du rêve? Le cinéma serait-il au plus près du rêve par la possibilité de s'approcher du visage humain, ce qui est, selon Bergman, son originalité première et sa qualité distinctive? Ce qui ferait que tout gros plan réactive cette omniprésence onirique du visage et que tout objet ainsi filmé est, comme l'écrit Deleuze, « visagéifié »?

Si la loi mosaïque a non seulement interdit qu'on donne à Dieu un visage quelconque, mais qu'on représente quoi que ce soit de sa création, c'est peut-être que la moindre image se déploierait sur un fond qui manifesterait ce visage et ouvrirait une brèche par où ferait retour le culte archaïque de la déesse-mère refoulé par le monothéisme juif.

Le visage en gros plan forme un espace du toucher auquel la vue se trouve subordonnée. Peut-être que la force, l'existence même, des tabous concernant le regard sont liées au fait que le toucher est indissociable du voir dans le pulsionnel. Si on a beaucoup parlé du renoncement au regard

comme constitutif de la psychanalyse, le renoncement au toucher en est un également qui marque une rupture tout aussi grande avec la pratique médicale. C'est à juste titre que certains ont considéré le « tact » freudien comme une formation substitutive de ce toucher.

S'abstenir de voir

Pour s'abstenir de voir, il ne suffit pas de renoncer à se regarder en séance. Il suppose aussi pour l'analyste une façon d'écouter, d'accepter d'être l'aveugle du rêve de l'autre. Mais nous ne pouvons nous empêcher de visualiser ce qu'on nous décrit ; or de cela, les psychanalystes ne parlent pas.

« Comportez-vous donc à la manière d'un voyageur qui, assis près de la fenêtre de son compartiment, décrirait le paysage tel qu'il se déroule à une personne placée derrière lui¹. » C'est par cette analogie que Freud conseille aux analystes de présenter l'association libre aux patients.

Apparemment, dans cette analogie, c'est l'analyste qui s'abstient de voir : il pourrait voir ce que voit son patient, mais il y renonce pour en écouter la description, l'association libre s'énonçant ici comme une technique du dire visant à transformer le visible en audible. La comparaison implique que l'association d'idées est d'abord une association d'images, un équivalent d'une production onirique. Mais de la même manière, comment le flottement dans l'écoute de l'analyste ne passerait-il pas par cette visualisation associative?

Nasio rapproche le voir refoulé du psychanalyste de celui de la cécité hystérique : dans l'inconscient, il voit². Regardant ce qu'il écoute, l'analyste regarde ce que le patient désire ; le regard mental de l'analyste est donc le retour en lui

¹ Freud. « Le début du traitement ». *La technique psychanalytique*, p. 94.

² Nasio. *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*. Paris : Rivages, 1990.

du refoulé du patient. La proposition de Freud se trouve ainsi renversée : c'est l'analyste qui voit ce sur quoi le patient s'aveugle.

Nasio ne semble reconnaître cette écoute visuelle de l'analyste que dans les limites d'un « état de vision transitoire et fugace » d'où serait issue l'interprétation. Mais l'interprétation elle-même est prise dans la passion de voir. Le contraste est saisissant entre le mouvement d'un dire associatif que Freud projette sur le déroulement illusoire d'un paysage déjà là et la pétrification interprétative projetée dans une statue déjà prise dans la pierre, interprétation *per levare* de l'analyste sculpteur. Plus tard, Freud comparera le psychanalyste à un peintre devant tout sacrifier à son art; parlant du souci du détail, il appellera à un devoir d'indiscrétion comme étant le crime nécessaire à la psychanalyse¹. Le sacrificiel de l'interprétation analytique se trouve lié, dans la pensée de Freud, à la mise en jeu de la passion de voir dans une transgression de l'interdit judaïque de représentation, comme si transgresser l'interdit constituant du judaïsme renvoyait Freud et la psychanalyse à l'archaïque sacrificiel enfoui au cœur du monothéisme.

Le transfert, une « réincarnation »

« On ne s'étonne pas assez du phénomène du transfert », se plaignait Freud, ajoutant dans son *Abrégé de psychanalyse* : « c'est une chose bien étrange que l'analysé réincarne dans son analyste un personnage du passé² ». Ce n'est donc pas le transfert dans son ensemble que Freud propose comme objet privilégié à l'étonnement de l'analyste, mais cette activité transférante qu'il appelle « *Reinkarnation* ». Que nous dit l'emploi de ce terme de « réincarnation »? Sans doute peut-on y entendre, tant il résonne à travers les cultures, du culte primitif des ancêtres au bouddhisme, le

¹ Freud. *Correspondance avec Oskar Pfister*. Paris : Gallimard, 1991.

² Freud. *Abrégé de psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1970, p. 42.

rappel de cette autre plainte de Freud : « c'est une lourde tâche que d'avoir pour patient le genre humain tout entier¹ ». Au cœur du transfert, se répète cette élaboration fantasmatique par laquelle l'humanité n'a pas cessé de négocier avec la mort. Par le choix du mot d'origine latine — *Reinkarnation* — et non celui d'origine germanique, Freud n'indique-t-il pas qu'il ne peut saisir cette notion en contournant la figure chrétienne, celle de « l'incarnation » engendrant la réincarnation du divin dans le « prochain » ? Or, reconnaître Dieu incarné, même par fils interposé, n'est-ce pas le comble de la transgression de l'interdit absolu de la religion judaïque, représenter Dieu ?

Alors, « la lettre ou la chair ? Tradition juive ou héritage chrétien ? Privilégier l'instance de la lettre — Lacan et dans une certaine mesure Freud — ou interroger le paradoxe inouï, le mystère (je n'ai pas peur du mot), reconnaître la nécessité de l'incarnation² ». C'est avec une résonance évangélique que Pontalis, dans une de ses « fenêtres », rappelle alors son refus de « n'être attentif qu'au texte du récit du rêve, quitte à oublier qu'un rêve, cette apparition venue d'ailleurs, cette annonce, fut d'abord rêvée³ ». À la lettre, il oppose « l'incarnation », faisant explicitement référence à celle de Dieu dans le Christ : « entre le culte de la lettre et l'étrangeté de l'incarnation, je choisis la seconde pour tout ce que porte en lui ce mot qui est plus qu'un mot⁴ ». Là, presque arrivé à la fin de son fragment, il déclare : « Non, je ne choisis pas ; je me refuse à les disjoindre. Que le verbe se fasse chair⁵ ! » Veut-il dire qu'il assume la conflictualité culturelle constituante de la psychanalyse ? Il ajoute aussitôt : « serais-je plus imprégné de christianisme que je ne le crois ? » Et de s'étonner lui-même : « pourtant mon instruction religieuse fut aussi sommaire que brève[...] », comme si la

¹ Freud. « Résistances à la psychanalyse ». *Résultats, idées, problèmes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1985, p. 133.

² J.B. Pontalis. *Fenêtres*. Paris : Gallimard, 2000, p. 75.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ *Ibid.*

transmission d'une culture religieuse se concevait en termes d'instruction et se mesurait ainsi pour un psychanalyste, alors qu'elle est une expérience inséparable du sexuel, incluse dans l'infantile et tout autant objet de refoulement. Dans ses lignes de conclusion, il évoque la résonance religieuse de la découverte freudienne chez ses praticiens, se demandant : « l'inconscient serait-il pour les psychanalystes la version laïque d'un dieu caché qu'on ne peut palper, voir — lui, l'irreprésentable — que lorsqu'il prend corps, qu'il est là, aussi présent qu'inaccessible en soi? »

¹ *Ibid.*, p. 77.

L'Autre du miroir

Alexis LUSSIER

Toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps. Comme le pauvre illettré du récit de Kafka, nous sommes devant l'image comme Devant la loi : comme devant le cadre d'une porte ouverte. Elle ne nous cache rien, il suffirait d'entrer, sa lumière nous aveugle presque, nous tient en respect. Son ouverture même — et je ne parle pas du gardien — nous arrête: la regarder, c'est désirer, c'est attendre, c'est être devant du temps.

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*

Un texte d'Isaac Jogues sera commenté sous un certain angle¹: celui de la détermination d'un regard qui fonctionne comme miroir et adresse: une destination de l'image qui vient au corps pour en dire l'incarnation. Mais le corps du martyr n'est sans doute vrai qu'à son image, l'image en détient la vérité, elle tire l'œil au-delà de lui-même, dans le creuset du visible, la béance de la blessure, vers les régions obscures de l'imaginaire et du fantasme.

Isaac Jogues s'est fait l'écrivain de son martyr dans le temps d'une mort différée. Parce que son supplice ne lui a pas donné la mort, la mort est encore à venir et « Isaac Jogues » demeure en reste. Entre le temps du martyr et l'événement de la mort s'ouvre donc un intervalle, un peu de durée que Jogues interprète comme un retard et une erreur,

¹ Ce texte a été traduit et publié intégralement dans l'édition de François Roustang, à laquelle je renvoie : « Un rêve, 1642 ». *Jésuites de la Nouvelle-France*. Paris : Desclée de Brouwer, 1961, p. 189-193. Rappelons que Jogues a été fait prisonnier par les Iroquois en août 1642. Torturé puis adopté par le clan du loup à Ossernenon (dans l'état actuel de New York), qui l'a gardé en otage pendant presque un an, il s'enfuit et réussit à retourner en Europe avec l'aide des Hollandais. En 1646, il accepte de retourner à Ossernenon afin d'ouvrir une mission diplomatique, où il sera assassiné le 18 octobre de la même année.

mais qui est aussi un temps d'écriture; un montage, un agencement où la position du sujet est entraînée par la conscience d'une énonciation spécifique qui achemine dans le texte le procès du corps incarné.

Le rêve de la cité sainte ouvre sur une scène, il est au seuil d'une étrangeté intime où pointe la possibilité de la mort comme fin de l'obéissance, fin du sacrifice. La mise à mort du corps est alors au service d'une idéalisation triomphante où l'écriture vient naître. Ce n'est donc qu'en tenant compte de la trame dont le dire se supporte, c'est-à-dire en jouant le jeu du texte qui se donne comme le récit du déploiement de la volonté de l'Autre, que l'on s'aperçoit que loin de n'être qu'un simple assemblage de visions, le récit du rêve fonctionne comme demande, confession, recherche d'un corps et d'une figure pour en signer le sens à l'horizon de la fin.

Ainsi, faut-il redonner au rêve de la cité sainte son statut de texte mystique, non pas en ce qu'il relève de l'expérience de la présence de Dieu, mais en ce qu'il se donne plus précisément pour une expérience qui ne vient pas, qu'il faut peut-être monter, construire, pour en indiquer le déficit, et signifier secrètement l'abandon de Dieu au sujet. Car ce qui est en question dans le récit de Jogues, ce que ses biographes n'ont d'ailleurs pas relevé pour des raisons évidentes, c'est précisément cette valeur d'abandon, ce manquement de Dieu au monde, dont le martyr rejoue hystériquement la perte : « je suis, écrit Jogues, presque sans mon Dieu dans une vie si agitée, cependant je veux mourir comme j'ai toujours vécu, en fils de la très sainte Église romaine et de la Compagnie¹ ».

Devant l'image du rêve, comme dans la pratique des exercices spirituels définis et structurés par Loyola, ce qui est en question, ce qui opère pour le sujet comme interrogation de sa présence à l'image, c'est moins la puissance allégorique de ce qu'il voit, que le déplacement du regard et ce qui advient, à partir de là, du corps alors qu'il est saisi par l'image. L'idée,

¹ Jogues. « Lettre du 5 août ». *Op. cit.*, p. 238.

selon Barthes, que dans les exercices spirituels l'image correspond à une « unité d'imitation » fait du lieu de la contemplation la possibilité d'une articulation de ces unités, une syntaxe, en somme, des différents moments du regard. Selon quoi, Barthes reconnaît que le « matériel anecdotique du fantasme » — c'est-à-dire fondé historiquement et dogmatiquement — est toutefois investi par la présence *actuelle* du sujet qui se voit « prendre sa place et son rôle dans la scène » où le *je* apparaît : « Ce *je* profite de tous les arguments fournis par le canevas évangélique, pour accomplir les mouvements symboliques du désir : humiliation, jubilation, crainte, effusion¹ ».

Car noué à ce « je », c'est toujours *moi* qui s'éprouve comme corps. Et ce que l'image produit en moi n'est jamais que le signe d'une opération plus haute. Ainsi les *motions* sont en elles-mêmes des signes. Elles me signifient à moi l'altérité qui m'advient par l'image, ou plutôt, elles me disposent à cette vérité : que je suis sujet de l'Autre par les effets du désir où je me trouve par rapport à lui; bref, qu'entre moi et l'image se tient un troisième terme invisible, indicible, mais qui *se dit* pourtant dans le jeu opératoire des signifiants qui me garantissent de lui. L'image *est* élémentaire, mais c'est précisément dans cet *élément de l'image* que la plasticité absolue du *je*, où le sujet se voit pointé, décrit l'effet de la représentation comme effet de fantasme. Peu importe donc que l'image soit déjà instituée et connue, qu'elle appartienne au catalogue jésuite des images, puisque c'est à travers l'articulation même de la scène que se dessine la présence d'un sujet « flottant ». Autrement dit, il s'agit moins de comprendre ce que le rêve « signifie » ou ne « signifie pas », que ce que l'écriture même du rêve fait fonctionner sur le plan de l'image.

Écrire revient, à un moment ou l'autre, à s'engager sur les traces théologiques qui relèvent de la capacité mythologique du christianisme, d'un certain lien à Dieu et des « effets » de son absence. C'est ce lieu qu'il va s'agir de rencontrer,

¹ Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971, p. 69.

d'ouvrir, en se demandant en quoi il constitue un champ, un seuil que la parole vient habiter. Il faut bien comprendre qu'au lieu même de celui qui parle dans le nom de Jogues, une fiction de monde a lieu, où vient se produire une *fiction de sujet parlant* projeté dans l'accomplissement d'une Imitation. Jogues se met à parler, soumis au récit d'une Révélation qui l'implique lui, sur ce qu'il peut énoncer au nom de la foi, et ce qu'il peut éprouver et finalement traduire comme expérience du corps. Un corps dont l'image prend sa ressemblance avec un autre corps qui est celui du Christ : corps mystique, disparu et impossible, mais porté par la vérité de la Révélation chrétienne.

Nous disons donc que le rêve de la cité sainte est mis à la place du martyr, il en articule la figure, la scène, tout en lui donnant un cadre. Le corps du martyr devient alors le site d'une figurabilité qui le dépasse, mais dont il est cependant le lieu, « l'ayant-lieu ». Car le rêve ne fonctionne pas comme une simple « figuration », au sens où il s'agirait de représenter sous une forme visible le procès du martyr, mais bien de faire de l'image un procès, de nouer le corps au sein du figurable ou de sa propre « figurabilité », au sens que Freud donne à ce mot, c'est-à-dire une élaboration qui vise une possibilité de figuration¹. Le martyr se figure comme il se donne à voir, mais l'image ne se construit qu'à travers le mouvement d'un processus qui est l'écriture même de la figure, tout ce que l'écriture peut impliquer et permettre de déplacement, condensation, mise à l'épreuve des signifiants dans l'espace du figurable.

Dans le rêve de la cité, Jogues se voit aux portes de la Jérusalem décrite par saint Jean dans l'Apocalypse. L'image du rêve lui renvoie l'image de son martyr, mais ce n'est qu'en passant par la mort du corps qu'il pourra entrer dans l'espace de la cité et accéder au Nom qui l'admet, lui, au-delà de la chair et de l'image.

¹ Voir, à ce sujet, Freud. « La prise en considération de la figurabilité ». *L'interprétation des rêves*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967, p. 291-300.

Jogues, donc, attend. Le martyr et l'isolement où il se trouve, son abandon dans l'immanence iroquoise, mais aussi dans ce monde désespérément « historique », soumis aux exigences de l'efficacité coloniale plus qu'à l'effectuation de la parole de Dieu, le maintient dans l'étrangeté de sa posture : qui est d'être séparé. Jogues écrit, « rejeté » par Dieu¹. Ainsi le « barbare » qu'il devient « par les coutumes et le vêtement² », semblable à « l'homme de la campagne », dans la célèbre nouvelle de Kafka, se tient à la porte de la loi dont il se voit refuser l'accès : « reconduit au seuil, là je fus abandonné et je n'entrai pas en cette cité sainte [...] Je n'avais pas été admis, mais renvoyé, et je croyais du moins ne pas mourir si rapidement³ ».

Mais comment saisir à ce moment la fonction de l'image si l'on admet qu'elle n'est pas seulement un exercice ou un lieu pour voir et se déplacer, mais que cette image du rêve rend quelque chose du martyr, qu'elle fonctionne comme miroir, un miroir qui ne fait pas ressembler, mais pourtant renvoie le sujet à sa condition, disons, à sa condition d'image?

Le tableau

J'en viens à la proposition qui tient lieu de préface à un texte de Nicolas de Cues, *Le Tableau ou la vision de Dieu*⁴. Il ressort de l'exemple un dispositif.

Il s'agit de placer sur le mur le tableau d'un omnivoyant, c'est-à-dire *un visage* dont le regard est peint d'une telle façon qu'il semble *voir* chacun qui le regarde, quelque soit le lieu qu'il occupe devant lui. Ce sera en

¹ « Lettre du 5 août 1643 ». *Op. cit.*, p. 228.

² *Ibid.*, p. 238.

³ « Un rêve, 1642 ». *Op. cit.*, p. 193.

⁴ *Le Tableau ou la vision de Dieu*. Tr. A. Minazzoli. Paris : La nuit surveillée, 1986.

comparaison *la vision de Dieu* : « Fixez-le où vous voulez, par exemple au mur nord. Vous frères, placez-vous tout autour, à égale distance du tableau et regardez-le : de quelque côté qu'il l'examine, chacun de vous fera l'expérience d'être comme le seul à être vu par lui¹ ».

Qu'une image nous donne de saisir la transcendance du regard de Dieu, non pas à partir de ce qu'elle représente mais depuis l'expérience même du visuel qu'elle permet, ramène la dimension de l'image à sa plus haute portée de réel, où *voir revient à être vu*². La surface du tableau devient *instance* du regard, *surface* réfléchissante, *miroir*. D'ailleurs le choix du portrait n'a pas d'importance, que ce soit le Sagittaire place de Nuremberg ou la Véronique dans la chapelle de Coblenz³. Ce qui est en jeu c'est l'effet du regard, son omniscience et la possibilité de voir autre chose que l'image, d'être soi-même saisi par le braquage de cette vision.

Et dans ce miroir, qui se regarde voit sa forme dans la forme des formes : le miroir. Et il juge que la forme qu'il voit dans ce miroir est la figure de sa propre forme, car c'est ainsi qu'il en est dans un miroir matériel poli. Mais ici c'est l'inverse qui est vrai, car ce qu'il voit dans le miroir de l'éternité n'est pas une figure mais la vérité dont lui n'est que la figure. [...] Et cette face est aussi mon image car elle n'est pas la vérité elle-même mais l'image de la vérité absolue. J'enveloppe donc en ma conception la vérité et l'image de ma face, et je vois en elle l'image coïncider avec la vérité de la face, si bien que, dans la mesure où elle est image, elle est vraie⁴.

Ce reflet est le lieu d'une coïncidence : où, depuis la vision imaginaire de la face, la vérité divine coïncide avec l'image, se poursuit jusqu'à ce mur où le regard vient se heurter s'il ne se voit pas renvoyé.

¹ *Ibid.*, p. 32.

² Je passe pour l'instant les questions théologiques que peut soulever le texte du cusain, de même que la thèse de la « docte ignorance » qui oriente l'expérience visuelle du tableau vers une philosophie de la connaissance négative. On peut consulter à ce sujet l'excellent article de Michel de Certeau : « Nicolas de Cues : Le secret d'un regard ». *Traverses*, no 30 (mars 1984). Paris : Centre Georges Pompidou, p. 70-85.

³ Nicolas de Cues. *Op. cit.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 66-67. Je souligne.

Ce « mur de la coïncidence », dont parle le cusain, est *image-mur*, seuil venant tracer en deçà une limite entre le monde visible et l'invisible, où s'ouvre au-delà la demeure de Dieu qui est Paradis et assomption à la lumière; fin des images et des noms de la connaissance finie : « le mur sépare de toi tout ce qui peut être dit et représenté, car tu es détaché de tout ce qui tombe sous quelques concepts que ce soit¹ ».

Ainsi le mur marque une distance et renvoie l'homme de l'autre côté, à son propre mur qui est le monde, le corps, la membrane de l'œil de chair voué à se refléter sur la surface de l'image sensible, où la vérité en mouvement se voit « à partir du mouvement de l'ombre² ». Devant l'image, l'expérience du tableau vise à convertir une manière de voir en une autre — où « un faire rendra possible un dire³ » — de changer, à travers l'espace de l'image, l'opération du visuel afin d'ouvrir l'image sur un voir qui serait comme l'adresse du regard de Dieu.

Le pouvoir de la peinture serait ainsi de *me montrer*, de me fixer, pour reprendre l'énoncé de Lacan, là où « je suis regardé, c'est-à-dire [là où] je suis tableau⁴ ». Quand voir revient à donner lieu à l'Autre, en reconnaissant que ce que l'on voit fait toujours le procès d'un autre regard où l'on

¹ *Ibid.*, p. 58.

² « Ce mur est la clôture en deçà (*citra*) de laquelle on ne voit qu'en énigme; c'est le seuil (*ostium*, terme qui signifie aussi « porte ») où il faut se tenir pour voir la vérité sans voile; c'est le lieu dans lequel (*in quo*) habite Dieu en tant qu'il est la coïncidence des opposés; mais c'est surtout la limite au-delà (*ultra*) de laquelle commence le Paradis, la demeure de Dieu. Être dans le mur (*in muro*) signifie à la fois se tenir dans le mur lui-même et à l'intérieur de ses limites, c'est-à-dire « de l'autre côté » ou encore au-delà ». Agnès Minazzoli. « Glossaire » pour *Le Tableau ou la vision de Dieu*, p. 102.

³ De Certeau. *Op cit.*, p. 73.

⁴ « C'est la fonction qui se trouve au plus intime de l'institution du sujet dans le visible. Ce qui me détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors. C'est par le regard que j'entre dans la lumière, et c'est du regard que j'en reçois l'effet. D'où il ressort que le regard est l'instrument par où la lumière s'incarne, et par où [...] je suis *photo-graphié*. » *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris ; Seuil, 1973, p. 98.

cherche à advenir, nous, hommes-images, icônes de Dieu. Ainsi le visage que je vois de moi n'est jamais que la figure de la vérité que me renvoie le Miroir de l'éternel. Il n'y a pas d'image de la transcendance, il n'y a que des images transcendantes dès lors qu'elles échappent à la chosification du tableau pour prendre la place du Miroir et ouvrir l'homme à son mystère.

Aussi l'image soutient en silence cette parole en ce voir réfléchissant : porte-parole. Mais ce qu'il y a de plus grave et de plus sublime, là où l'expérience du tableau va au-delà de la surface du visage — car il est des visages comme il est des tableaux, qui ne sont *que* surface, « quasi autistiques », pour reprendre l'expression de Fédida, c'est-à-dire muets, qui ne reflètent ni ne réfléchissent rien¹ — c'est que l'image comme mise en question de la specularité devient métaphore d'une négativité qui sépare celui qui y porte son regard; là où cette face, qui est aussi mon visage, métaphorise l'abîme et m'inflige le vide en me maintenant dans l'absence.

Le théâtre de Dieu

Le texte de la cité sainte parle, s'écrit, dans le sens de cette image qui vient : une adresse en somme qui *sous-vient* depuis la scène imaginaire du rêve.

Comme l'a analysé Fédida, le point nodal de la pensée de l'image, chez Freud, c'est que le visible du rêve est toujours la surface d'un fond lisible qui est nuit du langage, silence². Chez Nicolas de Cues ce silence est omnivoiseur, il nous

¹ Voir Pierre Fédida. « Le souffle indistinct de l'image ». *La part de l'œil*, no 9, 1993, p. 29-50.

² « Les images tirent sans doute leur *aspect plastique visuel* d'un matériau sensoriel de provenance mnésique et à destination narrative. Mais s'il s'agit bien d'un *aspect* (au sens que le grec donne à ce terme), celui-ci est au fond de la gorge du langage sa *nuit*. Étrange *technique* de renversement que comporterait ainsi l'image: produire au plus obscur la vue plastique éclairante, effectuer une surface du fond. L'image devrait-elle être dite ce fond obscur visuel d'un *donné à voir*? En ce sens, l'image est un *comportement* ». *Ibid.*, p. 30.

écoute derrière ce « miroir-écran », et c'est le regard qui parle, se donnant comme *interpellation par l'œil*; là où le jeu du regard *fait savoir de l'invisible*, de cette obscurité de la transcendance qui est l'autre nuit qui parle *parce qu'elle me voit*, alors « ton regard parle. Car parler, pour toi, n'est autre que voir¹ ».

En particulier, il s'agit pour Jogues de produire une écriture *pour voir*, ouvrir un lieu, un espace, et advenir à ce regard venu de plus loin que la scène du rêve qui met le corps du martyr à sa place — en le déplaçant — c'est-à-dire en le remettant à l'image.

J'étais sorti de notre bourgade à mon accoutumée pour gémir plus librement devant vous, ô mon Dieu, *pour vous présenter mon oraison et pour lever la bonde en votre présence à mes angoisses et à mes plaintes*. À mon retour, j'ai trouvé toutes choses nouvelles : ces grands pieux qui entouraient notre bourgade me parurent changés en des tours, en des boulevards et en des murailles d'une insigne beauté, en sorte néanmoins que je ne voyais rien qui ne fût nouvellement bâti, mais bien une ville toute vénérable par son antiquité².

La cité, immense et belle, se donne littéralement à la place du village et le renverse en une figure eschatologique plus ancienne que le lieu, comme l'autre lieu à venir de tous les lieux du monde.

[J]entre dans la seconde porte, bâtie de grandes pierres, carrées de toutes façons, qui faisaient un grand portique ou une entrée enrichie d'une voûte admirable. Continuant mon chemin, j'aperçus, environ au milieu de ce portique, un corps de garde tout rempli d'armes et de toutes façons³, sans voir aucun soldat. Je leur fis une grande révérence, me souvenant qu'on leur devait ce respect. Comme je les saluais, une sentinelle posée vers l'endroit où je marchais, s'écrie : « Demeurez là ». Or soit que j'eusse la face tournée d'un autre côté, ou que la beauté des choses que je voyais occupât fortement mon esprit, je ne vis et n'entendis rien. Cette sentinelle redouble une autre fois, criant plus fort : « Demeurez là ». Je m'arrête tout court. « Comment? me dit ce soldat. Est-ce ainsi que vous obéissez à la voix de celui qui est en garde devant le Palais royal? Il a donc fallu vous

¹ Nicolas de Cues. *Op. cit.*, p. 52.

² « Un rêve, 1642 ». *Op. cit.*, p. 189.

³ « Comme la Tour-de-David est ton cou, bâti pour des trophées : un millier de boucliers y est pendu, toutes sortes d'armure de braves ». *Cantiques*. 4, 4.

crier deux fois : « Demeurez là »? Allons, vite, paraissez devant notre Juge et devant notre Capitaine (j'entendis ces deux mots de juge et de capitaine). Entrez, me dit-il, dans cette porte pour recevoir le châtement de votre témérité. » « Je vous assure, mon cher ami, lui répartis-je, que je ne vous avais ni vu ni entendu¹ ».

L'effet de ne pas voir, c'est donc de ne pas entendre : puisque la face, tournée, autre part que devant, détourne de la Voix; comme s'il n'y avait d'entendu que *devant*, en un *faire face* qui ignorait la beauté oblique des choses. Jogues raconte ensuite comment il est emmené dans une chambre semblable à celle « où l'on rend la justice en Europe ». On le conduit *devant la loi* : « mon juge, sans m'entendre [...] me frappa longtemps et rudement [...] Enfin comme mon juge eût admiré ma patience [...] se jetant à mon col, il m'embrassa² ». Alors le juge, « semblable à l'ancien des jours », reconduit Jogues et le laisse sur le seuil.

Jogues n'est donc pas admis dans Jérusalem. Ce qui cadre l'image, ce qui produit la coupure, c'est l'impossibilité de son admission : on le met à la porte de l'image. Tout repose sur une erreur qui est celle du regard qui ne voit ni n'entend. Le registre de la vision est cependant récupéré en autant que le regard puisse voir au-delà de l'image, c'est-à-dire en faire une lecture, une interprétation, et entendre ce qui, dans l'image, s'adresse, pour le temps qui reste, en ouvrant un espace prophétique.

J'ai donc pensé que cette cité, placée de façon singulière où se trouve notre bourgade, était la demeure des bienheureux, où je ne méritais pas d'entrer, mais où j'entrerais un jour, si je persévérais avec patience et fidélité jusqu'à la fin, et j'espérais que cette bourgade en laquelle j'avais tant souffert et souffrais encore, se changerait pour moi en cette sainte cité. [...] Je pensai que ce corps de garde (où je ne vis personne) était celui des anges qui veillaient sur ce lieu, céleste plus que terrestre. Enfin, ce tribunal et ce jugement auquel je fus livré et où je reçus des coups, je pensai que c'était le jugement divin dans lequel sont purifiés ceux qui doivent être admis à cette cité sainte, ou grâce auquel, *taillées par le ciseau qui sauve et frappées de coups*

¹ « Un rêve, 1642 ». *Op. cit.*, p. 190.

² *Ibid.*, p. 191.

*répétés par le marteau polisseur, les pierres qui la construisent sont mises à leur place*¹.

Les coups du juge se donnant pour les coups du martyr que Jogues a connu, comme s'il était par eux frappé de Dieu et vu par lui sur le théâtre des supplices où, écrit-il, « nous étions *donnés en spectacle* à Dieu et *aux anges*² ». Non pas au monde et aux hommes, comme l'écrivait saint Paul³, mais condamné à mort pour Dieu, comme s'il n'y avait pour Jogues d'instance du regard que transcendante. Le corps du martyr est donc la matière même qui sert à construire la cité où il demande à entrer, il devient ce corps-mur, muraille : Jogues *est* la cité dont il porte lui-même le manque, mais dont le passage par le martyr, et donc par la mise en procès du corps, peut lui permettre de s'autoriser l'entrée. Le martyr fait subir au corps un véritable traitement paradigmatique où l'image du corps ne sort pas indemne du rêve. En l'interprétant Jogues poursuit le traitement jusqu'à produire une image qui n'est plus celle d'un corps, mais au-delà du corps la figure même de son élection : une image donc pour attendre, demander l'accès, mais aussi une image pour être vu, c'est-à-dire entendu.

Si le rêve est au premier plan, c'est comme support, canevas de se dire à la recherche de sa fin. Là où le parcours de l'écriture s'énonce pour voir, ouvrir sur un lieu, dans lequel on entre, pour advenir à ce regard venu de plus loin que la scène et qui met le corps du martyr à sa place. La question du regard se pose alors dans le texte dans la mesure où l'usage qu'il fait de l'image est organisé selon une rhétorique orientée qui consiste à faire de l'image un lieu pour se mettre en scène dans un projet d'imitation⁴. Jogues fait du tissu

¹ *Ibid.*, p. 192.

² « Lettre du 5 août 1643 ». *Op. cit.*, p. 215.

³ « Car je pense que Dieu nous a exposé, nous les apôtres, à la dernière place, comme des condamnés à mort : nous avons été donnés en spectacle au monde, aux anges et aux hommes ». 1 Corinthiens, 4, 9.

⁴ Imitation du Christ, mais aussi du Père fondateur : Loyola comme on le sait s'est vu refuser le séjour à Jérusalem. Voir le « Récit », in Loyola. *Écrits*. Paris : Desclée de Brouwer, 1991, p. 1009-1073.

rhétorique un espace, une toile, un écran, de façon à fonder dans l'image la possibilité d'une trame narrative où le corps va pouvoir advenir à son image, à son propre déplacement. Et de même que le tableau du cusain doit révéler au-delà de l'image le regard de Dieu, il s'agit d'obtenir dans le temps de l'image un signe de Dieu : la confirmation de son regard pour authentifier l'image et venir le capter lui, où il s'en fait le sujet, là où il se voit par lui adressé.

Ainsi faut-il ériger ce corps en image, pour être à l'image de l'Autre, son tableau, son *eikon*, à travers lequel *c'est moi qu'il voit*. Car ce qui fait la valeur de l'icône, comme l'a souligné Lacan, c'est que Dieu aussi la regarde : « Elle est censée plaire à Dieu. L'artiste opère à ce niveau sur le plan sacrificiel — à jouer sur ce qu'il est des choses, ici des images, qui peuvent éveiller le désir de Dieu¹ ». Jogues se donne donc à voir sur une scène qui le consacre au regard de Dieu comme martyr, c'est-à-dire à travers le miroir de la figure instituée du Fils sacrifié dont il est l'imitation.

Le langage du martyr revient à se couler dans la figure christique, *se tenir dans sa blessure*, dans son en-creux, comme il est dit que le Christ est dans le sein du père (Jean 1, 18), qu'il se meut dans son ventre, son renforcement, ou encore dans ce que Louis Marin appelle « le pli du père² ». Mais comment définir ce qui est au centre de la spiritualité de Jogues : *l'imitation*? On ne pourra commencer à répondre à la question qu'à partir du moment où l'on considère que l'imitation, au sens de *l'imitatio christi*, doit être pensée depuis le dogme de l'Incarnation qui interdit toute appropriation conceptuelle au sens classique de *mimèsis*. À partir de là, c'est tout le champ chrétien de l'image qui doit être redéfini³.

¹ Lacan. *Op. cit.*, p. 103.

² Louis Marin. *Des pouvoirs de l'image : Gloses*. Paris : Seuil, 1993, p. 202.

³ Voir, à ce sujet, Georges Didi-Huberman. « La couleur de la chair ou le paradoxe de Tertullien ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no 35, printemps 1987, p. 9-49.

Ce qui se produit avec le Christ, c'est la reconnaissance de la mise au monde de la transcendance. L'image du corps venant se définir au nom d'un au-delà de l'image en posant le paradoxe d'un Dieu dont la parole s'est faite corps, pour *se dire visuellement* : puisque *cette image* est aussi un corps qui se donne et qui se définit par une adresse. Si l'on s'engage dans l'étude du martyr, autant dans sa référence théologique, sa constitution doctrinale, que dans la reconnaissance des figures imaginaires qui le définissent comme être-pour-la-mort, et de la mémoire du *mystère* dont il est la scène, nous sommes entraînés vers le fond obscur de la question. Le corps impossible de l'Incarnation ouvre sur l'ambiguïté du regard en son adresse. Adresse silencieuse d'un voir se portant à l'image, se supportant du lieu de la représentation où ça montre, ça indique qu'au tournant du corps vient le procès du regard de l'Autre. C'est sur la pression de ce mystère que le drame du martyr ne constitue pas la reproduction d'une *semblance*, une *mimèsis*, mais la présence historique d'un corps qui s'exprime comme absolue *donation*. Comment alors interpréter le drame du martyr qui *après le Christ et à son image* s'offre à son tour au sacrifice, *en l'imitant*? Quel est le sens de cette mise à l'image du corps? Comment l'inscrire, dans la mesure où imiter le Christ revient précisément à *ne pas en être* une simple image, mais à se laisser *marquer* par l'Incarnation et *saisir* par la vision de Dieu, devenir soi-même le tableau par la mise en regard duquel l'Autre vient m'adopter en me tirant de l'image, en établissant, au-delà, la dimension d'une adresse qui me fait sujet de ce regard où *je vois parce qu'Il me voit*?

La *mimèsis* est ordonnée à la vérité. Chez Platon, ou bien elle nuit au dévoilement de la chose, en se donnant pour la chose même, en un sorte d'imposture ontologique, ou bien elle sert la vérité par la ressemblance et la fidélité à ce qui, dans la chose, est l'expression d'un certain bien. « L'imitation non-coupable » est alors, par exemple, celle de l'homme qui en faisant un récit peut consentir à prendre la parole « comme s'il était cet homme-là, et il n'aura pas honte de cette imitation, surtout s'il imite cet homme bon dans une

action ferme et sensée¹ ». L'imitation demeure cependant toujours menacée du simple fait qu'elle est aux prises avec son propre mouvement de duplication². De sorte que le procès platonicien de la *mimèsis* ne concerne pas seulement l'exercice du redoublement, car le redoublement peut aussi être condamné en raison du modèle. La *mimèsis* platonicienne joue du *comme si*, de la possibilité et du risque de la différence qu'elle induit. De plus, elle concerne le jugement de l'imitateur sur la valeur morale du modèle qu'il reproduit.

Dans la mesure où le christianisme introduit la vérité divine dans le monde visible, le problème de la *mimèsis* se pose autrement, et c'est alors, non seulement en art, mais à travers la pratique même de l'imitation du Christ que la *mimèsis* ne vise plus le *semblant*, mais une vérité qui littéralement *s'incarne* à même le procès de la *mimèsis*. Comme si la chair était traversée par le modèle, comme si la duplicité était, en fait, non pas production d'un double, mais pure transitivité à même le corps. Ce qui ouvre alors le corps à l'image et au mystère de cette vérité, c'est que le corps de chacun est appelé à *être* dans cette image, que l'image est le lieu d'une venue qui concerne le sujet dans son temps et l'ouvre à son salut. Mais l'homme ne peut être à l'image du Christ que s'ils sont l'un et l'autre compris *comme image*, reproduction, répétition de la parole divine dans le Christ et du Christ dans l'homme. Or devant le corps du martyr, ce n'est pas tout à fait de ressemblance qu'il s'agit, mais d'une ressemblance à l'origine entamée par la différence : une différence opératoire qui fonctionne dans les corps et qui les travaille eux à la place de l'image, au nom d'une parole qui n'a d'autre moyen de se dire qu'en étant convertie à l'image. Si l'on considère la notion d'imitation dans le cadre de la *devotio moderna*, par exemple, on remarque qu'il ne s'agit pas d'être dans l'identique, dans l'identité, mais de faire travailler l'imitation comme ouverture à ce qui dans l'image du Christ,

¹ Platon. *La République*. Traduction de G. Leroux. Paris : GF Flammarion, 2002, p. 180.

² Voir, à ce sujet, Derrida. « La double séance ». *La dissémination*. Paris : Seuil, 1972, p. 212.

et dans l'ensemble du récit évangélique, est l'indice de cette vérité plus haute alors qu'elle *me concerne*, moi, en temps et lieu, alors que je suis sous le regard de l'Autre, devant l'image, par exemple, ou en me reconnaissant comme image.

Ainsi pour Jogues, là où les événements de l'histoire devraient lui donner l'appui du regard de Dieu, il n'y a rien, pas de témoin : personne ne sait ni ne voit. Il ne reste à Jogues que la possibilité d'écrire, transcrire lui-même la scène pour la cadrer, en faire une image et un corps pour l'habiter. Et ce corps devient lui-même une écriture, un corps écrit, où ça s'inscrit dans l'éclat suraigu de sa brisure; un corps qui se feuillette, qui s'exfolie : « ma peau sécha comme dans un four, et celle du cou, des épaules et des bras tomba bientôt, desséchée¹ ». Blessures, brûlures, mutilations, ouvertures des plaies qui « s'envenimaient et où naissaient même des vers² » : le corps se voit envahi par l'immonde pour être confirmé comme chair et transformé alors que le martyr se voit « frappé de Dieu³ ».

Le corps reçoit ce qui l'excède et le ronge, et à partir de là, à partir de ce langage du corps, c'est toute une dialectique de la blessure qui se met en place entre intérieur-extérieur, dedans-dehors, dans la syntaxe des maux du Christ : « Alors que chacun portait les siens, les maux de tous me pressaient⁴ ».

Les coups qui me furent donnés sur le dos, je les interprétais comme étant tous ces tourments extérieurs que j'avais subis chez les barbares; ceux sur le col, comme les mépris, les moqueries et les

¹ « Lettre du 5 août 1643 ». *Op. cit.*, p. 211.

² *Ibid.*, p. 205.

³ Comme il est dit du visage de René Goupil qui accompagne Jogues dans le martyre : « Et, à la vérité, le visage de chacun de nous était misérable, mais surtout celui de René, car, étant peu agile et ne courant pas vite, il avait reçu tant de coups non seulement sur tout le corps mais sur le visage que seul apparaissait le blanc des yeux. Pourtant, il était d'autant plus beau qu'il était plus semblable à celui que nous avons vu *devenir pour nous comme un lépreux et un homme frappé de Dieu, en qui il n'y a plus ni forme ni beauté* (Isaïe 53, 2-4) ». « Lettre du 5 août 1643 ». *Op. cit.*, p. 210

⁴ *Ibid.*, p. 212.

injures, ainsi que le joug de cet esclavage; ceux sur la tête, comme les haches ou les flammes, la mort elle-même [...] je les interprétais aussi comme les tortures et les douleurs les plus profondes de l'âme¹.

Il s'agit d'un corps-croix qu'il faut encore trouver, et porter à même son cœur; disons dans la chair du cœur, au sens que redonne à ce mot Denis Vasse : « Le cœur est le lieu où la parole témoigne de sa chair humaine : elle lui donne *corps* en lui donnant un nom² ».

C'est donc la possibilité de ce témoignage qui est en jeu, témoignage qui ne peut que dissimuler une confession qui vise la possibilité d'une inscription concernant le sujet non seulement dans le champ d'une réalisation éthique, fût-elle corrosive dans le cas du martyr, mais aussi dans l'ouverture au salut qui est d'advenir à la parole de l'Autre, à être par lui nommé, adopté. Car le corps qui est convoqué par l'imitation est celui que la parole vient ressaisir dans l'espace du fantasme que soutient le Nom du Père³. Tout se passe chez Jogues comme si le récit du martyr devait cristalliser le fantasme, le faire fonctionner comme une machine désirante où l'imitation peut conduire au champ d'une paternité aimante qui n'est pas de chair mais de nom.

C'est pourquoi on ne saurait comprendre le texte de Jogues comme l'inscription d'un désir qui serait par exemple le désir du martyr. Les protestations sourdes de Jogues montrent bien que ce n'est pas le martyr réel qu'il désire, mais l'image du martyr qu'il rencontre dans le réel comme un accident de l'histoire; c'est aussi en ce sens qu'à nous

¹ Jogues. « Un rêve, 1642 ». *Op. cit.*, p. 192-193.

² Denis Vasse. *La chair envisagée : La génération symbolique*. Paris : Seuil, 1988, p. 34-35.

³ Comme l'écrit Julia Kristeva : « Que cette mise à mort assumée soit l'apogée du narcissisme négatif poussé à son extrême (la mort acceptée), explique sans doute qu'un tel mouvement de satisfaction narcissique (fût-elle négative) ait pu conduire au salut imaginaire. L'anéantissement du corps et de l'image du corps sont cependant hypostasiés dans le Christ, et ce mouvement conduit à l'abolition du Moi (du Moi-corps) en même temps qu'à sa relève dans le Sujet qui est le Fils Adopté par le Nom du Père. » In « Dieu est agapé ». *Histoires d'amour*. Paris : Denoël, 1983, p. 143.

interroger sur la figure du martyr chrétien, on voit bien que ce n'est pas immédiatement de souffrance qu'il s'agit, mais d'un lieu spécifique de la représentation du corps où fonctionne le fantasme d'une coïncidence avec le *corps-temps-du-Christ* dont le rêve de la cité est l'actualisation et l'accomplissement mystique. Le martyr est ainsi tout entier tendu vers l'appel qui le désigne et qui advient dans le temps du martyre comme rappel de la figure christique : temps messianique, donc, et temps de la vocation paulinienne, si l'on entend par là ce qu'Agamben définit, non pas comme la venue du messie ou la mise au monde du Verbe, mais comme « un mouvement immanent — ou, si l'on préfère, une zone d'indiscernabilité absolue de l'immanence et de la transcendance, de ce monde et du monde futur¹ ».

Tel le rêve de la cité sainte qui, avec Jogues, fonctionne comme une lecture de la fin, de la mort, alors que le martyr se perçoit comme participant de son corps à la réalisation de la prophétie johannique : cette Jérusalem « pour moi » qui vient, qui a déjà été annoncée, et dont je suis à mon tour la réalisation de l'attente.

¹ Giorgio Agamben. *Le temps qui reste*. Paris : Rivages, 2000, p. 46-47.

La tentation du désir Une lecture de *La Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert

Emmanuelle JALBERT

L'acte d'énonciation s'accomplit parfois au risque et même dans la crainte de dériver, de se perdre. Cette inquiétude se justifie d'ailleurs de l'écart qui est la condition même de la parole, le « parlêtre » (selon l'expression de Lacan) se reconnaissant sujet d'une langue, d'une parole, d'un désir, comme d'une nécessité en partie étrangère dont la détermination le dépasse. Le mystique est sans doute celui qui se maintient au plus près de cette vive étrangeté, ne parlant, n'écrivant que pour faire résonner l'éclat de sa propre fracture par la frappe divine d'une Autre voix, transcendante, qui lui est adressée du lieu d'une extériorité qui ne l'admet pas, tout en l'agissant paradoxalement de l'intérieur. Son épreuve, on le sait, a inspiré de grandes œuvres qui, sans doute, la rendent plus saisissante encore, ne serait-ce que parce que l'écrivain ou le peintre nous font le don d'en susciter une vision dans un présent toujours actuel qui la déplace, l'ordonne autrement. On peut d'ailleurs, cet écrivain, ce peintre, les supposer dans une position similaire à celle du mystique, ou du moins dans un rapport d'étrangeté tout aussi bouleversant avec ce qui, dans l'énonciation même du désir qui donne corps à leur œuvre, les subordonne à une exigence qui les concerne en propre, en s'imposant pourtant à eux comme Autre. Sans chercher une explication au phénomène mystique, voyons ce que l'écriture éclaire du litige que recouvre l'appel de la transcendance dans *La Tentation de saint Antoine*¹ de Gustave Flaubert — l'un de ses textes les moins connus dont on n'oublie pourtant jamais la profonde impression que produit sa dynamique, révélant l'irréductible

¹ Flaubert. *La Tentation de saint Antoine*. Édition de Claudine Gothot-Mersch. « Folio Classique ». Paris : Gallimard, 1983.

étrangeté du lien qui noue l'être parlant, dans le présent de sa parole, à un au-delà (du sens) qui le concerne mais dont la signification lui échappe essentiellement.

La Tentation de saint Antoine est un texte indéniablement fascinant mais difficile à saisir, à présenter — bien que l'histoire se résume aisément : on y raconte l'épreuve d'un ermite qui vécut en Égypte, dans le désert, à la charnière des III^e et IV^e siècles, et que tourmentent, l'espace d'une nuit, toutes sortes de visions tentatrices¹. C'est que son organisation, très éclectique sur le plan structurel, laisse peu d'emprise, tant aux procédés d'analyses didactiques qu'aux discours catégoriques qui voudraient ranger ce roman sous l'étiquette d'une école ou d'un genre. Disons même que sa structure évoque, sous certains aspects, le pouvoir réfringent d'une surface prismatique sur laquelle viendrait se briser l'idéal de l'unité narrative. Car on entre dans ce roman, sinon pour se perdre, du moins pour comprendre que l'on ignore essentiellement d'où l'on vient (d'où ça part, parle, se déchaîne) et ce que l'on y attend — la fin nous laissant sur le même suspens que le début quant à savoir laquelle des visions qui défilent est bien *la* tentation du texte. Puisque tout ce monde s'éclaire de l'absence (sinon de l'effraction, comme on le verra) d'*un* repère — le signifié du procès qu'on y suit —, qui ne cesse de se dérober et de se faire remarquer, à l'instar de Dieu, pourrait-on dire, ou encore du défaut d'une indication qui en signifierait la présence. Rapprochement qu'il convient d'établir, puisque c'est sur le constat de cette absence que porte justement la question que saint Antoine adresse au vide qui en tient lieu :

Autrefois pourtant, je n'étais pas si misérable! [...] A des heures réglées je quittais mon ouvrage; et priant les deux bras étendus je

¹ On peut lire une hagiographie de saint Antoine : *Vie et conduite de notre père saint Antoine*, rédigée par saint Athanase, Père de l'Église (vers 296-373) et disciple d'Antoine — hagiographie que Flaubert connaissait bien. Mais il faut savoir que de nombreuses sources livresques et picturales, dont le célèbre tableau de Brueghel *La tentation de saint Antoine*, nourrissent le roman.

sentais comme une fontaine de miséricorde qui s'épanchait du haut du ciel dans mon cœur. Elle est tarie, maintenant. Pourquoi¹ ? ...

Disparition ou défaillance qu'aucune faute apparemment ne justifie :

J'ai repoussé le monstrueux anachorète qui m'offrait, en riant, des petits pains chauds, le centaure qui tâchait de me prendre sur sa croupe, — et cet enfant noir apparu au milieu des sables, qui était très beau, et qui m'a dit s'appeler l'esprit de fornication².

Mais la défaillance le (et nous) situe tout de même dans un rapport d'exclusion par rapport à une autre scène, à une dimension Autre du temps pointée en cet « autrefois » perdu de symbiose et de parfaite adéquation où le jeu, l'espace, l'écart qui l'oppose et nous oppose à un au-delà désormais reconnu n'existait pas. C'est d'ailleurs ainsi, on le constate, que se fait remarquer l'absence de ce repère auquel je faisais allusion. On ne saurait l'éviter de toute façon, son rôle de disparu n'étant que trop clairement cerné sur le plan de l'énoncé : c'est à cette « source de miséricorde » nourricière, quasiment maternelle, qu'il faut penser. Il s'agira de voir que cet effet de perte s'impose aussi autrement. Mais on retiendra pour le moment que l'origine ou le point de départ du parcours dont s'élabore la fiction n'est pas tant cette primitive plénitude de laquelle le personnage prétend avoir joui, que le « pourquoi » proféré par la voix torturée du saint qui fait justement l'effet d'un hiatus assurant la suite du texte. Car c'est précisément par la fêlure de ce « pourquoi » qui rompt la continuité de cet exposé monotone, que la suite de cette « petite apocalypse » trouve à s'introduire. Puisque cette litanie funèbre, sensée marquer la chute d'un âge d'or, se module précisément sur la saillie d'une voix qui, loin de s'éteindre, peine au contraire à contenir les clameurs sourdes d'un « outre-monde³ » dont elle ne pourra bientôt parer ni la

¹ Flaubert. *Op. cit.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 60.

³ Par « outre-monde » j'entends le monde d'où pulsent les tentations infantiles qui tourmentent saint Antoine. Un monde à la fois intime et étranger, comme tout ce qui reste inconscient, sans image, sans repère.

percée ni les débordements. Clameurs dont cette sainte voix du texte devient du reste l'auxiliaire, se mêlant littéralement au tohu-bohu qui vient à l'aspirer comme un en deçà qui la pousserait vers ce « pourquoi » elle pâtit précisément : toute la violence des désirs interdits dont elle étouffe et qui exigent satisfaction. Et il n'est pas question de le déduire ou de le deviner, mais bien de voir cette voix volant en éclat se représenter sous les différents aspects des visions fantastiques et fanatiques qui viennent à tour de rôle se disputer l'avant-scène de l'énonciation pour ne répéter qu'une chose : ce que veut tout ce qui n'a pas accès à la parole :

APOLLONIUS

Quel est ton désir ? ton rêve ? Le temps seulement d'y songer...

ANTOINE

Jésus, Jésus, à mon aide!

APOLLONIUS

Veux-tu que je le fasse apparaître, Jésus¹ ?

Parce que ce texte en est un du désir; plus précisément du désir en tant qu'il peut être fou et faire mal de rouvrir continuellement la plaie dont la subjectivité s'élabore, et encore de tendre à excéder sa mesure, comme c'est ici le cas. Puisqu'il s'agit de céder à l'insistance irrationnelle du pulsionnel, notamment repérable dans le précipité des effractions (apparitions/disparitions) qui non seulement rythment l'écoulement du phrasé flaubertien, mais scandent la frappe d'une altérité que l'on ne saurait entendre autrement que comme un appel à jouir jusqu'à la mort. C'est qu'il ne s'agit pas simplement de voir et de comprendre ce qu'il peut advenir d'un homme de Dieu qui s'éloigne des voies du salut, mais d'en passer par une mise en scène, à la fois visuelle et sonore, suivant laquelle se donne à lire le ravissement d'un sujet, ou plutôt d'une voix subjective littéralement entraînée dans le circuit d'une demande qui l'emporte et s'emporte. Demande apparemment liée à un besoin :

¹ Flaubert. *Op. cit.*, p. 158.

Mon manteau est usé. Je n'ai pas de sandales, pas même une écuelle! [...] Ne serait-ce que pour avoir des outils indispensables à mon travail, il me faudrait un peu d'argent. Oh! pas beaucoup! une petite somme!... je la ménagerais!

et qui se retourne comme un gant pour apparaître dans la forme de la pure avidité qui justement se distingue du besoin du fait de ne jamais connaître la satiété.

Le vent qui passe dans les intervalles des roches fait des modulations; et dans leurs sonorités confuses, il [saint Antoine] distingue DES VOIX comme si l'air parlait. Elles sont basses, et insinuantes, sifflantes.

LA PREMIÈRE

Veux-tu des femmes ?

LA SECONDE

De grands tas d'argent, plutôt !

LA TROISIÈME

Une épée qui reluit² ?

Cette avidité se profère et se montre également sous l'apparence de figures bibliques, allégoriques, encyclopédiques : la sulfureuse reine de Saba, les orgiaques hérétiques, les dieux païens, la Luxure, la Mort, le Diable, etc. Figures qui donnent d'ailleurs une idée de l'érudition de ce texte — et des tentations que dut sans doute éprouver Flaubert face aux œuvres dont il s'est inspiré.

Dédaléen, ce texte l'est donc pour de multiples raisons qui ne sauraient évidemment être toutes éclairées dans le présent contexte. On retiendra seulement que *La Tentation* génère la vision kaléidoscopique d'un « au-delà » sans unité en fonction duquel l'énonciation se trouve perpétuellement maintenue dans la division entre un idéal de perfection qui tire vers une élévation, et l'insistance d'un en deçà qui pousse à l'interdit, à la transgression. Tout se passe d'ailleurs comme si le sujet de cette mise en scène n'était pas

¹ *Ibid.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 63.

tant le personnage qui subit ce tiraillement, que la division même par laquelle se trouve à jaillir le tumulte des revendications (voix et visions) qui participent à construire ce théâtre de la subjectivité. Sujet protéiforme et problématique, donc, parce que partout repérable (sous toutes les formes de la tentation) quoique nulle part saisissable.

Sujet de la perte

En précisant que l'organisation du texte pouvait rappeler, sous certains aspects, le pouvoir réfringent d'une surface prismatique, j'entendais bien sûr signaler que sa disposition, mouvante, rend l'appréhension de son sujet plutôt difficile. Il y a bien effet de sujet mais tout se déploie néanmoins comme si *le* repère qui permettrait de le discerner s'y imposait comme manque. Reste donc à montrer comment cette « vision » s'élabore, à défaut de s'expliquer, dès l'ouverture du texte : « C'est dans la Thébàïde, au haut d'une montagne, sur une plate-forme arrondie en demi-lune, et qu'enferment de grosses pierres¹ ». Dès l'incipit, donc, se précise une approche qui suscite en soi l'effet d'un fractionnement. On entre dans le texte par le truchement d'une sorte d'objectif, de dispositif optique, si l'on veut, qui opère seul. On ne sait pas qui observe, partage ce point de vue, dirige le mouvement de ce regard. Il n'y a pas de narrateur, aucune notice explicative ni note marginale, seulement le franchissement d'un abîme temporel donnant sur la vision d'un présent invariable : « La cabane de l'Ermite occupe le fond. Elle est faite de boue et de roseaux, à toit plat, sans porte²... » Une vision qui met d'ailleurs à découvert ce qui ne se saisit pas, ce qu'on ne saurait voir — un pur regard se subjectivant du trajet que suscite le repérage des éléments constitutifs du champ de l'inscription :

¹ *Ibid.*, p. 51.

² *Ibid.*

On distingue dans l'intérieur une cruche avec un pain noir; au milieu, sur une stèle de bois, un gros livre; par terre, çà et là, des filaments de sparterie, deux ou trois nattes, une corbeille, un couteau¹.

Ce regard, que personne ne pose et qui pourtant devient sujet d'un parcours orienté selon la disposition des objets qui en représentent la mouvance et la direction dans le tableau, génère en outre une assez curieuse impression d'immixtion et d'exclusion, puisqu'on pénètre un espace par la voie d'un courant (le visuel) qui se détourne et nous coupe de sa provenance. Curieuse impression, donc, si l'on tient compte du fait que cette procédure produit, à l'évidence, l'effet d'une césure, alors que c'est justement ce à quoi le retrait de Dieu devait confronter saint Antoine. Comme si ce regard avait pour fonction d'exposer la séparation mise en cause par les voix du lisible, depuis la scène de l'énonciation où « on » ne renvoie justement qu'à ce qui, du sujet désigné par cette forme pronominale, reste indéterminé, voué à la perte. C'est ce qui se trouve, en un sens, éclairé dans le tableau, en fonction de cette constellation de débris *signifiants* : « une cruche », « un pain noir », « des filaments de sparterie », *valant-pour* le reflet de cette fragmentation selon laquelle « on » (sujet de l'écriture) se configure. Ce procès descriptif s'accomplit, du reste, suivant un déplacement, une sorte de transfert par lequel les pôles sujet/désirant et objet/désirable se recoupent littéralement. Car ce décor pétrifié, qu'il s'agit tout d'abord d'explorer comme il en serait d'un site en ruine, en vient presque subséquemment à nous avaler. Le spectacle du désert sur lequel donne la plate-forme en offre un exemple saisissant :

Mais du côté du désert, comme des plages qui se succéderaient, d'immenses ondulations parallèles d'un blond cendré s'étirent les unes derrière les autres, en montant toujours; — puis au-delà des sables, tout au loin, la chaîne libyque forme un mur couleur de craie, estompé légèrement par des vapeurs violettes. En face, le soleil s'abaisse. Le ciel, dans le nord, est d'une teinte gris perle, tandis qu'au zénith des nuages de pourpres, disposés comme les flocons d'une crinière gigantesque, s'allongent sur la voûte bleue. Ces rais de flamme se rembrunissent, les parties d'azur prennent une pâleur nacrée; les buissons, les cailloux, la terre, tout maintenant paraît dur

¹ *Ibid.*

comme du bronze; et dans l'espace flotte une poudre d'or tellement menue qu'elle se confond avec la vibration de la lumière¹.

Cette chose que l'on est appelé à regarder, ce désert tout minéral en fait, semble effectivement prendre vie, commencer à bouger, ou plutôt à s'« étirer » dans les lueurs du crépuscule, tel un grand corps « blond » que le texte présente coiffé de « nuages de pourpre, disposés comme les flocons d'une crinière gigantesque » qui « s'allongent sur la voûte bleue ». On comprend évidemment que cette vision procède d'un montage et que ce désert ne se montre séducteur que parce que le regard l'érotise en le détaillant. Mais tout se passe néanmoins comme si c'était avant tout cette chose qui nous regardait, attirait sur elle notre attention, accentuant, du coup, l'effet de vertige, la confusion. Justement parce qu'« on » se trouve radicalement renvoyé « du côté » du néant d'où le mort nous fixe en tant qu'objet de tentation. L'expérience n'a d'ailleurs de cesse de se reproduire; la logique du texte voulant que l'on y vacille entre deux champs qui s'opposent et nous opposent à leur altérité. Comment du reste se retrouver devant ce désert qui finit par n'être plus désert mais bien vision de cet outre-monde du désir et de la confusion qui menace d'absorption quiconque le fixe?

La Tentation nous oppose à cette extériorité constitutive de bien d'autres façons encore. Au moyen de ce qui se donne à lire comme parole, notamment, car cette dernière occupe un rôle tout aussi prépondérant que le regard au sein du texte. Elle y délimite un espace, une mesure où s'opère un recoupage de l'énonciation en différents foyers d'émission qui s'opposent tous. Comme si le sujet n'était finalement que l'effet d'une polyphonie qui nous le rendait toujours plus étranger, comme à lui-même sa propre voix.

« Qu'est-ce donc que le Verbe ?... Qu'était Jésus?... » se demande saint Antoine. Et les voix de lui répondre² :

¹ *Ibid.*, p.51-52.

² Pour en savoir davantage sur ces différents groupes sectaires, on peut consulter les notes et le lexique, réunis dans l'édition citée.

LES VALENTINIENS
C'était l'époux d'Acharamoth repentie!

LES SÉTHIANIENS
C'était Sem, fils de Noé!

LES THÉODOTIENS
C'était Melchisédech!

LES MÉRINTHIENS
Ce n'était rien qu'un homme!

LES APOLLINARISTES
Il en a pris l'apparence! il a simulé la Passion.

MARCEL D'ANCYRE
C'est un développement du Père!

LE PAPE CALIXTE
Père et Fils sont les deux modes d'un seul Dieu¹!

Qu'entend-t-on, en l'occurrence, sinon que d'une vision à l'autre s'actualise une dérive, la dérive d'une énonciation en quête de sens, qui justement cherche son sujet, tâche de discerner la consistance de son origine: « Qu'est-ce que le Verbe? », pour n'aboutir à rien de précis. On le perçoit, la question demeure bel et bien en suspens — le chœur des visions (des voix du lisible) n'enchaînant que sur les noms de cette causalité barrée. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'on peut parler de *La Tentation* comme d'un texte de la perte. Sa traversée est le parcours d'un pur écart — pur parce que l'on n'arrive jamais à saisir de quoi on s'écarte vraiment. Puisque là où ça parle (depuis partout, c'est-à-dire nulle part en particulier), tous les repères — sujet/objet, intériorité/extériorité — s'anéantissent en s'interpénétrant. Comme si chaque vision ne représentait que cette dispersion auprès d'une autre vision.

Enfin, reste à montrer que l'étrangeté de ce texte tient aussi à ce dont il se fait l'écran: une exigence qui n'a point de mesure, contre laquelle la volonté et la raison sont de peu de

¹ *Ibid.*, p. 114.

recours : « regarde-les, mes yeux! », ordonne la reine de Saba. « Adore-moi donc! et maudis le fantôme que tu nommes Dieu²! », crie le diable, alors qu'il tient le saint à bout de bras « la gueule ouverte, prêt à le dévorer ». « Gorge ta chair de ce qu'elle demande³ », clament d'une même voix les Nicolaïtes « assemblés autour d'un mets qui fume ». « Entre chez nous pour t'unir à l'Esprit! Entre chez nous pour boire l'immortalité⁴! », d'enchaîner les Marcosiens. On aura sans doute déjà saisi qu'il ne s'agit pas de faire allusion aux forces de Dieu mais aux puissances de cet « affameur » aux mille et un visages que l'on nomme Éros que l'on peut dire sans visage, puisqu'il n'y a pas vraiment de représentation qui puisse déterminer la source de cette litigieuse tension. On en perçoit seulement les effets dans la succession des injonctions les plus violemment scandées : « regarde! », « adore-moi! », « viens t'unir! » (fusionne! en somme), qui alternent d'une façon obsédante, démontrant ainsi en quoi le désir n'est pas le besoin. Or si cette tension se révèle litigieuse, c'est qu'elle est démesure. Le personnage du saint n'est effectivement pas tenté de simplement prendre du plaisir à voir ce que lui offrent les visions : nourritures, richesses, savoirs. Bien au contraire, il n'est tenté que de jouir à mort. C'est-à-dire de s'assimiler absolument à tout ce qui captive son attention : scènes d'orgies, massacres, profanations. Car ce qu'il voit, ou ce que font plutôt voir et entendre les visions du texte, c'est ce que revendique le pulsionnel. Tantôt haut et fort, comme cette injonction des Circoncellions : « Écrasez le fruit! troublez la source! noyez l'enfant⁵! » Tantôt dans un refrain, tel celui qu'entonnent la Luxure et la Mort, s'enlaçant sous les yeux de saint Antoine :

- Je hâte la dissolution de la matière!
- Je facilite l'éparpillement des germes!
- Tu détruis, pour mes renouvellements!
- Tu engendres, pour mes destructions!

¹ *Ibid.*, p. 84.

² *Ibid.*, p. 215.

³ *Ibid.*, p. 105.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 112.

— Active ma puissance!
— Féconde ma pourriture!

Enfin par la bouche même du saint :

Je voudrais me battre, ou plutôt m'arracher de mon corps! Il y a trop longtemps que je me contiens! J'ai besoin de me venger, de frapper, de tuer! C'est comme si j'avais dans l'âme des troupeaux de bêtes féroces. Je voudrais, à coup de hache, au milieu d'une foule... Ah! un poignard²!

Tout cela pour dire que l'on ne cesse d'y lire ce que veut l'immonde du refoulé: « descendre jusqu'au fond de la matière, — être la matière³ ».

C'est donc sur la vision d'une transcendance essentiellement impure que nous laisse *La Tentation de saint Antoine*. Impure parce qu'altérée par le perpétuel brassage des exigences, des accusations, des exhortations, qui l'introduisent sur la scène du lisible par la forme de revenants insatisfaits. Impure, enfin, parce que ce monde des tentations ouvre sur un au-delà qui n'a point d'unité — qui est à la fois conscience de l'Autre et point de perspective de l'irrationnel. À la fois source d'une extraordinaire érudition livresque et vue sur la profonde méconnaissance que le sujet a de lui-même : de son fondement que l'on nomme le pulsionnel et de ce qui, d'un désir qu'il ignore, le détermine.

¹ *Ibid.*, p. 223-224.

² *Ibid.*, p. 70.

³ *Ibid.*, p. 237.

Quand transcendance rime avec danse

Isabelle LEMELIN

Le voyage vers Dieu s'effectue dans un univers de symboles où le fidèle est constamment conscient de la réalité plus haute présente au cœur des choses.

Laleh Bakhtiar,
Le soufisme, expression de la quête mystique

Notre rapport au sens, même si ce dernier se veut transcendant, s'élabore et s'inscrit nécessairement à partir des sens. Nos différents savoirs reposent sur la matérialisation de nos esprits et, malgré la volonté fréquente de sortir de la dichotomie, par l'extase, la dissolution du soi et la fin de la multiplicité, les mystiques doivent perpétuellement s'appuyer sur des techniques du corps. Pour le présent contexte, il s'agit d'illustrer comment certains mystiques de l'Islam usent de la fonction symbolique, dans les limites du respect de la *sharia*¹, pour transcender les réalités matérielles, dont le corps.

C'est plus particulièrement de soufisme qu'il sera question. Il représente la branche de la mystique musulmane qui parvient à la transcendance, bien que cette dernière ne puisse être complètement et définitivement atteinte, par le passage obligé de l'immanence. En effet, quelques-uns des principes fondamentaux de l'Islam insistent sur l'importance de descendre dans la matière pour remonter dans l'immatériel. Ces principes nous permettent d'éclairer quelques expressions de la quête mystique ainsi que les enseignements de Muhammad Djalâl-od-Din Mawlânâ Rûmî, philosophe et fondateur de la confrérie soufie des Mawlanis.

¹ Corpus des textes religieux et législatifs concernant l'observance des rites et les actes de dévotion.

Tasawwuf

Le soufisme, bien qu'il se soit de plus en plus popularisé en Occident, ne dévoile pas toute sa complexité dans les cérémonies publiques de derviches tourneurs ayant lieu à Montréal, à Istanbul ou au Caire. D'ailleurs, selon le temps, le lieu et la confrérie, les significations de ces danses tournoyantes vont diverger. Vaste mouvement spirituel, il n'est pas facile d'en donner une synthèse, car la diversité des confréries, des doctrines et des méthodes — le plus souvent présentées par des allégories énigmatiques afin de préserver le secret (*sirr*) de la connaissance — a induit maints orientalistes en erreur. Une des principales confusions, devenue institution suite aux travaux de Louis Massignon, concerne l'aspect synonymique des termes « mystique » (*'arif*) et « soufi » (*sûfi*). Bien que le soufi pratique la mystique musulmane (*tasawwuf*), c'est-à-dire la pensée ontologique de l'unité de l'existence (*wahdat al-wandjûd*), il s'en distingue sur différents points.

D'abord, il faut dire que le soufisme, parce qu'il concerne plus spécifiquement l'incorporation de la pensée de l'Unité, est principalement axé sur l'aspect ésotérique de l'Unité, mentionné dans le Coran (LVII, 3) : « Il est le premier et le dernier. Celui qui est manifeste (*zâhir*) et celui qui est caché (*bâtin*). Il connaît parfaitement toutes choses », ce pourquoi, contrairement à l'ensemble de la mystique, il accorde une grande importance à la gnose (*'irfan*) et ne relève pas uniquement des écrits islamiques. En effet, et c'est là une autre de ces particularités, le soufisme est, en quelque sorte, une synthèse des conceptions coraniques et judéo-chrétiennes, des philosophies aristotéliennes et néo-platoniciennes, du zoroastrisme, du bouddhisme et de l'hindouisme.

Outre l'importance accordée au secret et aux allégories énigmatiques pour le préserver, les multiples étymologies du mot « soufisme » ajoutent à la difficulté de trouver son

origine et sa définition. Généralement, les auteurs proposent les vocables *sûf*, signifiant « laine », dont les soufis se revêtent, et *safa*, signifiant « pureté ». Plus rarement est suggéré *saff-i* du terme « ligne » qui correspond à la filiation des maîtres soufis en lien avec le Prophète, *suffa* faisant allusion aux gens du banc qui occupaient les premières places dans la mosquée de Médine, *sophia*, du grec, désignant la sagesse ou encore *soufiya*, de la purification alchimique du soufre rouge. Quant aux principaux intéressés, ils demeurent évasifs en disant que « Le soufi est le fils de l'instant¹ » ou encore qu'« Un soufi ne demande pas ce qu'est un soufi ». Or, la complexité demeure étant donné la diffusion de l'Islam en divers territoires allant de l'Occident (Andalousie, Maghreb et Afrique noire) à l'Orient (l'Arabie, l'Iraq et la Syrie, puis l'Iran, la Turquie et le Pakistan), de sa division en deux allégeances (sunnisme et shiisme), de la diversité des tendances mystiques privilégiées, sobriété (*al-sahw*) et ivresse (*al-sukr*) et de l'évolution du mouvement soufi.

Aux origines

L'ascension (mir'aj), c'est l'être même de l'homme.

Rûmî

Muhammad ibn Abdallah de la tribu de Qoraych (570-633) reçut la première révélation : « Lis, au nom de ton seigneur qui créa tout (*Iqra! Bismi rabbika alladi-khalaq*). Qui créa l'homme de son sang coagulé (*Khalaqa l-Issana min-alaq*). Lis, car ton seigneur est le plus généreux (*Iqra'wa-Rabbaka l-akram*). Il t'a appris l'usage de la plume (*Alladi'allama bi l'Qalam*). Il a appris à l'homme ce qu'il ignorait (*Allam l-Insana mala ya'lam*) » par l'entremise de l'ange Gabriel en 610 alors qu'il était en retraite à la montagne. Cette inspiration mystique, comme certains se plaisent à dire, concernait l'importance de la connaissance, car il fallait au préalable

¹ Faouzi Skali. *Traces de lumière, paroles initiatiques soufies*. Paris : Albin Michel, 1996, p. 17.

sortir le peuple d'Arabie de la période d'ignorance (*djahiliyya*) pour que le sceau prophétique soit entendu et répandu. Il fallait également que l'Appel (*Quran*) d'Allah vers cette voie spirituelle particulière soit pragmatique pour permettre d'instaurer effectivement un ordre nouveau, réduire le multiple à l'Un, ce qui n'était pourtant pas inédit.

Ainsi, le Coran introduit deux principes sur lesquelles il insiste grandement : la connaissance et la soumission. La connaissance importe pour les raisons précédemment évoquées mais également parce que l'Unique est l'Absolu de celle-ci et que c'est grâce à elle qu'advient la Création. En effet, selon les interprétations de la mystique musulmane, la connaissance implique tacitement le connaissant, la connaissance et le connu, c'est-à-dire les trois aspects qui prennent forme dans la Création par la connaissance du Soi qui fait surgir les Archétypes, ses Noms et ses Qualités, par la Volonté qui conduit les Archétypes non-existants à l'existence phénoménale et par l'Injonction qui se résume à un mot : « sois » (*kun*!)¹ Ainsi, on voit que la langue dans laquelle la connaissance s'offre — « Alif. Lam. Ra. Voici les Versets du Livre clair : nous les avons fait descendre sur toi en un Coran arabe. — Peut-être comprendrez-vous! » (Coran, XII, 1-2) — est fondamentale pour l'Islam, et donc pour la mystique musulmane. Bien que la langue arabe possède déjà un grand pouvoir de proclamation et d'interpellation en raison de l'importance de la tradition orale dans la Péninsule Arabique, elle s'est dotée d'un pouvoir de transformation et de transmutation avec l'écriture qui est, comme l'hébraïque, exclusivement consonantique. L'exemple de la racine SLM pouvant désigner *islam* (soumission), *istislam* (se soumettre, mettre fin à l'état de guerre) et *salam* (paix) démontre bien ses possibilités herméneutiques. Il permet aussi d'introduire la spécificité d'un monothéisme qui est le seul à ne pas référer explicitement à son fondateur mais plutôt à une relation, celle de la soumission. Elle s'exprime dans les cinq piliers de l'Islam, que sont la profession de foi (*shahada*), la prière

¹ Pour en savoir plus sur la cosmogonie soufie, voir Laleh Bakhtiar. *Le soufisme, expression de la quête mystique*. Paris : Seuil, 1977.

canonique (*salât*), le jeûne (*sawm*), l'aumône (*zakat*) et le pèlerinage à la Mecque (*hajj*), et plus particulièrement dans le témoignage qui consiste à reconnaître l'Unité de l'être (*Lâ ilâha illa allâh*) et l'aspect du logos universel en Mahomet (*Mohamadoun rassoul-allâh*). Dans le soufisme, ce témoignage devient « l'unité dans la multiplicité » et « la multiplicité dans l'unité ».

Les premiers grands maîtres, ascètes et solitaires apparurent dès les I^{er}, II^e et III^e siècles de l'Hégire, époque de l'immigration du prophète et de ses adeptes à Médine, ce qui correspond à 623 de notre calendrier. Les premiers grands soufis apparaissent dès les premiers siècles de l'Hégire. C'est néanmoins du IV^e au IX^e siècle (10^e au 15^e) qu'apparaissent les confréries et les pratiques collectives menant à l'extase (ou instase selon les auteurs) grâce à maintes précisions doctrinales et méthodologiques¹. Le pilier oriental de cette période d'épanouissement et de grandeur du soufisme est Muhammad Djalâl-od-Din Mawlânâ (notre maître) Rûmî (de l'Anatolie), fondateur de la confrérie des derviches tourneurs en Turquie (1207-1273). Fils de Bahâ-od-Dîn Walad (1148-1231), un théologien sunnite et un maître soufi, il rencontre au cours de son enfance deux grands maîtres, Ibn Arabi (1165-1240) et Attar (1140-1230), qui voient en lui un être exceptionnel. Enseignant la loi coranique et s'occupant de direction spirituelle à Konya, il abandonne en 1244 en raison de sa rencontre avec le derviche errant Shams de Tabriz. Ce dernier lui fait alors découvrir que toute dualité peut être transcendée, puisque l'être possède une autre dimension et tend vers sa disparition, ce qui représente le véritable bouleversement spirituel de Rûmî.

Après cette rencontre, il écrit des chants d'amour et de deuil dans lesquels on peut d'ailleurs lire : « J'étais cru, puis j'ai été cuit, et je suis consumé² », comme si Rûmî jouait

¹ Jean Chevalier. *Le soufisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996, p. 68.

² Rûmî, cité par Eva de Vitray-Meyerovitch In *Rûmî et le soufisme*. Paris : Seuil, 1977, p. 13.

avec le prénom de son maître qui signifie soleil en arabe (ce qui est fort intéressant étant donné que l'astre de lumière, situé au centre du système des planètes et intermédiaire par excellence entre le ciel et la terre, est hautement symbolique dans le soufisme). Puis, il fonde la confrérie des derviches tourneurs afin de transmettre sa connaissance, soit la primauté de l'amour et la nécessité de réunir les dualités par la poésie, le chant et la musique. Démontrant ainsi son opposition à l'ascétisme et à la mortification, ce maître (*sheikh*) soufi, qu'on nomme également parfois pôle (*qûtb*), enseigne que la conversion est en fait une transformation du soi qui se réalise par le passage obligé de la corporéité.

De plus, l'ensemble de son œuvre constitue l'une des plus importantes sommes doctrinales du soufisme. Le *Mathnawî*, ce long poème de 25 000 vers, guide initiatique et commentaire métaphorique sur la Révélation et la Création, demeure l'écrit le plus étudié dans le monde musulman après le Coran, sur lequel il s'appuie évidemment. En exploitant la langue pour trouver le secret de la Parole divine, Rûmî expose également ses beautés dans ce qui reste un des meilleurs exemples d'allégorie lyrique présentant les fruits de la sagesse ésotérique, soit « la dialectique subtile de l'Unité de l'existence », l'idée du mouvement perpétuel et le principe du devenir.

Théoria

Si la connaissance ne t'enlève pas à toi-même, mieux vaut l'ignorance qu'une telle connaissance.

Rûmî

Étant donné que le Verbe a créé l'univers, c'est aussi par Lui que l'univers retourne à Dieu, ce pourquoi il importe tant de le connaître et de s'y soumettre. Or, comme nous l'avons vu, le Verbe recèle la possibilité de se transformer. Le soufi, en se basant sur la notion coranique du mystère, considère donc que toutes les formes créées par son souffle,

qui en sont le symbole et la manifestation, sont également dichotomiques, rendant ainsi l'interprétation (*idjihad*) nécessaire à la connaissance. Rûmî, en bon docteur de la loi, avait un grand savoir sur les obligations, qu'il raffina grâce à l'héritage de divers mystiques qui considèrent que l'obéissance suprême consiste à faire bon usage de sa raison (*'aql*). En effet, pour ces derniers, la Révélation étant la glorification de celle-ci, elle est, par extension, une invitation à la liberté de l'interprétation. Or Rûmî se distingue des mystiques en situant plutôt cette liberté (*hurriya*) dans l'imaginaire (*khayal*), qui est l'aspect transcendant de l'être et le lieu de son évanouissement, donc de sa véritable soumission. Pour lui, la sagesse ésotérique (*ma'rifa*), également appelée sagesse du cœur, connaissance mystique, connaissance illuminative ou gnose, est supérieure à la science discursive (*'ilm*). Il considère que la première, parce qu'elle s'appuie sur le symbolisme, ouvre sur l'au-delà de toutes dualités, alors que la seconde se fonde sur les données trompeuses des sens externes en se réduisant à la compréhension du monde phénoménal. C'est donc plutôt par les symboles, lieu de rencontre des Archétypes ou des intelligibles, et le monde sensible des phénomènes comme reflet de la transcendance et de l'immanence divine, que le soufi s'éveille, se transforme et s'exprime.

Le cosmos, qui est constamment mentionné dans la Révélation, est un symbole fondamental pour comprendre l'ontologie des multiples formes parvenues à l'Existence, car il est un des miroirs de l'Absolu. Étant Dieu et n'étant pas Dieu, donc en constant mouvement entre l'ombre et la lumière, il permet d'élaborer maints principes de la doctrine soufie. Sa forme circulaire, dont le centre est l'Unité (*al-Tahwid*), représente la forme exemplaire sur laquelle s'appuie toutes les autres créées par le souffle de l'Unique.

C'est pour cette raison qu'il importe de connaître l'au-delà de la surface, ou circonférence, qui est toujours l'ombrage du centre lumineux, l'élément spirituel, le logos, l'esprit ou le cœur, selon les auteurs. À partir de la vision symbolique du cosmos et de ce qu'il contient, le soufi considère que les

Réalités (*haqîqâ*) les plus hautes sont au cœur des choses. Ainsi préoccupé par la vision intérieure de la Puissance divine, il voit la nécessité de dépasser la soumission aveugle à la Loi sacrée (*sharia*), qui représente la voie large et manifeste de la science et de la pratique islamique, pour prendre la voie plus étroite et cachée de la sagesse. Et c'est exactement ce que Rûmî professe en écrivant : « Éloigne de ta pensée l'extérieur des mots; recherche l'intérieur jusqu'à ce que tu comprennes¹ ». C'est donc d'abord par l'interprétation des symboles contenus dans la Révélation et la Création que le soufi peut connaître la Vérité (*haqq*) et prendre conscience de l'exil du monde divin.

C'est parce que le soufisme se fonde sur la notion coranique du mystère et met l'accent sur la nécessité de croire en une autre dimension, qu'il peut actualiser le thème fondamental de la pensée islamique, qui consiste à se rappeler sa nature théomorphique, à « se rendre capable de Dieu ».

C'est en percevant la nostalgie de son esprit (*ruh*) pour le Très-Haut que le secret (*sirr*) de l'Existence est mis en lumière : que l'Un a créé le monde par la conjonction de la connaissance, de la volonté et du souffle afin d'être connu mais surtout aimé. Si la doctrine est un moyen de connaître la Vérité, la méthode consiste plutôt en une manière de l'être qui répond à l'appel d'amour, ce qu'exprime la descente de la Révélation coranique, par l'ascension (*mi'raj*) jusqu'à sa source. Le soufi vise donc la libération de l'ici-bas en tentant de devenir l'Homme universel, c'est-à-dire le logos, l'aspect incréé, la lumière, l'agent actif créateur et la forme humaine à l'image de Dieu. C'est par un combat (*djihad*) spirituel contre l'âme charnelle et matérielle, donc contre le soi pris dans la multiplicité, qu'il peut transcender sa dualité et réintégrer l'Unité, comme le propose la doctrine, c'est-à-dire que le Créateur et la créature, le Connaisseur et le connu, l'Amant et l'aimé soient Un.

¹ Voir Bakhtiar. *Op. cit.*, p.19.

Tariqa

C'est dans le royaume de l'âme que se trouvent les cieux qui gouvernent les cieux de ce monde [...].

Rûmî

L'ascension vers le lieu de l'union avec l'Essence divine implique qu'il faille se souvenir de Dieu au point de s'oublier, et ce, pour pouvoir s'annihiler ou sortir de soi, c'est-à-dire atteindre le plus grand degré mystique qu'est le *fana*. Paradoxalement, la doctrine prend forme dans un voyage (*asfâr*) spirituel vers les profondeurs, car c'est le retour au centre qui fait retrouver au soufi les cieux qui sont en lui et qui lui permettent de mourir à soi-même pour renaître au Soi. Le soufi se transforme dans la *tariqâ* (voie), qui signifie, tout comme *sharî'a*, chemin ou voie, et qui est à la fois l'ensemble des rites d'entraînement spirituel préconisés pour atteindre l'annihilation du soi, la contemplation du Soi, ainsi que la confrérie. La voie de l'illumination est constituée de différents états provisoires et spontanés (*ahwal*), à travers lesquels le soufi atteint des stations (*maqâmât*) où s'opère la transmutation de l'être en Vérité (*Haqq*). Il importe de préciser que la quantité et la qualité des états et des stations diffèrent selon les confréries. Par exemple, l'attention, la proximité, la crainte, l'espoir, l'extase ou le ravissement, la nostalgie, l'intimité et la certitude constituent des états, alors que le repentir, l'abstinence, l'ascétisme, le détachement, la patience, la confiance, le contentement et l'annihilation sont des stations.

Devant soulever les voiles de l'ignorance que sont le corps, l'âme (*nafs*) et la raison (*'aql*), le soufi doit d'abord trouver un maître pour l'initier et le guider à travers le manifeste, les méthodes et les pratiques, ainsi qu'à travers le caché, et qui correspondent en langage ésotérique à la connaissance de la certitude, à l'œil de la certitude et à la Vérité de la certitude. En premier lieu, afin de dépasser la condition humaine ordinaire de celui qui se conforme à la Loi musulmane (*nasûl*) et retrouver sa nature originelle (*fitra*), il

purifie son corps. Dans la confrérie des derviches tourneurs, bien que le corps demeure nécessaire à la réalisation du projet divin, car il est un instrument de la jouissance dans l'union avec Dieu, il n'en demeure pas moins que le combat contre le soi et contre la multiplicité et la matérialité commence par le renoncement, synonyme de retraite (*khalwâ*) de 1001 jours et de don de soi. Ayant ainsi acquis les vertus spirituelles d'humilité (*Khushû'*), de charité (*Ihklâs*) ou de générosité (*karam*), en prenant conscience que Dieu est tout et qu'il n'est rien et que Dieu possède tout et qu'il ne possède rien, le soufi continue sa route jusqu'à « voir les choses dans leur état de transparence », c'est-à-dire arriver à voir Dieu partout pour pouvoir s'y unir et le réfléchir.

C'est en acquérant la vertu de la sincérité ou de la Véracité (*Sidq*) que le soufi s'annihile pour se transformer en miroir de Dieu, imitant ainsi la nature du cosmos, et ne connaît que l'amour, seule Réalité unifiante. On raconte que c'est lorsque Rûmî atteignait cet état qu'il tournait spontanément sur lui-même, étendant ses bras comme des ailes, la main droite tournée vers le ciel pour y recueillir la grâce, la main gauche vers la terre pour y répandre cette grâce ayant traversée le cœur, et qu'il la redonnait au monde après l'avoir réchauffée de son amour.

Sama

*Ô jour, lève-toi! Des atomes dansent, Les
âmes, éperdues d'extase, dansent; À
l'oreille, je te dirai où entraîne la danse.
Tous les atomes dans l'air et le désert,
Sache-le bien sont tels des insensés.
Chaque atome, heureux ou misérable, Est
épris de ce Soleil dont rien ne peut être
dit.*

Rûmî

Les méthodes du soufisme sont la représentation de la quête mais également sa réalisation, car elles produisent généralement l'extase unificatrice. C'est par la mise en

pratique de ces moyens efficaces de purification, de concentration et de connaissance par la réminiscence que le soufi peut réaliser la doctrine. Encore ici, c'est l'au-delà de l'intellection, de l'incorporation et de la verbalisation qui rend possible la transformation de la forme humaine.

L'invocation (*dhikr*), c'est-à-dire la répétition des paroles coraniques et/ou des Noms de Dieu, au nombre de 99 répartis en diverses catégories — Noms de l'essence, Noms des Activités divines, Noms qualitatifs, Noms de beauté (mouvement ascendant) et Noms de majesté (mouvement de descente). Ce type de prière est pratiqué dans l'ensemble des confréries et même chez certains fervents Musulmans. Quant à la danse circulaire (*samâ*) qui est la continuité de l'invocation, car le soufi devient lui-même prière, elle est propre à certaines confréries, dont celle des Mawlanis. Ces deux pratiques sont basées sur la remémoration et s'élaborent à partir d'une discipline du souffle et de la hauteur des sons qui prennent racine dans le Verbe divin. Le souffle représente « l'acte primordial de la métaphysique de l'amour¹ » et est l'essence même de l'Injonction à être (le « soit » (*kun*) créateur). Ce dernier contient la Présence divine, et les différentes hauteurs des sons correspondent à des Réalités naturelles et à des Paroles coraniques. C'est bien parce que la fusion avec Dieu passe par celle de son Verbe que l'invocation et le *samâ* sont des moyens de connaissance illuminative. La musique, vocale et/ou instrumentale, produite lors des deux rituels, éveille l'âme au souvenir de la patrie oubliée qu'est le monde divin. La concentration sur la musique et sur les mouvements, symboles liant le monde matériel et le monde spirituel, permet d'endormir la résistance de l'esprit pour que le corps se fasse le temple de Dieu. En effet, il est dit : « À l'écoute du chant, le corps s'oublie et en s'oubliant, il danse² ». À travers ces pratiques il est donc possible de voir la complémentarité des dualités se réaliser, et plus particulièrement dans le

¹ *Ibid.*, p. 17.

² Abdelsamad Dialmy. *Féminisme, islamisme et soufisme*. Paris : Publisud, 1997, p. 230.

mouvement rotatif du corps qui est toujours le reflet d'une demeure de l'esprit ou au moins d'un état de l'esprit.

Dans la danse, chacun est comme un point tournant sur lui-même pour indiquer comment l'esprit encercle le cycle des choses existantes, évoluant le long d'un cercle imaginaire divisé en deux pour symboliser l'arc de descente ou d'involution des âmes dans la matière et l'arc de remontée des âmes vers Dieu. Revenu à l'origine, atteignant donc le centre, chaque point disparaît dans l'Essence et se tient enfin avec Dieu dans son secret. Les tours qu'ils effectuent autour de la salle symbolisent la loi de l'univers, les planètes tournant autour du soleil et autour d'elles-mêmes. La cérémonie des derviches tourneurs commence par l'entrée des danseurs, enveloppés d'un ample manteau noir (symbole de la tombe) et coiffés d'une haute toque de feutre (symbole de la pierre tombale), suivis du maître qui représente l'intermédiaire entre le ciel et la terre et le centre du cosmos, c'est-à-dire le soleil. Tous saluent et le chanteur récite lentement, solennellement et sans instrument, le célèbre prologue du Mathnawî qui prend la flûte (*ney*) pour emblème de l'âme du mystique se lamentant d'être éloigné du monde divin.

Écoute la flûte de roseau raconter une histoire et se lamenter de la séparation : Depuis qu'on m'a coupée de la jonchaie, ma plainte fait gémir l'homme et la femme. Je veux un cœur déchiré par la séparation pour y verser la douleur du désir. Quiconque demeure loin de sa source aspire à cet instant où il lui sera réuni. Moi, je me suis plaint en toute compagnie, m'associant à ceux qui se réjouissent comme à ceux qui pleurent. Chacun m'a compris selon son cœur; mais nul n'a cherché mes secrets. Mon secret, pourtant, n'est pas loin de ma plainte, mais l'oreille et l'œil ne savent le percevoir. Le corps n'est pas voilé à l'âme, ni l'âme au corps; cependant nul ne peut voir l'âme. C'est du feu, non du vent, le son de la flûte : que s'anéantisse celui à qui manque cette flamme! Le feu de l'Amour est le roseau, l'ardeur de l'Amour fait bouillonner le vin. La flûte est la confidente de celui qui est séparé de l'Ami; ses accents déchirent nos voiles¹.

¹ Rûmî, cité par Vitray-Meyerovitch. *Anthologie du soufisme*. Paris : Albin Michel 1995, p. 183.

Puis, les joueurs de flûte et de timbales improvisent jusqu'à ce que le maître frappe le sol. Les derviches avancent lentement et font trois fois le tour du cercle, représentant ainsi les trois étapes qui rapprochent de Dieu et qu'ils exprimeront dans leurs rotations. Laissant tomber leur manteau noir afin de symboliser la libération de leur enveloppe charnelle, ils jaillissent vêtus de blanc et sollicitent alors la permission de danser, qu'ils reçoivent du maître par le dévoilement d'un Nom divin. Le premier tour est purificateur et représente la connaissance de la Certitude, alors que le deuxième tour est invocateur, car les derviches y atteignent la vision du centre et des splendeurs de la Création. Ils poursuivent leurs rotations jusqu'à la disparition du soi et à l'union, ou à la Vérité de la Certitude. C'est lors du troisième tour que les derviches vivent la transformation de l'extase en amour, de la soumission et de l'annihilation complète du soi. Au quatrième tour, le maître entre au centre de la danse et le joueur de flûte improvise à nouveau, symbolisant le moment suprême de l'union réalisée. Puis, le *samâ* s'arrête et le chanteur psalmodie le verset 115 de la deuxième sourate, « La vache ou la génisse » qui se donne comme la réponse de Dieu aux derviches : « L'Orient et l'Occident appartiennent à Dieu. Quel que soit le côté vers lequel vous vous tournez, la face de Dieu est là. — Dieu est présent partout et il sait! »

Fana

[...] la voie des sens se ferme, la voie de l'invisible s'entr'ouvre.

Rûmî

La danse a donc une fin. L'anéantissement en Dieu ne dure pas. Le *fana* n'est pas le monde des idées pures ou le Nirvana, malgré les similitudes avec des idées néo-platoniciennes et bouddhistes. Certes, momentanément oublié, le soufi ne sort pas, définitivement ou indéfiniment, de la dialectique de l'Unité de l'existence et du mouvement perpétuel. Toujours dans le monde sensible, le corps devient

ou redevient néanmoins une demeure de Dieu. Il n'est plus la forteresse irréductible de l'individualité souveraine. Tels des oiseaux blancs, les âmes des danseurs s'élèvent en nuée. Les corps ne sont plus que les traces de leurs mémoires terrestres.

Le soufi oscille, tel le cosmos, entre l'être et le non-être, entre l'imaginaire et la raison, et entre la liberté et la loi; il devient l'autre, enfin transformé par le secret de l'unique. Ce dernier, bien qu'il ne faille le divulguer, est l'amour et n'est pas le propre des Paroles musulmanes. Celles du messie palestinien semblent dire la même chose selon la lecture d'un certain Paul.

La quête n'est jamais achevée et, pour reprendre un commentaire sur la kabbale juive :

L'homme est essor vers, effort, tension et désir. Toujours au-delà de l'identité. L'homme se construit, se produit dans le temps. L'homme, c'est, à chaque fois, un autre homme, une autre vie, une autre expérience. L'homme n'est pas, mais devient. Il doit exister comme émergence de figures nouvelles, du pensable et de l'agir; qu'il existe dans son altération incessante. Il est l'être devenu question¹...

Sur la voie de la transcendance, qui a la particularité de pouvoir toujours être dépassée, la recherche n'est jamais vaine. Elle permet d'être dépassée et de se dépasser. Au-delà d'informations nouvelles sur l'Islam concernant sa métaphysique et sa mystique, s'attarder au soufisme donne à penser, dans un nouveau langage, l'altérité. D'ailleurs, nous avons vu qu'un retour sur soi peut être un retour sur l'Autre. Que cet Autre, en étant tout, n'est pas étranger. En effet, il est possible de le trouver tapi au fond du soi. Le soufisme reprend donc le « connais-toi toi-même » en se concentrant sur l'Unité originelle, au point d'en rêver comme d'une fin du

¹ Marc-Alain Ouaknin. *Les mystères de la Kabbale*. Paris : Assouline, 2000, p. 68.

monde. Il dit que la connaissance du soi implique la connaissance de l'autre, que tous deux fassent un.

Dionysos

Regards sur l'homme et le dieu

Renaud LUSSIER

[...] les Grecs, aussi longtemps que nous n'aurons pas de réponse à la question « qu'est-ce que le dionysiaque? », nous resterons, avant comme après, totalement inconnus et irreprésentables.

Nietzsche

La présence de Dionysos dans le monde grec est marquée par l'ambiguïté tant dans son mythe que dans les rituels qu'il suggère. Il est un dieu à la fois grec et étranger, mis d'abord à l'écart du panthéon olympien puis intégré aux côtés de son frère Apollon. Les rites dionysiaques sont quant à eux aussi bien pratiqués dans un cadre civique qu'en milieu naturel dans la plus pure sauvagerie. Cette confusion nous amène à poser la figure de Dionysos en tant que frontière entre le Même et l'Autre. Elle pose en effet la question de l'altérité dans le monde grec à travers son « inquiétante étrangeté », mais également par l'entremise de cette *mania* (« folie », « délire ») divine qui rapproche le fidèle animalisé de la transcendance.

Souvenons-nous que dans son analyse de l'opposition entre Apollon et Dionysos, Nietzsche présente, d'un côté, la lumière, l'ordre et la mesure, de l'autre, l'obscurité, l'ivresse et la violence. Ces deux principes auraient donné naissance à la tragédie grecque qui présente l'homme créant à partir du chaos la mesure qui lui permet de prendre place dans le monde. Le texte des *Bacchantes* d'Euripide s'insère dans cette problématique puisque Dionysos y questionne le rapport entre l'homme et le dieu en transgressant les normes qui définissent la nature humaine.

La figure de Dionysos remet en question les rapports que les Grecs entretiennent avec la transcendance à travers la

pratique sacrificielle. Nous trouvons dans la mythologie grecque une scène mythique qui nous montre l'origine du premier sacrifice animal, acte civilisateur qui prend part à l'organisation du *kosmos* dans la *Théogonie* d'Hésiode :

« C'était aux temps où se réglait la querelle des dieux et des hommes mortels, à Mécôné. En ce jour-là Prométhée avait, d'un cœur empressé, partagé un bœuf énorme [...] Il cherchait à tromper la pensée de Zeus : pour l'un des deux partis, il avait mis sous la peau chairs et entrailles lourdes de graisse, puis recouvert le tout du ventre du bœuf; pour l'autre, il avait, par une ruse perfide, disposé en un tas les os nus de la bête, puis recouvert le tout de graisse blanche » (*Théogonie*, 535-541¹.)

Prométhée demande à Zeus de choisir sa part. Le fils de Cronos est conscient de la ruse mais accepte de jouer puisqu'il connaît les maux qui attendent les mortels². Il choisit alors le paquet trompeur qui sous la graisse luisante cache les os de la victime et laisse aux hommes la part composée de la peau et de la viande. Le partage de Prométhée donne naissance au sacrifice sanglant de type alimentaire tel que pratiqué par les mortels, car depuis Mécôné, les hommes brûlent sur les autels les graisses et les os des victimes et se partagent les viscères et les viandes. Le sacrifice prométhéen vise à distinguer l'univers des bêtes, des hommes et des dieux. L'animal sacrifié par l'homme pour les dieux sert d'intermédiaire entre le monde des mortels et celui des immortels³. Il est important de souligner que dans la mise à mort de l'animal, l'homme dispose d'une *technè*, d'un savoir faire, d'un intermédiaire pour parvenir à ses fins⁴. Cet intermédiaire technique crée une distance entre l'humain porteur de *mètis* et l'autre qu'est l'animal sacrifié.

¹ Nous utilisons ici la traduction suivante : Hésiode. *Théogonie, Les travaux et les jours, Le bouclier*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris : C.U.F.-Budé, Les Belles Lettres, 1964.

² Pensons ici à Zeus qui prive les hommes du feu nécessaire à la cuisson des chairs.

³ Sur cette question, voir l'article de Pierre Vidal-Naquet. « Bêtes, hommes et dieux chez les Grecs ». *La Grèce ancienne*, vol. 3 : *Rites de passage et de transgressions*. Paris : Seuil, 1992, p. 17-33.

⁴ Le mythe rapporte que c'est Prométhée qui, en redonnant le feu aux hommes, permet le développement de la *technè*.

Dans ce contexte, le genre animal répond à un besoin ontologique¹. Les Grecs ne possèdent pas d'équivalent à notre nom « animal ». Leur concept de *zôon* comprend les végétaux, les animaux, les hommes et les dieux. Il n'en demeure pas moins qu'ils distinguent clairement les deux natures principales qui enserrant celle de l'homme. D'un côté, l'on trouve l'immoralité animale, de l'autre, l'immortalité divine. Ainsi, l'homme se définit par rapport à ces deux mondes différents qui font de lui un être essentiellement mortel comme l'animal et raisonnable à l'image du dieu. Le mythe de Dionysos offre des scènes où l'humanité se rapproche de la bête et de la divinité en rompant avec la définition qu'elle s'est faite de sa propre nature. Chez ce dieu, nous pouvons observer la réunion dans un même espace d'éléments empruntés au monde animal, humain et divin².

L'existence de Dionysos commence par une double naissance qui marque profondément sa nature. Né de l'union entre Zeus et Sémélé, une mortelle, Dionysos a ainsi en lui une demi-part de mortalité. Le fils de Cronos foudroie Sémélé pour lui enlever l'enfant qu'elle avait en son ventre. Zeus coud alors son fils dans sa propre cuisse pour lui donner une deuxième naissance. L'identité de l'enfant doit toutefois être cachée pour échapper à la colère d'Héra. C'est pour cette raison que son père le déguise en femme et, à une autre occasion, le métamorphose en chevreau. L'épouse principale de Zeus reconnaît l'enfant et le frappe de folie. C'est sous l'emprise de cette *mania* que le dieu voyage en Orient jusqu'en Inde. Le dieu s'habille désormais à l'« orientale » et côtoie un cortège composé d'animaux sauvages, de satyres et de

¹ À ce sujet, voir l'article de Francis Wolff. « L'animal et le dieu : deux modèles pour l'homme ». *L'animal dans l'Antiquité*. Éd. B. Cassin et J.-L. Labarrière. Paris : Vrin, 1997, p. 157-180.

² Pour une bonne introduction au mythe de Dionysos, voir l'incontournable ouvrage de référence de Pierre Grimal. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 1969. Pour des questions plus précises voir notamment les études de Marcel Detienne. *Dionysos à ciel ouvert*. Paris : Hachette, 1986 ; *Dionysos mis à mort*. Paris : Gallimard, 1977.

ménades¹. À la suite de ce voyage initiatique en terre étrangère, il revient en Grèce et tente alors d'accéder au rang des dieux². Ce retour est cependant marqué par l'opposition de certaines cités grecques qui refusent sa présence. L'épisode de Penthée s'inscrit, comme nous le verrons, dans ce contexte.

L'orphisme développe le mythe en nous présentant la mort de Dionysos³. Les croyances orphiques font de ce dieu un être persécuté et sacrifié comme une bête. Héra aurait chargé les Titans de pourchasser Dionysos. Pris au piège, le dieu mortel est démembré puis mangé en partie après que son corps ait été préalablement bouilli puis rôti (par ce double mode de cuisson les Titans tentent vainement de tuer le dieu). Son frère Apollon récupère les reliques du festin titanesque pour les placer dans son temple à Delphes. Cet épisode joue un rôle important dans l'anthropogonie orphique. L'homme serait né d'un mélange composé de terre et de la suie solidifiée provenant des corps des Titans foudroyés par Zeus. L'âme humaine serait ainsi souillée par le meurtre de Dionysos et, pour cette raison, condamnée à vivre dans un corps qui doit se purifier pour sortir du cycle des réincarnations et être immortelle comme ce dieu dont le mythe s'inscrit, d'après l'orphisme, dans le récit de la genèse de l'humanité.

Le texte des *Bacchantes* d'Euripide nous permet de mieux cerner le mythe de Dionysos et sa remise en question du sacrifice de type prométhéen⁴. Cette tragédie fut écrite à

¹ Le cortège dionysiaque mélange, parfois avec confusion, des éléments empruntés à l'homme, à l'animal et au dieu. Par exemple, les satyres sont des êtres hybrides dont l'animalité, à travers l'évolution de la représentation iconographique, s'estompe au profit d'une image plus semblable à celle de l'homme.

² L'accession de Dionysos au rang des Olympiens est tardive. Le dieu est presque absent des récits homériques qui le présentent comme un être sans mesure (*Iliade*, VI, 130-137). À ce sujet, voir l'article de Paul Wathélet. « Dionysos chez Homère ou la folie divine ». *Kernos*, 1991, 4, p. 61-82.

³ À ce sujet : Marcel Detienne. *Dionysos mis à mort*. *Op. cit.*; W. K. C. Guthrie. *Orphée et la religion grecque*. Paris : Payot, 1956.

⁴ Eschyle aurait également mis en scène Dionysos dans une tétralogie sur Lycurgue et une tragédie intitulée *Penthée*.

la fin du V^e siècle avant J.-C. et présentée à la cour du roi macédonien Archélaos, puis à Athènes comme oeuvre posthume. La scène est à Thèbes, lieu de naissance de la mère de Dionysos, où règne le roi Penthée. Le dieu est présenté en prêtre de son propre culte qui tente de convaincre le roi d'accepter l'introduction des cultes dionysiaques dans sa cité. Penthée qui désire en savoir davantage sur le déroulement des rituels bachiques engage une discussion avec le dieu. Mais au cours de cet entretien, un bouvier arrive de la montagne avoisinante de Thèbes, le Cithéron, et raconte la vision effroyable qu'il y eut : tombant sur ses vaches et ses bœufs les bacchantes prises d'une possession divine déchirèrent les chairs animales dans la plus grande sauvagerie.

Le sacrifice dionysiaque se déroule en montagne¹. Cet espace est en fait un lieu privilégié pour rencontrer l'immanence animale par l'entremise de la chasse, mais aussi et surtout pour se rapprocher de la transcendance divine. Le récit troublant du bouvier répond au besoin de Dionysos de transgresser toutes les règles du sacrifice civique. Ici, l'acte est pratiqué par des femmes qui sont normalement exclues de la mise à mort de l'animal. Leurs gestes sont commis envers des animaux domestiqués mais avec la plus grande sauvagerie. Détail important, les bacchantes tombèrent sur le troupeau du bouvier « sans qu'aucun fer armât leur mains² » (735-736). Il y a donc chasse et sacrifice mais absence de *technè*. Finalement, les chairs ne sont pas découpées mais plutôt déchirées (*sparagmos*) et, ultérieurement, la viande serait mangée crue (*omophagia*) au lieu d'être rôtie³. Nous nous

¹ Sur les différentes symboliques de la montagne dans le monde grec : Richard G. A. Buxton. « Montagnes mythiques, montagnes magiques ». *Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques*, Acte du colloque de Strasbourg, 11-12 juin 1992, éd. Gérard Siebert. Paris : de Boccard, 1996, p. 59-68.

² Nous utilisons ici la traduction suivante : Euripide. *Bacchantes*. Texte établi et traduit par Henri Grégoire avec le concours de Jules Meunier. Paris : C.U.F.-Budé, Les Belles Lettres, 1961.

³ À propos du sacrifice dionysiaque : Maria Daraki. « Aspects du sacrifice dionysiaque ». *Revue d'histoire des religions*, 197, no. 2, 1980, p. 131-151.

trouvons donc en présence d'une scène où le sacrifiant possédé s'animalise pour mieux honorer le dieu.

Le sacrifice du roi Penthée par les bacchantes répond aux mêmes prescriptions rituelles que lors du massacre des bœufs et des génisses par les Thébaines. Cet épisode apporte cependant la confusion de l'objet sacrifié. Curieux de découvrir le déroulement des rituels bachiques sur le Cithéron, Penthée désire se rendre en montagne pour épier les Thébaines. Le roi doit toutefois changer son identité pour ne pas être reconnu. Ainsi, déguisé en femme et progressivement envahi par une douce folie, il se rend sur le Cithéron accompagné de Dionysos. Les bacchantes se ruent sur leur propre roi en croyant qu'il s'agit d'un lion et le démembrant à l'image du dieu sacrifié par les Titans. C'est Agavé, la mère de Penthée, qui se fait l'honneur de planter la tête de son fils sur son thyrses. Le déroulement du meurtre correspond au sacrifice précédent à l'exception près que l'animal est un animal-roi. Ici, l'expérience dionysiaque transgresse tous les interdits relatifs au meurtre dans la pratique du sacrifice car il implique non seulement la mort d'un homme mais celle d'une figure politique. Ce qui révèle le mépris qui entoure l'image de Penthée qui, travesti en pseudo-bacchante, devient la proie, l'objet des Thébaines qui ne voient pas devant elles le déguisement d'une femme, mais un roi pour ainsi dire métaphorisé, l'image d'un roi.

Le texte d'Euripide nous amène à questionner un rapport particulier entre l'homme et le dieu. Comme l'affirme Jean-Pierre Vernant : « avec Dionysos, la musique change; c'est, au coeur même de la vie, sur cette terre, l'intrusion soudaine de ce qui nous dépayse de l'existence quotidienne, du cours normal des choses, de nous-mêmes¹ ». L'ordre civique dans le monde grec répond à un idéal de *metron*. Avec Dionysos, cet idéal de mesure qui consiste à trouver sa place dans le monde est remis en question. Il mélange les natures et suggère à ses fidèles de faire de même. Comme

¹ Jean-Pierre Vernant. *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne*. Paris : Hachette, 1998, p. 12.

nous venons de le constater, l'expérience dionysiaque transcende les distances qui séparent l'animalité, l'humanité et la divinité. Chez Euripide, cette transgression se fait par l'entremise d'une distorsion de l'image de la Thébaine et de celle du roi Penthée.

Georges Bataille rappelle que l'interdit dans la pratique du sacrifice vise à séparer l'homme de l'animal. La ritualisation dans la mise à mort de la victime force à définir la fonction de l'être sacrifié par le sacrificant. Dans un premier temps, Bataille reconnaît que cette fonction consiste, dans la plupart des cas, à créer un intermédiaire avec les dieux, ce qui consacre l'animal et le divinise. Dans un second temps, Bataille renverse la fonction du rituel, en posant l'animal comme espace où la violence originelle ouvre sur le sacré, où la violation de la loi expose l'homme à la divinité¹. La position de Bataille doit être mise en parallèle avec son analyse des représentations d'Éros qui montre comment la figure de Dionysos se caractérise par la transgression des interdits, liée à l'expérience du sacré dans l'érotisme et dans la mort². À l'image de l'expérience des bacchantes, les pulsions animales du fidèle ne peuvent s'affirmer qu'en niant la fonction de frontière que remplit l'animal dans le sacrifice. L'absence d'intermédiaire suggère plutôt une continuité entre les essences humaine et divine qui sont ici réunies dans un même espace. Il y aurait donc, d'après les propositions de Bataille, la possibilité d'une communion que le sacrifice civique en Grèce tente de contourner par une ritualisation bien définie.

¹ « Sacrée, la victime l'était à l'avance étant animale. [...] Dans le mouvement des interdits, l'homme se séparait de l'animal. Il tentait d'échapper au jeu excessif de la mort et de la reproduction (de la violence), dans le pouvoir duquel l'animal est sans réserve. Mais dans le mouvement secondaire de la transgression, l'homme se rapproche de l'animal. Il vit dans l'animal ce qui échappe à la règle de l'interdit, ce qui demeure ouvert à la violence (à l'excès), qui commande le monde de la mort et de la reproduction. » Georges Bataille. *L'érotisme*. Paris : Minuit, 1961, p. 92-93.

² Voir, à ce sujet, *Les Larmes d'Éros*. Paris : Pauvert, 1961.

Dionysos est un dieu libérateur. Il transgresse les oppositions entre le cru et le cuit, la nature et la culture, la barbarie et la civilisation, la montagne et la cité, le citoyen et le non-citoyen. Notons également la confusion entre les notions d'immanence et de transcendance puisque Dionysos est à la fois immanent (nature humaine et animale) et transcendant (nature divine immortelle) et que ses fidèles ont accès à la transcendance par une animalisation immanente. Cette nouvelle approche libérée permettrait aux fidèles de vivre l'*extasis* (« se trouver hors de soi-même ») pour atteindre l'ultime *enthousiasmos* (être « remplis par le dieu »), cet état de fusion des essences humaine et divine.

Il est intéressant de constater que le rapport particulier que l'adepte de Dionysos entretient avec la transcendance servira de source d'inspiration à Clément d'Alexandrie au début du III^e siècle après J.-C.¹ Dans son *Protreptique*, il exhorte ses contemporains à devenir chrétiens notamment en s'inspirant des rituels bachiques. L'entreprise consiste à réutiliser les images dionysiaques et à les adapter à la pensée chrétienne. Voici comment Clément d'Alexandrie y parvient :

« Voici la montagne aimée de Dieu ; elle ne sert point de théâtre aux tragédies comme le Cithéron, mais elle est consacrée aux drames de la vérité ; c'est une montagne de sobriété, qu'ombragent les forêts de la pureté; on n'y voit pas les transports bachiques des soeurs de Sémélé « la foudroyée », des Ménades qui reçoivent l'initiation impure dans le partage des chairs; mais les filles de Dieu, les pures agnelles qui révèlent les vénérables mystères du Logos, y forment un chœur plein de sagesse. [...] on poursuit le thiasos à la course, les élus s'empressent, dans leur grand désir de recevoir le Père [...] Les torches m'éclairent pour contempler les cieux et Dieu, je deviens saint par l'initiation... » (*Protreptique*, XII, 119-120)².

¹ À ce sujet, voir la présentation de Jean Pépin. « Clément d'Alexandrie et l'imaginaire grec ». *Les Grecs les Romains et nous : L'antiquité est-elle moderne ?* Paris : Le Monde, 1991, p. 378-381.

² Nous nous servons ici de la traduction suivante : Clément d'Alexandrie. *Protreptique*. Introduction, traduction et notes de C. Mondésert. Paris : Sources chrétiennes, 1949.

Cet extrait nous suggère une certaine continuité entre l'imaginaire dionysiaque et l'expérience de la transcendance chrétienne. On y retrouve les concepts typiques des cultes à mystères en Grèce : l'initiation, la révélation puis l'époptie. Cet éblouissement complet rappelle l'expérience dionysiaque qui en libérant le fidèle lui permet de vivre l'extase puis l'enthousiasme. Clément d'Alexandrie propose une sorte de transition entre deux imaginaires différents dans lesquels le fils de Sémélé questionne le rapport que l'homme entretient avec la transcendance divine.

Dionysos parvient donc à trouver sa place dans l'univers de la pensée mythique. Perçu d'abord comme un étranger aux natures multiples, les Grecs finissent par le domestiquer et lui accordent même une résidence d'honneur : le sanctuaire de Delphes. Alors considéré comme le centre du monde, ce sanctuaire est en fait partagé entre Apollon et Dionysos. La réconciliation entre les deux frères nous montre la possibilité qu'à la civilisation grecque d'intégrer ce qui lui semble étranger pour mieux se définir sans pour autant verser dans la sauvagerie. L'image de la nature humaine est donc fondamentalement altérée. Ce qui répond en quelque sorte à la maxime delphique *gnôthi seauton* (« connais-toi toi-même »). Gravé dans le *pronaos* (« vestibule ») du temple d'Apollon à Delphes, cet impératif pousse l'être humain à définir son existence en tant qu'être humain. C'est un peu ce que tente Dionysos. Il pousse l'homme à affirmer cet Autre qui est nécessaire à sa propre identité. Comme l'affirme Jean-Pierre Vernant, le génie grec est d'avoir représenté Dionysos au théâtre, au cœur même de la cité, pour faire l'expérience de cet Autre. En référence aux propositions formulées par Platon, il affirme que « le Même ne se conçoit et ne se peut définir que par rapport à l'Autre, à la multiplicité des autres.

Si le Même reste refermé sur lui-même, il n'y a pas de pensée possible. Il faut ajouter : pas de civilisation non plus¹ ».

¹ Jean-Pierre Vernant. *La mort dans les yeux, Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, p. 28. On peut ici penser au passage du *Timée* (34a-40d) où, dans un exposé sur la constitution de l'âme du monde, Platon fait intervenir les notions de l'Être du Même et de l'Autre.

Je frapperais le soleil...

Achab et le cercle vicieux

Jean-Pierre VIDAL

Eblouie par sa dimension allégorique et la multiplicité des référents symboliques qui s'y propose, la critique n'a guère prêté attention au foisonnement littéral qui fait de *Moby Dick* la fable du signe et de sa monstruosité bien plus qu'un texte simplement codé, aussi multiples soient ces codes et incertain leur déchiffrement. Lire avec délectation ce qui informe, plus ou moins secrètement, ce texte, n'est certes pas la même chose, loin s'en faut, que d'accepter de se perdre dans le véritable engloutissement sémiotique que son écriture risque elle-même avant de le proposer, comme un défi, à sa lecture. Il y va d'une dynamique du signifiant qu'aucune grille ne peut filtrer, aucune clé arrêter. Le roman de Melville, en effet, ne met en scène, comme on l'a trop souvent dit, une quête métaphysique que dans la mesure où celle-ci s'enlève moins sur la chasse à la baleine blanche que sur l'indépassable mélancolie dont s'initie toute écriture digne de ce nom. Dans *Moby Dick*, le signe est toujours à la fois insaisissable et surexposé, il est fait d'une absence constitutive et d'une surcharge inextricable; c'est aussi bien l'aveuglement d'un silence nécessaire (et religieux) qu'un palimpseste au discours multiplicateur.

Il suffit pour s'en convaincre de rendre toute son ampleur au véritable cérémonial mortuaire qui ouvre le roman (et que l'on escamote généralement) sous la forme de deux textes en forme de préambule quasi péritextuel, « *Etymology* » et « *Extracts* » où s'énonce quelque chose comme l'archéologie, au sens foucauldien, de la fiction et surtout du projet d'écriture en partie autofictionnel qui la sous-tend.

Ce que ces deux étonnants morceaux d'écriture, en partie collective ou à tout le moins intersubjective puisqu'ils sont faits essentiellement d'entrées de dictionnaires pour le premier et de citations de divers ouvrages pour le second, mettent en jeu, c'est la double question de l'origine et de l'identité. Avec l'absence qui, paradoxalement, les fonde. Et le foisonnement qui nécessairement les prolonge.

Mieux, la responsabilité des matériaux qui composent les deux textes est attribuée à deux figures parallèles, deux gardiens de l'écrit, « *a late consumptive usher to a grammar school*¹ » pour le premier et « *a sub-sub librarian* » pour le second. Il est particulièrement intéressant de s'attarder un peu à la présence de cette double figure introductive qui n'est pas sans évoquer le personnage classique de l'« éditeur » ou de l'inventeur (au sens légal) de l'œuvre, qu'affectionnait tant le XVIII^e siècle littéraire. L'effacement dont sont atteints les deux personnages — physique pour le premier, mort tuberculeux, social pour le second, qualifié un peu plus loin de « *grubworm of a poor devil of a Sub-Sub* », sa dégradation constitutive se répercutant en une sorte de surenchère en forme de spectre sémantique syntaxiquement travaillé,

¹ Herman Melville. *Moby-Dick or the Whale*. London : Penguin Books, 1986, p. 75. Toutes les références au texte seront données dans cette édition.

² Ce travail prend la forme ici d'un rythme ternaire dans lequel la présence phatique du narrateur (« *poor devil* ») se marque sur le deuxième temps, le premier étant fait d'une formule quasi tautologique (puisque « *grub* » désigne à la fois un type de ver — « larve, asticot, ver blanc » dit le *Harrap's*) mais sauvée du pléonasma par une nuance qui insiste sur la fonction particulière de ce ver : il fouit la terre (« *to grub* »). Le *grubworm* là où l'on attendrait le proverbial « *bookworm* » a incontestablement une dimension mortifère. Ce premier temps est incontestablement exclamatif lui aussi, c'est-à-dire que la modélisation métaphorique qui le constitue fait affleurer le narrateur au texte, mais c'est de façon beaucoup moins marquée que le deuxième temps, proche de l'interjection et du langage oral. Si bien que lorsque apparaît le « titre », à vrai dire fort improbable, de ce personnage, sa dimension justement improbable, exclamative, affective, s'en trouve en quelque sorte soulignée ou plutôt révélée ; comme d'un révélateur chimique car le travail est, d'un point de vue sémantique, organique. Chez Melville, la successivité syntaxique est presque toujours un travail du paradigmatique et, pour reprendre les termes du « principe poétique » de Jakobson, le principe d'équivalence qui préside à la constitution de l'axe paradigmatique se trouve visiblement projeté sur l'axe syntagmatique mais en ceci qu'il le

caractéristique de l'écriture de Melville et sur lequel je reviendrai lorsqu'il sera question d'Achab — cet effacement détermine, et c'est révélateur, la place du narrateur, qui sera, comme on sait, lui-même marqué du sceau de l'absence constitutive et de l'origine indéfiniment renvoyée puisque son « *Call me Ishmaël* » le désigne d'entrée comme à la fois caché et révélé dans le pseudonyme qu'il propose. Ici, en effet, le pseudonyme devient aussitôt une antonomase, le narrateur « un » Ismaël, comme on dit un Don Quichotte ou un Don Juan; un Ismaël, c'est-à-dire un proscrit, un fils abandonné, un homme au désert. Le narrateur propose donc un modalisateur qui permet de le saisir à partir non pas d'une bibliothèque, comme c'est le cas des deux « personnages » introducteurs, mais du Livre, la Bible d'où il tient son nom¹, comme Achab et un certain nombre d'autres personnages du roman de Melville.

Mais la place du narrateur est, d'entrée de jeu, variable et avant même qu'il ne se trouve un nom qui n'est en fait qu'un renvoi intertextuel, un index ouvrant un véritable horizon de lecture sous la forme de cette référence biblique — comme si, donc, il se mettait lui-même, dans son anonymat fondamental, sur le même plan que ces deux pâles bibliothécaires — avant même ce baptême ô combien ambigu, il négocie son lieu diversement selon la figure grâce à laquelle il détermine, comme par un sextant, sa position. C'est ainsi que le « *pale usher* » fournisseur fictif d'étymologies fait l'objet d'une description mélancolique :

The pale Usher — threadbare in coat, heart, body, and brain; I see him now. He was ever dusting his old lexicons and grammars with a queer

constitue, alors que la formulation de Jakobson le pose comme antérieur et indépendant.

¹ À vrai dire, il ne le « tient » pas mais le « prend », ce qui n'est évidemment pas la même chose. C'est ainsi, par exemple, que, pour s'en tenir au système onomastique, c'est la mère d'Achab qui a eu la « folie », soulignée par le texte, de lui donner ce nom maudit. Achab est Achab par legs et baptême; ce nom dit la lignée, la parole d'une mère se trouvant — et c'est sa folie — prise au mot par la transcendance même de toute lignée, qu'on appelle cette transcendance Histoire ou mythe. Ismaël est, au contraire, Ismaël par choix, et le pacte qu'il passe ainsi avec son narrataire insiste au contraire sur la contingence de la synchronie.

*handkerchief, mockingly embellished with all the gay flags of all the known nations of the world. He loved to dust his old grammars; it somehow mildly reminded him of his mortality*¹.

Le narrateur est ici tout entier dans l'ambiguïté d'un regard dont le texte souligne la ponctualité (« *I see him now* » où l'on s'attendrait plutôt à « *I still see him* ») et même, dirait-on, l'inchoativité, si l'on fait porter l'accent sur ce « *now* » perçu comme l'expression d'une conquête et donc susceptible de se traduire par un « je le vois *enfin* », ou insistant sur l'intermittence comme dans l'expression idiomatique « *now you see it, now you don't* ». Le souvenir se confond avec sa remémoration qui, à la limite, est présentée comme un événement pur. Leçon proustienne avant la lettre, le « maintenant » dont il est question ici n'est plus que le présent suspendu de la description.

Et ce rapport visuel difficultueux, ou au moins progressivement noué, entre le narrateur et le « pion », le « surveillant² », s'enlève sur l'usure « jusqu'à la corde » des vêtements et du corps de ce personnage décidément bien falot, et sur la poussière à laquelle, « *ashes to ashes, dust to dust* », comme le dit la formule rituelle, il est déjà retourné, lui qui, paradoxalement, « époussetait » ses vieux lexiques et ses vieilles grammaires. Il est ici particulièrement remarquable qu'entre tous les types de livres qu'il pourrait débarrasser de leur poussière, ce soient ceux qui permettent d'écrire (lexiques et grammaires) qui se trouvent identifiés : l'introducteur mort revient, souvenir visuel, rafraîchir les instruments de

¹ Melville. *Op. cit.*, p. 75.

² Les deux traductions françaises les plus courantes, celle de Henriette Guex-Rolle (Garnier-Flammarion) et celle de Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono (Folio), établissent toutes deux une différence entre le sous-titre (« *supplied by a late consumptive usher to a grammar school* ») où elles traduisent toutes deux « *usher* » par « pion », et le corps du texte (« *The pale Usher...* ») où le même mot se traduit alors par « surveillant », c'est-à-dire un synonyme moins familier. L'accent se déplace ici un peu indûment puisqu'en anglais s'il s'agit, certes, dans le vocabulaire scolaire, de « surveillant » ou de « pion », le premier sens du mot renvoie plutôt à une personne dont la fonction est d'« introduire », de « guider », de « précéder », comme un huissier, un placier, une ouvreuse. Ce qui, on s'en doute, prend une tout autre résonance en ce début de *Moby Dick*, et s'agissant d'*etymology*.

l'écriture. Mieux, il le fait avec un « *queer handkerchief, mockingly embellished with all the gay flags of all the known nations of the world* ». C'est-à-dire que lui, la triste poussière retournée en poussière, il pense à son caractère mortel en époussetant ses livres avec un tissu fait des... tissus représentant « gaïement », vivement, joyeusement, les nations. Où l'on voit le redoublement en forme de variation sémantique qui affecte le signifiant « poussière » s'articuler « *mockingly* » à celui que matérialise la quasi équivalence entre « *handkerchief* » et « *flag* », dans un contexte où c'est au fond « *threadbare* », « usé jusqu'à la corde » qui les réunit, puisque cette expression métaphorique appartient en propre au vocabulaire du textile. Et du coup l'on remarque que le passage du propre au figuré est *visiblement représenté* dans le texte, puisque cet adjectif est montré « glissant » en quelque sorte de « *coat* » à « *brain* », en passant par « *heart* » et « *body* ».

Ainsi donc, l'ouverture même de *Moby Dick* est formée par un morceau d'écriture qui offre en miniature le principe même qui anime le travail de Melville sur le signifiant : cette façon particulière de rendre visible, de surexposer, même, l'incessant parcours qui va de la redondance à l'écart métaphorique, du même à l'Autre, ou, au niveau de la fiction, de New York aux immensités anonymes du Pacifique ou du « *bosom friend* » qu'est Queequeg pour Ismaël à cet inconcevable absolu qu'est la baleine blanche, en passant par l'incernable humain qu'est Achab, dans une véritable initiation cérémonieuse à l'altérité. Mais si l'on m'a suivi jusqu'ici, on reconnaîtra déjà l'étonnante imbrication, la congruence extrême que ce texte présente entre le travail des signifiants et les figures de fiction qui s'en produisent.

Car cet « ouvrier » de pion n'introduit pas à n'importe quoi, il fait signe vers les mystères insondables de l'origine et de la vérité. Et les morceaux choisis par lui commencent par l'énonciation de la vérité incertaine ou faillible de la désignation, dans un rigorisme orthographique qui isole,

comme par hasard, la lettre du souffle¹, celle qui, aspirée ou muette, négocie son apparition sonore selon les mots et les circonstances de leur combinaison :

*While you take in hand to school others, and to teach them by what name a whale-fish is to be called in our tongue, leaving out, through ignorance, the letter H, which almost alone maketh up the signification of the word, you deliver that which is not true*². (Hackluyt)

Nommer est toujours une forme d'impatience. Et *Moby Dick* dit bien, tout du long, que ce n'est jamais, face à la fondamentale inconnaissabilité du monde, qu'un leurre pressé. Tous les noms propres du roman sont, à des degrés divers, des étiquettes visiblement décollées et qui font voir le vide sous le signe, faisant du même coup apparaître l'absence constitutive sans laquelle le signifiant, tout signifiant, ne serait qu'une chose, et qui plus est, non échangeable. Ce système onomastique qui semble marqué au coin du suspens (de toute connaissance et notamment de la nomination, cet orgueil) dont la phénoménologie fera, près d'un siècle plus tard, sous la désignation d'*époque*, l'une des conditions de ses avancées théoriques, on doit considérer qu'il commence ici, dans cet anonymat usé du pion et ce nom commun où la lettre est dotée d'une dimension quasi hébraïque, comme s'il s'agissait de ne pas jouer avec le nom d'une divinité, révérence sacrée que le langage archaïsant de ce Hackluyt³, et sa façon de marquer d'un « th » la terminaison du verbe à la troisième personne qui sort tout droit de quelque bible puritaine, ne fait que souligner.

¹ « Lettre qui note encore actuellement un souffle dans les langues germaniques ». *Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1994, p.1063.

² Melville. *Op. cit.*, p. 75

³ L'ouvrage de Richard Hackluyt auquel est empruntée la citation s'intitule *The Principal Navigations* et date de 1598, date à laquelle déjà le « h » terminal était un archaïsme réservé au style noble et sentencieux. Melville a trouvé la citation dans le *New Dictionary of the English Language* de Charles Richardson (Philadelphie 1848), l'un des innombrables dictionnaires et traités que, véritable « ver » de bibliothèques mais aussi prototype de l'écrivain américain toujours soucieux, avant d'écrire, de documenter sa fiction, il a compulsés .

Si l'essentiel, donc, du mot qui désigne la baleine tient au souffle d'une lettre qui pourtant, ici, ne se prononce pas, c'est que la baleine participe, à sa façon, du tétragramme¹ et que, comme lui, elle désigne une apparition (« *there she blows* » égrènent les vigies comme un chapelet de veilles) qui ne se peut contempler et ne peut se dire que de façon détournée. Dans le nom anglais d'Achab — « Ahab » — au contraire, cette lettre se prononce : c'est elle qui sert de pivot à la modulation du « a ». Elle fend manifestement ce nom en deux et dit ainsi, à son niveau, qu'Achab est un signifiant littéralement clivé par la baleine, cette ouverture d'infini, et trempé par une sidération ignée qui reste, quelle que soit la tradition religieuse où on l'inscrit — et Dieu sait si Melville a joué l'une contre l'autre la mythologie chrétienne et la mythologie grecque — la marque de la divinité. Achab est en effet l'homme que sa marque, « *a slender rod-like mark*² », dont nul ne sait si elle est native ou vient de quelque terrible accident, fend verticalement en deux, comme un arbre frappé par la foudre, dit le texte, mais qui s'en trouve, en quelque sorte, trempé, affermi et même réanimé, vivant par delà la mort.

Mais revenons à notre narrateur, ici expressément pur regard et pur souvenir. Il dévoile par le fait même, mais secrètement, comme *in petto*, ou plutôt *tongue in cheek*, son ancrage biographique tout en installant, en forme d'adresse, et dès ce texte qui ne lui appartient pas mais qu'il s'est approprié, ce qui sera le « style » même du roman, c'est-à-dire ce mélange si caractéristique de dérision et d'épopée, de bonhomie et d'exaltation, de farce et de tragédie qui compose *Moby Dick*. Melville, ce descendant de deux familles de héros de la révolution américaine, fut contraint lui-même, on le sait, ruiné par les extravagances d'un père, de devenir un de ces « pions », un de ces instituteurs occupés d'orthographe qui transforment, comme c'est le lot de l'école, du moins quand

¹ Il est pratiquement avéré que, tout au long de l'écriture de *Moby Dick*, Melville a consulté un ou plusieurs hébraïsants, ce qui ne l'empêche pas, d'ailleurs... de faire des erreurs.

² Melville. *Op. cit.*, p. 219.

elle a encore quelque ambition, les mystères de l'univers et de l'histoire, en règles tonitruees. L'effacement intermittent d'Ismaël tout au long du texte qui papillonne sans cesse, c'est une évidence, entre une narration homodiégétique et une narration hétérodiégétique, obéira ainsi à un rythme qui doit autant à la *private joke* qu'à des nécessités plus structurelles. Le sujet de cette écriture est lui aussi pris avec cette nécessité, qui sera celle de ses personnages, et singulièrement d'Achab face à Moby Dick, de négocier sa présence au texte et *en regard* de lui. Lorsque dans le célèbre chapitre 32, « *Cetology* », Melville entreprendra d'établir une classification des baleines en les comparant à des formats de livre et qu'il fera parler une voix qui ne peut pas être celle d'Ismaël, le texte dira que cette nécessité de toute écriture digne de ce nom est une véritable terreur sacrée :

What am I that I should essay to hook the nose of this leviathan! The awful tauntings in Job might well appeal me. « Will he (the leviathan) make a covenant with thee? Behold the hope of him is vain! » But I have swam through libraries and sailed through océans¹[...]

La citation du Livre de Job, dans la traduction de la Bible du Roi Georges, si importante, aux plans scriptural et stylistique, pour toute la littérature américaine, et en particulier pour Melville et, plus tard, Faulkner, se trouve ici encore travaillée par un jeu littéral qui est une façon, pour l'auteur de *Pierre or The Ambiguities*, de laisser capturer sa signature par le tracé de son écriture et ainsi de jouer le drame de sa création, par devers son propre jugement, sur le théâtre de son corps tel qu'en lui-même enfin cette écriture le change. On notera en effet de quelle façon « *essay to hook the nose of this leviathan* » fait affleurer jusque dans le gramme du texte l'entreprise de ce livre (*book* au prix du simple déplacement du h), ce livre-baleine, dont l'essai qu'ici il contient fait de la métaphore des baleines-livres l'essentiel de son crible à cerner l'incommensurable. Et lorsqu'il est question de ce « *covenant* » qui désigne spécifiquement, en anglais, l'alliance de YHWH et de son peuple, la simple précision de la parenthèse que la citation, coupée de son contexte, rend

¹ *Ibid.*, p. 230.

nécessaire, souligne ce qui contextuellement, justement, était déjà manifeste dans le texte biblique : l'ironique substitution du léviathan à ce Dieu qui l'envoie. Le livre avec lequel se débat Melville est un léviathan de cette trempe-là, c'est-à-dire un lieu sacré où le référent se suture visiblement au signifiant qui le vise et l'absente, la suture ou l'inclusion réciproque et invaginée de l'un dans l'autre se disant expressément par la métaphore océane qui conjoint monde du livre et monde « réel », l'auteur, marin et écrivain, baleinier et pion, offrant dans sa propre personne le sas (« *I have swam... and sailed...*») qui va de l'un à l'autre.

Mais, on l'a dit, cette figure en quelque sorte biographématique admet deux incarnations, en forme de variation. Si la première, on l'a vu, fait signe vers l'origine inatteignable et met en exergue le jeu de la lettre dans son rapport à la nomination tout en inscrivant la pléthore vivante, sous la forme des drapeaux de tous les pays « connus » ironiquement voués à l'époussetage, et celle de la Babel des langues représentée par la traduction qui suit du « nom » de la baleine, de l'hébreu, langue fondatrice, aux langues exotiques et synchrones des peuplades « sauvages » du Pacifique¹, la seconde de ces incarnations s'articule d'abord à elle par un jeu sur le verbe voir :

It will be seen that this mere painstaking burrower and grubworm of a poor devil of a Sub-Sub appears to have gone through the long Vaticans and street-stalls of the earth, picking up whatever random allusion to whales he could anyways find in any book whatsoever, sacred or profane².

¹ Ce qui, on en conviendra, est une autre forme d'introduction puisque l'ordre chronologique des langues (hébreu, grec, latin, anglo-saxon) qui commence la série des noms de la baleine s'immobilise dans une synchronie qui part des langues vivantes européennes (des plus proches, les langues germaniques, aux plus lointaines, les langues latines) pour toucher aux langues les plus exotiques et les moins parlées, comme si la disposition des vocables mimait, dans sa progression, le périple diégétique d'Ismaël. Un processus semblable sera à l'œuvre dans l'ordre des « *Extracts* » qui suivent.

² Melville. *Op. cit.*, p. 77.

On ne saurait imaginer opposition plus forte au péremptoire « *I see him now* » où, fût-elle, comme on l'a dit, difficile et progressive, la vision ne s'en impose pas moins, quel que soit son temps, comme une évidence. Ici, au contraire, « on » (et non plus « je ») pourra voir, annonce le texte, que le pauvre bougre de bibliothécaire « semble » avoir traversé non pas, comme le narrateur anonyme, les bibliothèques et la mer, mais littéralement « les longs Vaticans et étalages de rues de la terre », c'est-à-dire les divers lieux, officiels et impromptus, institutionnels et parfaitement profanes, d'entreposage pieux et d'occasion, où gisent et circulent ce qui ici reste longtemps implicite avant de finir par clore la phrase, comme une apparition : le livre. Nous sommes donc passés, avec cette deuxième figure de fournisseur de livres qui ouvre « *Extracts* » du côté du collectif de la lecture et de l'objectivité du texte que quiconque désormais parcourt peut voir indubitablement constitué d'un bric à brac assemblé empiriquement, au fil du temps, par un pauvre hère. Après l'insigne, l'élection, l'arché de l'étymologie où tout, de l'intimité, aussi allusive soit-elle, du narrateur, à l'hapax absolu de la lettre indépassable, converge vers le point zéro de l'apparition du langage, nous voici dans le lieu de la diffusion, de l'éclatement, de la multiplication centrifuge des témoignages hétéroclites (Shakespeare et Rabelais y côtoient de simples chansons de marins) sur le léviathan pris sous la forme visible de cette baleine « commune » et diverse dont Moby Dick, en tant que personnage, sera incontestablement le propre absolu et l'essence, autant dire la transcendance incarnée mais inatteignable.

Le dispositif introductif que j'espère avoir ici mis à jour se reproduira dans le parcours du premier chapitre, *Loomings*, qui va de ce célèbre « *Call me Ishmaël* », déjà évoqué, à cette phrase finale sur laquelle il vaut la peine de s'attarder un peu :

The great flood-gates of the wonder-world swung open, and in the wild conceits that swayed me to my purpose, two and two there floated into

*my inmost soul, endless processions of the whale, and, mid most of them all, one grand-hooded phantom, like a snow-hill in the air*¹.

Cette phrase magnifique qui clôt le premier chapitre et ouvre enfin la diégèse de cette catastrophe indéfiniment ralentie qu'est *Moby Dick*, mériterait bien sûr, à elle seule, tout un article, mais je me contenterai ici de faire remarquer l'éclatante invagination qui fait envahir, dans l'ouverture des écluses du monde des merveilles, ponctuée de véritables embruns de « w » qui aboutiront à « *whale*² », le lieu du sujet, déployé depuis sa périphérie projective (« *in the wild conceits* », littéralement « dans les folles prétentions ») où il se balance (c'est le sens du verbe « *to sway* »), accroché à son but, comme s'il y était à l'ancre, jusqu'à son réduit le plus inaliénable (« *my inmost soul* »), l'éclatante invagination, dis-je, qui fait envahir le lieu du sujet par... la contemplation véritablement épiphannique de ce « fantôme » qui viendra désormais littéralement hanter, insaisissable comme « une colline de neige dans l'air », c'est-à-dire, au fond, pour parler bêtement réaliste, un nuage, le roman tout entier. Il s'agit, on le voit, dans la fluidité d'une interpénétration réciproque de la conscience et du monde, de s'ouvrir à l'insaisissable comme à la forme la plus immédiate de la transcendance, si l'on peut se permettre ce quasi oxymore. Et l'attitude n'est pas sans évoquer celle de Flaubert, dont l'écriture est, à mon sens, singulièrement proche de celle de Melville, j'espère en avoir donné quelques indices dans les analyses qui précèdent, ce Flaubert qui, sensiblement à la même époque, déclarait à propos de *Salammbô* : « J'ai voulu fixer un mirage ».

Mais il est temps, maintenant, d'apostropher celui qui donne son titre à cet article et de montrer comment il est l'aboutissement le plus éclatant de la stratégie du signifiant « spectral » (parce qu'à la fois fantomatique et variationnel) qui travaille toute l'œuvre.

¹ *Ibid.*, p. 98.

² Et l'on remarquera le « *of the whale* » là où, sans doute, « *of whales* » aurait pu, en apparence du moins, suffire. La procession de baleines qui ici envahit l'esprit du narrateur est déjà, en quelque sorte, au delà du nombre et de l'individualité qu'il met en scène, une abstraction : la baleine en soi.

Cette présentation, trop rapide elle aussi, se distribuera sur deux modalités signifiantes : ce qu'on dit de lui et ce qu'il dit de lui, les éloges ambigus par lesquels on l'annonce et la proclamation qu'il fait lui-même de son *ubris*. Les dimensions de cet article m'y contraignant, je m'en tiendrai à deux occurrences textuelles, une seulement pour chacune des modalités. Mais on pourrait, tout lecteur un peu attentif de *Moby Dick* en conviendra aisément, les multiplier.

La première se situe au Chapitre 16, *The Ship*, au moment où Ismaël, enrôlé sur le Péquod, questionne le truculent Peleg sur la personne de ce mystérieux capitaine, et, ayant affirmé son désir de le *voir*, se fait répondre ceci :

But I don't think thou wilt be able to at present. I don't know exactly what's the matter with him; but he keeps close inside the house; a sort of sick, and yet he don't look so. In fact, he ain't sick; but no, he isn't well either. Any how, young man, he won't always see me, so I don't suppose he will thee. He's a queer man, Captain Ahab — so some think — but a good one. Oh thou'lt like him well enough; no fear, no fear. He's a grand, ungodly, god-like man, Captain Ahab¹.

La description de Peleg commence par l'accident, c'est-à-dire l'état actuel du personnage, un état dont le moins qu'on puisse dire est qu'il n'est pas définissable : une sorte de malade mais qui n'en a pas l'air et qui, « en fait », tout bien considéré, ne l'est pas, tout en n'allant pas, *non plus*, très bien. C'est-à-dire que l'affirmation de l'étrangeté de son état actuel s'enlève sur une négativité modulée et que la certitude *en fin de compte* qu'il n'est pas malade ne fait que souligner le fait que Peleg ne sait pas ce qu'il a mais dit, du même souffle, qu'il a assurément quelque chose qui le fait ne pas aller bien. Puis, « quoi qu'il en soit », cet accident, ce cas particulier du temps et de la santé d'Achab, une santé dont on ne peut, dès lors, savoir si elle est physique ou morale, ce moment particulier de sa vie est mis en rapport avec un temps plus habituel, fréquentatif en quelque sorte, caractérisé par

¹ Melville. *Op. cit.*, p.176.

l'intermittence de ses apparitions¹, ou plutôt des audiences qu'il accorde, comme si le fait qu'il soit présentement invisible se redoublait du fait qu'il n'est, *de toute façon*, pas toujours accessible à quelqu'un de l'importance de Peleg et que, donc, les chances qu'il le soit pour un simple Ismaël sont encore plus minces. Avec un tel préambule, c'est un astre ou un dieu, une comète ou une catastrophe, que l'on pressent dans cette absence. Et notre héros s'en trouve, comme de juste, saisi d'une terreur sacrée, tout en se retrouvant, et doublement, en porte à faux : il tombe au mauvais moment mais, aussi bien, ce sera toujours le mauvais moment pour lui.

L'état indéfinissable dit par une fluctuation quasi infinie du diagnostic, joint à l'intermittence aux allures d'écliptique de qui n'est pas visible présentement, ne l'est de toute façon que rarement pour ceux qui sont dignes de le voir, et pratiquement jamais pour les autres, tout cela dessine de cet homme, avant même qu'il n'apparaisse, une image stroboscopique ou spectrale. Achab ou le signifiant noiré.

Puis viennent les jugements tranchés, et contradictoires : « étrange », du moins c'est ce que pensent certains (sous-entendu, certains dont je ne suis pas, moi Peleg), étrange mais « bon ». La façon dont est gérée, syntaxiquement, la considération diverse qu'on peut avoir pour Achab poursuit la stratégie de l'exception en donnant à Peleg le dernier mot : en effet, si certains, superficiellement, peuvent le juger étrange, Peleg qui le connaît, sait, lui, que, quoi qu'il en soit de cette étrangeté, c'est-à-dire même si Peleg est prêt à la concéder aux ignorants, l'insaisissable capitaine

¹ La première apparition d'Achab aux yeux d'Ismaël, celle qui nous vaudra sa description physique est précédée, dans le chapitre qui porte son nom, par la mise en place d'un dispositif équivalent : le navire, parti à Noël, descend vers le Sud et semble ainsi, gagnant des climats *de plus en plus* sereins, *progressivement* remonter le temps, et, par ailleurs, la seule chose qui trahisse la présence d'Achab, c'est les changements de cap *subits* que le navire adopte quand les seconds remontent, *certaines jours*, de la cabine du capitaine. Continuité paradoxale et intermittence manifeste constituent, à tous les niveaux, l'orbite en forme de parabole de ce véritable corps céleste qu'est Achab.

n'en est pas moins un homme « bien ». Mais c'est comme si, donnant donnant, le fait pour Peleg de concéder l'étrangeté forçait à lui concéder, en retour, la bonté d'Achab.

Il y a du sophiste, assurément, dans ce prophète d'un dieu à venir. Car c'est bien, au fait, de cela qu'il s'agit : une fois circonvenu, en effet, le néophyte Ismaël (tu y viendras, n'aie crainte), Peleg proclame la formule « sacrée », une formule furieusement spectroscopique, en ce sens qu'elle balaie littéralement l'aire incernable du signifiant « *god* » : « *He's a grand, ungodly, god-like man, Captain Ahab.* » Où la grandeur du capitaine se distribue de chaque côté d'un tourbillon sémantique dont l'« œil » inaccessible est ce dieu qui sert de référence, de ligne de fuite, plutôt, à cet homme « sans dieu semblable à un dieu », cet homme dont le paradigme, rendu visible, s'inscrit dans l'entour, la parenthèse en quelque sorte que font à « *god* » préfixe (« *un* ») et suffixe (« *like* »). On pourrait presque dire qu'Achab prend ainsi la divinité « avec des pincettes ».

Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que son image en reste irrémédiablement « tremblée », infixable et fluide, sinon floue.

Mais la divinité, justement — la citation qui me sert de titre et sur laquelle je vais maintenant conclure le dit expressément — la divinité n'est que le lieu d'une relation excédée.

La transcendance d'Achab est foncièrement relationnelle, ce qui est, certes, peut-être le cas de toutes les formes de transcendance, mais celle-ci a ceci de particulier qu'elle n'a pas de fin et va, si l'on peut dire, dans les deux sens, ramenant le sujet à lui-même tout autant qu'elle le projette vers ses confins, cercle vicieux parce que transcendance interne en quelque sorte.

La transcendance, sur le Péquod, c'est aussi l'enfermement de l'obsession. C'est ainsi, par exemple, qu'il y a une évidente réduction de la focalisation, comme un plan cinématographique qui se « resserre », quand, dans

l'immensité de l'océan, où, comme le disait un passage du chapitre qui porte le nom du navire (celui où justement Ismaël entend pour la première fois parler d'Achab) il n'y a rien à voir, les regards de tout l'équipage se trouvent rivés au mât, vers ce doublon cloué qui mène à la vue de la baleine blanche, comme s'il était la lentille de la lunette d'approche que chacun doit s'efforcer d'être. Il s'agit, au fond, de fixer un mirage, comme dirait Flaubert, et, ce faisant, d'en être soi-même établi dans son être. C'est pourquoi le conditionnel est la réaction, foncièrement éthique, de l'homme Achab à l'insaisissable substantif dont Moby Dick n'est jamais que l'incarnation. Le sursaut prométhéen d'Achab, son impératif catégorique est toujours de l'ordre de la violence, de la traversée, de la visée agonique ou duelle :

That inscrutable thing is chiefly what I hate; and be the white whale agent, or be the white whale principal, I will wreak that hate upon him. Talk not to me of blasphemy, man; I'd strike the sun if it insulted me. For could the sun do that, then could I do the other¹.

Au fond ce contre quoi Achab veut déchaîner sa haine, c'est cet « Un » dont parlait Lacan, reprenant Parménide, c'est-à-dire la totalité insupportable et éternelle du monde ou de l'Être, cette totalité dont cependant le sujet, en émergeant et s'y abîmant, tire, dans la distance et le contrecoup, son ex-sistence, comme dirait Heidegger. Et le cercle vicieux où Achab est pris se dit fort bien dans ce conditionnel de la relation d'impossible et inévitable égalité : si le soleil pouvait venir à mon niveau pour m'insulter, soit qu'il s'humanise, soit qu'il me défie, alors je répondrais *en homme*. L'homme, dit Achab, n'est jamais qu'un projet insensé dressé dans la colère et l'exaltation. Et, ajouterait Gainsbourg, « l'homme a créé les dieux. L'inverse? Tu rigoles?! »

Mais Achab n'entend pas à rire.

¹ Melville. *Op.cit.*, p.262.

² « Negusa Nagast », disque « Mauvaises nouvelles des étoiles ».

Car pour lui, au fond, l'insulte tient peut-être moins au coup monstrueux porté par la brute insensible ou l'astre arrogant qu'à la blancheur insaisissable des aubes et des lointains où s'inscrit, dans le déchirement et la joie, notre orbite orgueilleuse et vacillante.

Le murmure et la Voix Transcendance, politique et *Compagnie* chez Samuel Beckett

Stéphane INKEL

*silence tel que ce qui fut
avant jamais ne sera plus
par le murmure déchiré
d'une parole sans passé
d'avoir trop dit n'en pouvant plus
jurant de ne se taire plus*

*

*d'où
la voix qui dit
vis*

d'une autre vie

Samuel Beckett, *Mirlitonrades*

Depuis Platon, tout discours politique se voit assujetti à une forme quelconque de transcendance. Aussi bien l'exercice d'une parole que la pratique collective d'une langue ne sauraient se priver du fondement qu'elle instaure. Aujourd'hui, du moins en Occident, le politique n'existe plus. Il a fait place, comme on sait, à un *simulacre*¹ du modèle démocratique où la liberté d'expression garantie par le 5^e amendement n'est plus qu'une parodie, une parole — toujours la même — qui n'appartient plus qu'illusoirement à celui qui l'énonce. C'est ce modèle, visant à l'identité absolue de ses constituantes, que nous exportons partout. Puisque la

¹ Au sens de Platon, toujours, tel qu'il le définit dans *La République*. On se souviendra que cette notion du simulacre, imitation de l'apparence, donc éloigné de trois degrés de la vérité de la « forme », constitue l'argument ontologique qui conduit Platon à exclure le poète de la cité idéale (Voir *La République*, X, 597a-598d et 603c-607e). Au fondement politique de la transcendance existe déjà à sa limite la présence menaçante d'une voix.

transcendance platonicienne ne s'applique plus que comme une forme vide sur le politique, une transcendance exsangue, privée du savoir de la « forme » chargée de légitimer toute *Politeia*, peut-être le salut du politique réside-t-il dans une pratique qui en ferait l'économie. C'était du moins le projet initial de Foucault dans son *Histoire de la sexualité*, lorsqu'il affirmait péremptoirement sa dernière conception du pouvoir : « Penser à la fois le sexe sans la loi, et le pouvoir sans le roi¹ ». Parce que cette intrication du discours politique et de la transcendance repose sur une mise à l'écart d'une voix cherchant à *indiquer* sa propre présence, c'est-à-dire son rapport à l'être, plutôt qu'à le signifier, il faut sans doute retourner à la pureté de cette voix pour en rendre compte. Certains romans de Samuel Beckett nous en donne les moyens. Non seulement cherchent-ils à définir la voix, mais ils travaillent parfois à en produire l'exclusion. Celle de la transcendance, justement, chassée du temple de l'écriture pour faire place à la puissance relative et souvent désespérée d'un murmure.

« Comment dire ». Toute l'œuvre de Beckett, comme on sait, tient dans cette ultime question qui le laisse haletant et bégayant, menacé par un silence qu'il a pourtant cherché à dire toute sa vie. Une autre démonstration du fait que le dire

¹ Michel Foucault. *La Volonté de savoir*. « Bibliothèque des histoires ». Paris : Gallimard, 1976, p. 120. Alors que Foucault entreprend l'analyse du pouvoir comme « multiplicité des rapports de force », c'est-à-dire dans son immanence, Hannah Arendt s'applique au contraire à mesurer la perte d'efficacité de la transcendance pour la théorie politique en reconstituant son histoire sous la forme du concept d'« autorité », désormais impensé : « Un aspect de notre concept d'autorité est d'origine platonicienne, et quand Platon commença d'envisager d'introduire l'autorité dans le maniement des affaires publiques de la polis, il savait qu'il cherchait une solution de rechange aussi bien à la méthode grecque originaire en matière de politique intérieure, qui était la persuasion, qu'à la manière courante de régler les affaires étrangères, qui était la force et la violence. Historiquement, nous pouvons dire que la disparition de l'autorité est simplement la phase finale, quoique décisive, d'une évolution qui, pendant des siècles, a sapé principalement la religion et la tradition. » *La Crise de la culture*. « Folio / essais ». Paris : Gallimard, 1989, p. 123-124. À lire ce constat, on se croirait presque de retour à cette période préplatonicienne, à condition de remplacer la persuasion par l'aliénation, et de prendre la mesure de l'absence redoublée de la religion et de la tradition...

ne s'aurait s'entendre sans un rapport au visible, serait-il inaperçu. Car « vouloir croire entrevoir — », quoi ? on ne le sait jamais. « [T]out ce ceci-ci — [...] loin là là-bas à peine quoi — [...] quoi — comment dire — ¹ ». Cette question, répétée tout au long du poème, vient rappeler que ce qui est dit, dans ce dire, c'est d'abord le *geste* d'une voix qui cherche à dire. Et que l'atteinte de cette voix signifie d'en offrir l'image. On connaît l'importance de cette question tout au long de l'œuvre beckettienne : « c'est uniquement une question de voix, lit-on dans *L'Innommable*, tout autre image est à écarter² ». Elle est ce lieu problématique qui permet d'interroger la langue, de remonter à sa source — la nature, la mère — afin de la tarir³. Car *L'Innommable*, ce n'est peut-être rien d'autre qu'une voix qui se reconnaît comme le fait d'une *autre voix*, un sujet qui ne parvient jamais à se saisir en tant que sujet, une langue dont on cherche désespérément à se défaire. Aussi il me semble impératif de prendre à revers cette question de la voix. En extraire une notion qui travaille l'énonciation de l'intérieur, souterraine et invisible, et s'oppose à la transcendance explicite de la Voix. La voix contre la Voix, en somme, ce qui ne peut manquer de mettre en jeu ces notions de transcendance et d'immanence qui dans l'imaginaire beckettien accumulent les noms propres.

¹ Samuel Beckett. « Comment dire ». *Poèmes* suivi de *Mirlitonnades*. Paris : Minuit, 1978, augmenté en 1992, p. 26-27. Ce poème, écrit quelques mois avant sa mort alors que Beckett est hospitalisé, est le dernier texte qu'il ait destiné à la publication. En ce sens, il s'agit bel et bien de son testament poétique.

² Samuel Beckett. *L'Innommable*. Paris : Minuit, 1953, p. 100.

³ Il s'agit pour moi de soutenir que dans ce roman centré sur l'énonciation, le désir du matricide, affirmé à son terme, y trouve toute sa cohérence : « je cherche ma mère, pour la tuer, il fallait y penser plus tôt, avant de naître [...] », *ibid.*, p. 175. Voir également Edith Fournier pour une observation analogue, mais au niveau linguistique : « Beckett brise l'os qu'il faut, ni la phrase ni le mot, mais leur flot; sa grandeur est d'avoir su le tarir... », « Samuel Beckett : l'art de l'évidence ». *Samuel Beckett, Revue d'esthétique*, hors série, 1990, p. 24.

Être, dans l'absence du monde

C'est dans *Molloy* que la transcendance revêt pour la première fois le masque de la Voix. « Elle ne se servait pas des mots qu'on avait appris au petit Moran, que lui à son tour avait appris à son petit. De sorte que je ne savais pas d'abord ce qu'elle voulait. Mais j'ai fini par comprendre ce langage [...] C'est elle qui m'a dit de faire le rapport¹ ». Il faut noter que dès son apparition, la Voix marque son éloignement avec la langue. Et pourtant, il suffira de faire disparaître les « histoires » pour que la Voix se retrouve chargée d'un trop-plein de sens, « comme des chiens crevés », qu'elle impose au sujet comme principe d'identité. À exhiber l'énonciation, *L'Innommable* met bien en scène le multiple (les voix), mais pris au piège de la langue. Et alors que s'impose la nécessité de parler de soi, apparaît au même moment l'impossibilité de le faire au moyen de sa propre voix². Le silence, dans ces conditions, est à la fois nécessaire et rigoureusement impossible. Il occupe ainsi une fonction transcendantale puisqu'il semble le seul moyen de mettre fin à cette mascarade de la voix : « Ne plus entendre cette voix, c'est ça que j'appelle me taire. C'est-à-dire que je l'entendrai encore, en écoutant bien. [...] L'entendre toujours, sans entendre ce qu'elle dit, c'est ça que j'appelle me taire³ ». Le silence s'avère en premier lieu l'expérience d'une mise à mort du sens⁴. Et même si cette mise à mort ne saurait atteindre le but qu'elle s'est fixé, elle est au passage le moment préalable à l'invention du murmure. En ce sens, le silence se voit toujours subordonné au problème de la langue. Comment échapper à la langue maternelle et à ses significations préétablies,

¹ Samuel Beckett. *Molloy*. « Double ». Paris : Minuit, 1994, p. 238.

² Voir *L'Innommable*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 177-178.

⁴ Sur cette question du silence et du sens, dans toute sa complexité, voir les très belles pages de Marc Le Bot : « L'expérience poétique est l'expérience de lectures sonores dont les sonorités provoquent des effets de silence : le sens se tait, que les sonorités dévorent. Il fait silence [...] Un silence autre veut se creuser dans le silence. Il se creuserait, absolu, dans le silence bruisant. On n'entend pas ce silence-là. On l'attend. On ne l'atteint pas malgré l'attente. », *Le Réel inviolé*. Paris : Fata morgana, 1988, p. 13-14.

comment être sûr que c'est moi qui m'exprime à travers les mots, et non pas *eux* « qui s'expriment à travers vous », comme l'écrit avec justesse Réjean Ducharme. Cette question, le roman l'épouse à un point tel qu'il en fait la matière même de l'énonciation, dépossédant le sujet de sa parole qui se trouve à délirer sur une multiplicité qui n'existe pas. Le sujet peut bien se terrer dans la profondeur du crâne, « abri dernier / pris dans le dehors¹ », sa parole — c'est-à-dire la langue — n'a de cesse de l'y débusquer pour lui enfoncer de nouveau douloureusement des mots à même la bouche : « Cependant j'ai peur, peur de ce que mes mots vont faire de moi, de ma cachette, encore une fois² ». Mais c'est là tout le paradoxe des textes de Beckett. Ils ne cessent d'opposer dedans et dehors, de représenter inlassablement la tentative de se retrancher dans une tête, un crâne, voire le « trou noir³ » de l'orbite, mais ce dedans n'est jamais que la répétition du dehors. La frontière n'est soulignée que pour mieux se révéler poreuse comme une éponge. De même, le personnage beckettien ne cesse de se construire un monde — Molloy dans la chambre de sa mère, Malone avec ses objets, Winnie avec son réveille-matin et sa chanson —, mais ce monde ne vaut toujours que comme absence de monde, désert, pitoyable farce.

Et puis, qu'est-ce qu'un monde, et quelle est la nature de sa relation avec la pluralité des voix? En quoi la dichotomie du dedans et du dehors ne suffit pas à faire un monde de l'imaginaire de *L'Innommable*? Précisément parce que la multiplicité des voix, dans laquelle le « je » n'arrive pas à s'inscrire, exclut *a priori* la possibilité du dialogue. La structure du monde est celle du désir. Il n'y a monde qu'à partir du moment où le sujet, dans le temps, désire un autre

¹ *Poèmes*, p. 25.

² *L'Innommable*, p. 27.

³ Dans *Worstward Ho*, le crâne est la seule image qui ne disparaît pas, mais avec quelle justification : « *So skull not go. What left of skull not go. Into it still the hole. Into what left of soft. From out what little left* ». *Worstward Ho, Nohow on*. New York : Grove Press, 1996, p. 116. Il faut pouvoir mettre le « trou ». Un point de vue sur ce « petit reste » qui articule la négativité essentielle à l'écriture de Beckett.

qui n'est pas lui. On pourrait croire que c'est le sujet qui fait défaut, dans *L'Innommable*, puisque tout est extériorité, voix parlant le sujet d'énonciation sans qu'il ne parvienne jamais à s'y opposer. C'est pourquoi il arrive que les voix soient identifiées à cette langue dont il faut se déprendre : « je ne dis rien, je ne sais rien, ces voix ne sont pas de moi, ni ces pensées, mais des ennemis qui m'habitent¹ ». Pour autant, par leur accumulation, succession et contradiction, ce ne sont pas les voix qui imposent l'aliénation du sujet. Au contraire, elles ne prolifèrent ainsi que parce qu'elles tentent d'échapper à leur assujettissement à la langue. Mais elles peuvent bien se multiplier, elles n'en demeurent pas moins liées à la puissance unique qui les anime.

Ce qui conduit à la disparition d'un monde, selon Arendt, c'est l'absence de pluralité, la tyrannie du consensus : « il ne peut y avoir d'hommes au sens propre que là où il y a un monde, et il ne peut y avoir de monde au sens propre que là où la pluralité du genre humain ne se réduit pas à la simple multiplication des exemplaires d'une espèce² ». À ce titre, l'aporie fondamentale du roman n'est pas tant l'impossibilité du sujet à s'inscrire dans le concert des voix afin d'y mettre fin dans le silence, que son impossibilité, au moyen de ces voix, d'échapper à la langue, et à l'effet qui s'en suit.

¹ *L'Innommable*, p. 101.

² Hannah Arendt. *Qu'est-ce que la politique?* Texte établi par Ursula Ludz. « Points / Essais ». Paris : Seuil, 2001, p. 154. Arendt, en 1955, écrit ce passage en évoquant l'hypothèse catastrophique d'une guerre nucléaire ne laissant subsister qu'un seul peuple. Une telle guerre n'aura pas été nécessaire pour arriver à ce résultat et il est peut-être pertinent de se demander, après Foucault, ce qu'il en est de notre espèce à partir d'une telle définition. D'ailleurs, Arendt ne se montre pas toujours aussi optimiste, cela dit sans ironie. Le beau et sombre fragment « Du désert et des oasis » se charge d'énoncer ce qu'il en est du temps de maintenant : « À partir des conditions du monde moderne, où la menace n'est plus simplement qu'il n'y ait plus aucune chose, mais également qu'il n'y ait plus personne, on peut poser la question : pourquoi y a-t-il quelqu'un plutôt que personne? Ces questions peuvent paraître nihilistes. Dans la condition objective du nihilisme, où le qu'il-n'y-ait-aucune-chose et le qu'il-n'y-ait-personne menacent de détruire le monde, elles sont les questions antinihilistes ». *Ibid.*, p. 191.

On connaît l'aversion de Beckett pour la langue maternelle. C'est tout l'enjeu de sa célèbre lettre à Axel Kaun, dès 1937, où il affirme son désir de « déchirer en deux » le voile de sa propre langue : « J'ai seulement de temps en temps, comme maintenant, la consolation de mettre à mal, involontairement, une langue étrangère, comme j'aimerais mettre à mal, sciemment et délibérément, la mienne — et comme je le ferai¹ ». Qu'on se garde d'en voir la réalisation dans l'usage du français à partir de *Mercier et Camier*. Beckett n'a jamais véritablement cessé d'écrire en anglais. Non seulement a-t-il traduit chacune de ses œuvres, mais l'anglais était souvent, surtout vers la fin de sa vie, la langue initiale de ses textes. D'ailleurs, la lettre exprime la même consolation à « mettre à mal » une langue étrangère que celle qui lui est propre. Le refus est plus profond. Il ne recouvre pas seulement *une* langue, mais *la* langue.

On pourrait dire, en exagérant à peine, que ce qui est visé par Beckett c'est la langue en tant que langue nationale, collective, familiale, c'est-à-dire en tant que fonction de cohésion et de communication. Car ce que *L'Innommable* refuse catégoriquement, en dernier ressort, et c'est en cela qu'il exprime une méfiance absolue envers le politique, c'est de faire partie du corps des voix, de leur « tribu » : « M'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je ne pourrai jamais me servir *sans m'avouer de leur tribu*, la belle astuce. Je vais le leur arranger, leur charabia² ». Mais si faire violence au langage, à l'aide de « cris déchirants » et de « murmures inarticulés³ », semble en effet le moyen le plus sûr de se créer une voix, rien n'indique qu'elle ne sera pas récupérée à son tour par la cohésion du cortège. La prolifération des voix et des identités, tout au long de *L'Innommable* — de Basile à Worm, en passant par Mahood —, constitue au contraire la

¹ Samuel Beckett. « *German letter of 1937* ». *Disjecta*. Ed. by Ruby Cohn. New York : Grove Press, 1984, p. 172-173. La traduction française que j'utilise ici est l'œuvre d'Isabelle Mitrovitsa, citée dans Bruno Clément. *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. « Poétique » Paris : Seuil, 1994, p. 239.

² *L'Innommable*, p. 63. Je souligne.

³ *Ibid.*, p. 202.

démonstration sans cesse répétée de l'impossibilité d'échapper à la puissance de la langue. Et cette prolifération ne peut que s'interrompre — sans avoir de fin.

Cette impossibilité et le mouvement des voix qu'elle entraîne ont amené la forme du roman à exhiber l'énonciation elle-même. Littéralement *séparer* l'énoncé de sa production, et *faire de l'écriture le souci même de l'écriture*. La décision de *L'Innommable* de se priver « des histoires », c'est-à-dire de tout recours à la représentation, ne peut se comprendre que par le projet de faire de l'énonciation la matière même du discours du sujet. Mais cet accent mis sur l'acte d'énonciation révèle du même coup un effet plutôt inattendu : il dévoile ce qu'on pourrait appeler, avec Agamben, le pur « geste » de l'écriture. S'il faut entendre par geste l'exhibition d'une médialité, c'est-à-dire « à rendre visible le moyen comme tel » mais dépourvu de toute fin, alors *L'Innommable*, comme l'œuvre de Beckett en général, fait du geste la forme par excellence de son écriture, faisant coïncider énoncé et énonciation, puissance et acte.

Si l'on considère la parole comme le moyen de la communication, montrer une parole ne revient pas à disposer d'un plan plus élevé à partir duquel faire de celle-ci un objet de communication, mais à l'exposer, hors de toute transcendance, dans sa propre médialité, dans son propre être-moyen — et c'est là, justement, la tâche la plus difficile. Le geste est en ce sens communication d'une communicabilité¹.

Un tel accès à la nature du langage, qui est aussi un retour à l'origine, peut permettre de déjouer les ressorts de la langue maternelle et donner lieu à la création d'une voix singulière. Mais ce dévoilement de la médialité, comme *L'Innommable* et sa logique aporétique en est l'exemple le plus éclatant, non seulement désigne cet accès sans en permettre l'usage, il peut aussi à tout moment mener à la réversibilité du vrai et du faux qui est le ressort de toute aliénation. En ce sens, n'est-il pas possible de concevoir une utilisation de la voix qui, sans renoncer à l'évidence du geste, pourrait éviter le

¹ Giorgio Agamben. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris : Bibliothèque Rivages, 1995, p. 70.

piège de cette réversibilité? Ou qui ferait de cette médialité et de la voix qui l'accompagne un enjeu souterrain et pour ainsi dire parallèle à l'évidence du donné? Le passage d'une voix prise dans la multiplicité vers une Voix qui au contraire impose images et mémoire au sujet nous permet peut-être d'envisager une opération qui ferait l'économie de cette logique de la langue et de l'aliénation qu'elle appelle.

La Voix là-haut

Près de dix ans séparent l'écriture de *Comment c'est* de *L'Innommable*. Entre ces deux romans, comme l'a souligné la critique, c'est toute la forme de la prose de Beckett qui a changé¹. On passe ainsi d'un univers peuplé d'histoires, vite épuisées par la mise à nue de l'énonciation, vers un autre univers tissé d'images. On accède surtout à un statut de plus en plus clair de la Voix, toujours voix de l'autre, ce « pas des nôtres ressasseur fou » qui assène ses images au sujet.

Cette logique de la voix, l'ouverture du roman l'établit dès le départ dans son opposition avec un murmure qui affirme en recueillir les bribes : « voix d'abord dehors quaua de toutes parts puis en moi quand ça cesse de haleter [...] / instants passés vieux songes qui reviennent ou frais comme ceux qui passent ou chose chose toujours et souvenirs je les dis comme je les entends les murmure dans la boue² ». Si la prose a changé, on voit que la structure de l'énonciation semble toutefois se maintenir depuis *L'Innommable*. Une voix surgit pour le sujet qui la répète tant

¹ Entre 1950 et 1959, Beckett n'a écrit que du théâtre, mis à part *Les textes pour rien* écrits immédiatement après *L'Innommable* et qui en sont presque les variations. Lorsqu'il reprend l'écriture de la prose, Beckett a bien conscience de reprendre un projet laissé inachevé, comme le laisse entendre une lettre de février 1959 à A. J. Leventhal : « Je me bats pour me battre avec ce sur quoi *L'Innommable* m'a laissé, soit avec ce qui est au plus près du rien. » Lettre citée par James Knowlson. *Beckett*. Paris : Solin/Actes sud, 1999, p. 586.

² Samuel Beckett. *Comment c'est*. Paris : Minuit, 1961, p. 9.

bien que mal en espérant la faire sienne¹. Ce qui change, c'est la possibilité pour le sujet de faire des phrases, bribes par bribes, dans le peu qu'il entend. Un sujet représenté dans un espace bien défini rampant dans le noir et la boue. Par contre, la question de la voix est de nouveau intégrée dans toute une série d'apories qui rend son statut perpétuellement incertain. Elle est à la fois singulière, puisque toujours ressaisie par une instance extérieure, et à la fois multiple dans le trajet qu'elle met en place pour y parvenir. Aussi, il semble nécessaire de repérer ses diverses stations afin de voir *comment* se construit cette transcendance de la Voix à laquelle s'oppose le murmure.

On l'a vu, elle se donne d'entrée de jeu comme cette « voix du dehors quaqua de toutes parts ». C'est la Voix de la première partie d'où jaillissent quelques images d'un couple main dans la main dont on ignore la provenance. Celle-ci est ensuite attribuée à Pim, autre corps rampant dans la boue, qui répond ainsi aux questions que le narrateur lui grave à même la chair, après un long et douloureux dressage afin d'établir une forme de communication. Les images de la Voix, celle de Pim, répondent alors à l'injonction « TA VIE LÀ-HAUT » gravée par le sujet. Il faudrait réfléchir sur la nature de ces images dites « pas pour les yeux faite[s] avec des mots pas pour les oreilles² », mais dont l'origine de trace *dans* le corps se donne ici littéralement. Une part importante des textes ultérieurs feront de cette intrication de la voix et de l'image l'enjeu permettant à la fiction de se perpétuer, jusqu'à culminer dans cet énoncé programmatique de *Worstward Ho* : « *Try better worse another stare when with words than when not. [...] Less seen and seeing when with words than when not*³ ».

L'important n'est pas du tout de faire l'image, mais de permettre une part d'invention, aussi réduite soit-elle, dans la

¹ *Ibid.*, p. 54 : « besoin voyage quand dirai-je assez faible plus tard plus tard un jour faible comme moi *une voix à moi* ». Je souligne.

² *Ibid.*, p. 70.

³ *Worstward Ho*, p. 110-111.

description de cette image. Alain Badiou saisit bien ce phénomène lorsqu'il le désigne du nom d'événement :

Il n'est pas question, fût-ce sous le prétexte du sens, de ramener la nouveauté formelle de l'événement à ces significations elles-mêmes charriées par la langue ordinaire. Au « mal vu » de l'événement doit correspondre une invention verbale, une nomination inconnue, et par conséquent un « mal dire », si l'on se rapporte aux lois usuelles du langage¹.

Si cette description du rapport à l'image rend bien compte de la logique qui anime les derniers textes de Beckett, de *Mal vu mal dit* à « Comment dire », il n'est pas sûr que les images de *Comment c'est*, dictées par la Voix du dehors, répondent à ce critère de « l'événement ». D'un strict point de vue formel, ces images appellent bien une syntaxe in-ouïe, toujours sur le point de disparaître dans le blanc qui leur sert de cadre. Mais la représentation fait de ces images le fruit d'une répétition qui semble aussi inamovible que dans *L'Innommable*. En d'autres mots, quel impératif impose à la représentation d'assujettir ses images à la transcendance d'une Voix? Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans les images de Pim. Une voix tributaire de cette Voix du dehors qui de tout temps décrit les mêmes images : « quaquà notre voix à tous quels tous tous ceux ici avant moi et à venir solitaires dans cette souille ou collés les uns aux autres tous les Pim bourreaux promus victimes [...] / *d'elle que je tiens que je tenais le peu qui reste* de comment c'était avant Pim après Pim et jusque comment c'est pour ça aussi elle trouvait des mots² ». Si bien que ce qui apparaissait comme invention de la part de Pim devient au contraire la reprise infinie de la Voix qui dicte à tous les bourreaux devenus victimes le même discours et les mêmes images. Si l'emprise de la langue ne semble plus être un enjeu, il faut voir quelle « forme » assume une place qui pour autant n'a pas disparu.

C'est lorsque le roman cherche à s'enfoncer dans une nouvelle aporie qu'intervient le problème de l'immanence

¹ Alain Badiou. *Beckett. L'incroyable désir*. Paris : Hachette, 1995, p. 43-44.

² *Comment c'est*, p. 167. Je souligne.

incarnée par l'idée de justice. S'il est convenu pour le sujet que Pim est pour lui ce que lui était et sera pour un autre, le seul impératif dans ce monde possible est que chaque bourreau ait sa victime et chaque victime son bourreau. Par conséquent, il faut logiquement soit qu'ils existent en nombre infini, soit qu'ils tournent en rond : « ni dix millions ni vingt millions ni aucun nombre fini pair ou impair si élevé fût-il à cause de notre justice qui veut que personne fussions-nous vingt millions que pas un seul d'entre nous ne soit défavorisé [...] / on n'y peut rien *en tout cas on est dans la justice* je n'ai jamais entendu dire le contraire¹ ». Ce qui importe, ici, ce n'est pas le contenu de la loi, mais que l'idée même de justice soit respectée. Le roman construit donc une logique qui lui permette de l'incarner, c'est-à-dire d'*exclure* tout état d'exception. Un véritable principe d'immanence. Ou bien le sujet est seul, ou bien ils sont en nombre infini : « du moment que c'est quelqu'un chacun à son tour comme le veut notre justice et que ça ne finit jamais elle veut ça aussi tous morts ou personne² ». L'important, c'est que ce monde créé ne manque de rien, qu'il soit immanent à lui-même. Tout ce qu'il contient a sa propre fonction pour le maintien du plan : la boue, le sac avec les boîtes de thon pour la route, la victime et son bourreau, la Voix, les images. Dans le dernier texte qu'il a publié, Gilles Deleuze revient sur cette notion d'immanence afin de la définir comme « une vie... ». En quoi, selon le modèle de la substance chez Spinoza, l'immanence est cause de soi, et ne répond à rien d'autre qu'à elle-même : « L'immanence ne se rapporte pas à un Quelque chose comme unité supérieure à toute chose, ni à un Sujet comme acte qui opère la synthèse des choses : c'est quand l'immanence n'est plus immanence à autre chose que soi qu'on peut parler d'un plan d'immanence³. » S'il est vrai qu'une telle définition

¹ *Ibid.*, p. 191 et p. 193. Je souligne.

² *Ibid.*, p. 205.

³ Gilles Deleuze. « L'immanence : une vie... ». *Philosophie*, no 47, septembre 1995, p. 4. Dans un long commentaire sur ce texte, qui engage toute la philosophie politique à venir et qui inclut, dans sa conclusion, une importante généalogie de la pensée contemporaine en fonction des principes de transcendance et d'immanence, Agamben démontre comment la philosophie se voit transformée par le dérèglement actuel du politique et son

correspondre à ce qui se passe dans *Comment c'est*, ce qui pour moi ne fait aucun doute, la transcendance factice de la Voix ne pourra se maintenir au côté de l'énoncé du principe de justice. Et de fait, dans un renversement qui résout le problème posé dans *L'Innommable*, Beckett fait de la Voix non pas l'origine de cette histoire de boue, mais une fonction de cette histoire. Parvenue à ce point, la séparation de la Voix et du murmure n'a plus aucun sens; et si elle est attribuée à un « pas des nôtres » nécessaire au maintien de la justice, celui-ci n'est plus qu'une « intelligence » extérieure convoquée pour la distribution des sacs, donc par pure nécessité logique si ce n'est logistique. On lui attribue donc aussi la Voix, en pleine confusion avec le murmure : « le voilà donc ce pas des nôtres nous y voilà enfin qui s'écoute soi-même et en prêtant l'oreille à notre murmure ne fait que la prêter à une histoire de son cru mal inspirée mal dite et chaque fois si ancienne si oubliée que peut lui paraître conforme celle qu'à la boue nous lui murmurons¹ ». On le voit, le roman atteint ici un point de confusion extrême, faisant de la Voix non plus l'origine du murmure, telle que définie dès le départ, mais sa simple répétition. Qui parle? C'est en définitive par cette question que se termine le roman. La Voix et le murmure. Ne reste plus alors qu'à exclure la Voix : « ça s'est passé autrement oui tout à fait oui mais comment pas de réponse comment ça s'est passé pas de réponse QU'EST-CE QUI S'EST PASSÉ hurlements bon/il s'est passé quelque chose oui mais rien de tout ça non de la foutaise d'un bout à l'autre oui cette voix quaqua oui de la foutaise oui qu'une voix ici oui la mienne oui² ». La Voix ne répond plus. Le murmure peut bien se changer en hurlements, il n'y a plus d'instance

« asservissement au biopouvoir » : « *La theoria* et la vie contemplative, que la tradition philosophique a identifiées pendant des siècles comme l'expression de son but le plus haut, devront être démantelées sur un nouveau plan d'immanence dans lequel il n'est pas sûr que la philosophie politique et l'épistémologie pourront conserver leur aspect actuel et leur différence par rapport à l'ontologie. » Voir Giorgio Agamben. « L'immanence absolue ». *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Sous la dir. d'Eric Alliez. Le Plessis-Robinson : Les empêcheurs de penser en rond, 1998, p. 188.

¹ *Comment c'est*, p. 215.

² *Ibid.*, p. 224.

pour lui répondre. La transcendance, dans un renversement du mythe platonicien, a été expulsée de l'imaginaire du poète¹. Il nous reste maintenant à en tirer les conséquences politiques. Quant aux conséquences théologiques, il y a longtemps qu'elles ont été assumées par Beckett, né, on s'en souvient peut-être, le vendredi de la Passion : « oui aplati sur le ventre oui dans la boue oui le noir oui là rien à corriger non les bras en croix pas de réponse LES BRAS EN CROIX pas de réponse OUI OU NON oui² ».

Il me semble que c'est à partir de cette conclusion, symbolique à bien des égards, qu'il faudrait lire les courtes fictions qui suivent. *Compagnie*, par exemple, se charge pour sa part de mettre en scène ce nouveau rapport entre une Voix du dehors maintenue, mais dont on connaît désormais l'origine pour la représentation, et cette autre voix qui se fond entièrement dans le registre de l'image. C'est sur ce dernier texte que je voudrais terminer ce parcours généalogique de la voix. Un texte où Beckett expose pour la dernière fois ce qu'il en est de cette figure qui l'a poursuivi pendant près de 40 ans.

Le murmure de l'image

« Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer³. » C'est dans cette forme dépouillée, d'une tout autre syntaxe, que la question se pose dorénavant. Une voix dont la seule fonction est ici de faire convenir au corps-personnage d'un passé qu'elle lui décline sous forme d'images.

¹ Voir Jean-Pol Madou qui arrive à des conclusions similaires dans sa lecture de la dernière trilogie : « Défaisant la trame de la fable métaphysique, l'œuvre de Beckett rend à la voix ce pouvoir effrayant que lui avait enlevé le Logos platonicien, celui d'une parole qui, même en l'absence de mots, se poursuit en nous sans relâche, inarticulée, monotone, murmure infini auquel l'écriture se devrait d'imposer le silence, cette voix du neutre que Blanchot entend murmurer dans la parole sacrée et dans la chose écrite ». « La voix et la lumière ». *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 1, 1992, p. 56.

² *Comment c'est*, p. 227.

³ Samuel Beckett. *Compagnie*. Paris : Minuit, 1985, p. 7.

Cette mémoire, que l'on pourrait croire aussi factice que la Voix, participe au contraire à la reconstruction d'un monde, constamment mesuré en fonction de la « contribution à la compagnie¹ ». Cette Voix, donc, se voit quant à elle circonscrite par une autre, une narration impersonnelle qui dans ce texte prend la place du murmure : « L'emploi de la deuxième personne est le fait de la voix. Celui de la troisième celui de l'autre. Si lui pouvait parler à qui et de qui parle la voix il y aurait une première. Mais il ne le peut pas. Il ne le fera pas. Tu ne le peux pas. Tu ne le feras pas² ». Dans ce passage, plus redoutable qu'il n'y paraît, on retrouve en germe tout le système de la voix que je tente de mettre au jour. Il y a d'abord cette référence à la Voix qui occupe ici explicitement une fonction transcendantale. C'est la Voix qui impose au corps-personnage les images qu'il est sommé de reconnaître pour siennes. Des images qui doivent investir sa mémoire et lui soutirer ses premières paroles. Quant à la troisième personne, elle occupe une double fonction. Une de désignation et une autre d'énonciation. Elle désigne celui qui n'a pas de voix et qui est dans l'impossibilité de dire « Je ». Mais parce qu'elle parle et désigne les conditions de la voix et de l'autre, elle est à la fois cette pure énonciation du geste, et la voix ou le murmure s'opposant à la Voix.

Ainsi, on distingue deux types d'images, dans *Compagnie*. Les images de la Voix, supposées rendre compte de la vie passée du corps, de même que l'image de cette Voix, qui émet une faible lueur lorsqu'elle parle à « quelqu'un sur le dos dans le noir ». Une image du geste de la Voix. Même si la critique s'est beaucoup étonnée du lyrisme de *Compagnie*, il me semble qu'il s'explique en partie par les conditions

¹ Les deux « contributions » essentielles méritent d'ailleurs d'être soulignées : le sujet lui-même, dont l'ensemble du texte cherche à rendre compte, et les « possibilités de rencontre ». Par exemple : « Un rat mort. Quelle contribution à la compagnie ce serait. Un rat depuis longtemps mort. » (p. 36) Un monde.

² *Ibid.*, p. 8-9.

d'énonciation exposées par le texte¹. La transcendance de la Voix ne représente plus, dans *Compagnie*, une instance d'aliénation, mais au contraire cette part d'invention qui échoit à l'image. La puissance de l'image est indissociable, chez Beckett, d'une voix qui en prépare le surgissement. Cette voix de la troisième personne qui *inclut* la transcendance de cette autre Voix qu'elle met en scène.

C'est dire qu'à partir de *Compagnie*, il n'y a plus de sujet d'énonciation proprement dit. La voix semble surgir d'un non-lieu, d'une absence du corps cherchant à en recueillir les dernières traces. Dans *Le langage et la mort*, Agamben cherche à définir cette intrication de l'énonciation et de la négativité, qu'il repère dans un « avoir-lieu du langage ». Il situe cet « avoir-lieu » « entre la suppression de la voix (de son oralité), et l'avènement de signification »; entre un *non-plus* et un *non-encore*. Ainsi, écrit-il, « ce qui articule la voix humaine en langage est une pure négativité² ». Il s'agit précisément de l'espace de l'écriture. Dans *Compagnie*, et peut-être dans tout autre texte de Beckett, cette négativité s'exprime par un processus de désubjectivation qui conduit à l'impossibilité de dire « Je » : « Et qui le demande? Et qui demande, Qui le demande? [...] L'impensable ultime. Innommable. Toute dernière personne. Je. Vite motus³. » Il y a là une limite que le texte refuse absolument de franchir. En ce sens, la voix ne se confond pas avec l'acte d'énonciation qui est dans son voisinage immédiat. La voix, comme l'image (Beckett écrit qu'il faut « la faire »), est quelque chose qu'il faut *produire*. Pour Beckett, cela signifie d'en passer par une autre Voix, faire le parcours de la transcendance avant de l'exclure du champ de la voix.

¹ Cette phrase, par exemple, qui fait écho à l'image finale de *Comment c'est* : « Tu vis le jour au soir du jour où sous le ciel noir à la neuvième heure le Christ cria et mourut. » *Ibid.*, p. 76.

² Giorgio Agamben. *Le langage et la mort*. « Détroits ». Paris : Christian Bourgois, 1997, p. 74-75.

³ *Compagnie*, p. 31.

À la fin de *Compagnie*, à l'instar du retournement final de *Comment c'est*, la deuxième et la troisième personne, c'est-à-dire la Voix et la voix, se fondent en une seule. Un dernier murmure où viennent coïncider dans un accès privilégié au travail de la fiction toutes ces figures de la voix que nous avons parcourues : « Jusqu'à ce qu'enfin tu entendes comme quoi les mots touchent à leur fin. Avec chaque mot inane plus près du dernier. Et avec eux la fable. La fable d'un autre avec toi dans le noir. La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir. Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine perdue et toi tel que toujours/Seul¹ ». Cette insistance sur le dire, le « mal dire » ou le « Comment dire », de même que ce retranchement dans une solitude forcenée, ne signifient pas cet aveu de l'impossibilité d'user du langage qu'on veut souvent y voir, mais au contraire sa puissance ultime, et une des tâches politiques qui nous incombent. Peut-être que ce lien du politique et de la voix est désormais plus obscur que jamais. Mais comment parler du politique quand on est précisément sans voix ? Il faut se taire. Ou murmurer jusqu'à ce que l'image de la langue ne soit plus qu'un fantôme se tenant derrière la voix.

¹ *Compagnie*, p. 87-88.

Métacritique de l'écriture dans *Prisión perpetua* de Ricardo Piglia

Carolina FERRER

Si mon désir devait se réaliser, j'insiste sur le fait que la véritable exécution de ma théorie romanesque ne pourrait s'accomplir qu'en écrivant le roman de plusieurs personnes qui se réunissent pour en lire un autre, de sorte que ces lecteurs-personnages, lecteurs de l'autre roman, personnages de celui-ci, se profilent incessamment comme des personnes existantes, non comme des « personnages » conventionnels, en contrepoint avec les figures et les images du roman qu'ils lisent.

Macedonio Fernández,
Musée du Roman de l'Éternelle

Les Espagnols conquièrent l'Amérique avec l'épée dans une main et la croix dans l'autre. Les peuples amérindiens subirent ainsi une domination non seulement militaire, politique, sociale et économique mais aussi spirituelle. Obligés d'abandonner leurs dieux et rituels, ils appréhendèrent la foi catholique, bâtirent des églises, parfois à même les ruines de leurs anciens temples, et repeuplèrent leur imaginaire avec le Christ, les vierges et les saints. Les conquérants et leurs descendants suivirent cette conversion de très près afin d'empêcher la déroute de ces âmes auparavant infidèles. Parmi les multiples moyens de contrôle, les colonisateurs appliquèrent une stricte censure, comme nous le rappelle Mario Vargas Llosa : « Les inquisiteurs espagnols [...] interdirent la publication ou l'importation de romans dans les colonies hispano-américaines sous prétexte que ces livres ineptes et absurdes, c'est-à-dire mensongers, pouvaient être préjudiciables à la santé spirituelle des Indiens¹ ». Pour le continent hispano-américain, la relation

¹ Mario Vargas Llosa. *La vérité par le mensonge*. Paris : Gallimard, 1992, p. 9.

entre transcendance et imaginaire prend ainsi un curieux tournant : pour sauver l'âme, il faut interdire à l'imagination d'errer trop loin dans la fiction. Ainsi, selon le critique uruguayen Emir Rodríguez Monegal, les romans hispano-américains qui commencèrent à être publiés après les guerres d'indépendance¹, s'inscrivent dans la tendance « du réalisme tellurique [...] et de la chronique réaliste² ». Cependant, vers 1940 surgissent « des formes narratives beaucoup plus complexes, associées aux avant-gardes des années trente, et à une vision où les différentes dimensions de la réalité, incluant les surnaturelles et les oniriques, apparaissent harmonieusement intégrées³ ». Le critique observe dans les années cinquante un « approfondissement dans les essences mythiques de l'Amérique » alors que les années soixante correspondent clairement à l'apparition des « grands romans », époque connue comme le boom de la littérature hispano-américaine⁴. Cet essor constitue jusqu'à nos jours un des sujets les plus polémiques des lettres de ce continent.

Curieusement, le boom, à la fois relié à la Révolution cubaine et aux maisons d'éditions catalanes sous Franco, puise dans les mythes américains et s'inspire des écrivains étrangers tels que Faulkner, Dos Passos, Joyce. Pendant cette véritable révolution des lettres hispano-américaines, alors qu'une incroyable quantité de livres de qualité indiscutable est publiée, surgit en 1969 une question centrale : comment réconcilier la réalité, notamment sa dimension politique, et l'imaginaire⁵ ? Cette polémique est d'autant plus importante

¹ *Ibid.*, p. 9. D'après le romancier, le premier roman se publia à Mexico en 1816.

² Emir Rodríguez Monegal. *El boom de la novela latinoamericana. Ensayo*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972, p. 76.

³ *Ibid.*

⁴ Voir José Donoso. *Historia personal del boom*. Barcelona: Seix-Barral, 1983.

⁵ Voir Philip Swanson. *The new novel in Latin America. Politics and popular culture after the Boom*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

que, dans certains récits hispano-américains de ces années¹, l'imaginaire, cette réalité autre, constitue précisément l'élément central.

En fait, les auteurs du boom sont à maintes reprises accusés de trahir la Révolution avec leur création qui se dérobe à la réalité, et qui ne peut donc que s'adresser à une élite bourgeoise puisqu'elle demeure incompréhensible pour le peuple. L'accusation du cubain Óscar Collazos en est un exemple. Dans son essai, il affirme voir dans la production de certains romanciers une « mystification de l'acte de création, en tant qu'autonomie verbale, comme un autre monde en dispute avec la réalité, en concurrence avec Dieu² ».

Sans tarder, Julio Cortázar signale le lien entre la révolution et la littérature car celle-ci permet d'accéder à d'autres couches de la réalité :

le signe de toute grande création est qu'elle naît d'un écrivain qui d'une certaine façon a déjà rompu ces barrières et écrit à partir d'une autre optique, en appelant à ceux qui pour des raisons évidentes n'ont pas pu encore franchir cette palissade, en incitant avec ses propres armes à accéder à cette liberté profonde qui peut naître seulement des plus hautes valeurs de chaque individu³.

Selon l'écrivain argentin, cette littérature qui s'attarde à réfléchir sur elle-même et comporte de riches mondes fictionnels constituerait un chemin à suivre pour le peuple. Afin de sortir de la pauvreté et de la domination, il faut rompre avec les vieux schémas, libérer pensée et imagination pour renverser la lourde réalité hispano-américaine. En ce

¹ Rodríguez Monegal fait de *Marelle* de Julio Cortázar l'avant-coureur du roman du langage : « Après *Marelle* les structures externes ou internes du roman en notre langue ne seront plus jamais les mêmes. » (Rodríguez, *op. cit.*, p. 82.)

² Óscar Collazos. « Encrucijada del lenguaje ». México: Siglo XXI, 1970, p. 10.

³ Julio Cortázar. « Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar ». México: Siglo XXI, 1970, p. 64.

sens, l'imaginaire constituerait une voie vers une transcendance bien différente de celle imposée par le dogme catholique des conquérants; il s'agirait d'une libération sur Terre permettant de bâtir une réalité plus vivable pour le peuple. La tension se trouve entre l'imaginaire et la réalité; et, dans la mesure où la littérature parviendrait à nous éloigner du quotidien, une prise de conscience, qui se transforme en action, peut surgir en modifiant la réalité. De cette façon, l'œuvre dépasse ses limites, se projette dans la transcendance.

Pendant que révolutionnaires et intellectuels s'acharnent sur ces questions, les dictatures militaires mettent fin aux expériences socialistes du cône sud de l'Amérique. La réalité accapare lourdement le centre d'intérêt du continent avec ses milliers de personnes disparues ou exilées. Cette période, nommée post-boom et clairement identifiable avec le post-modernisme¹, se poursuit toujours une fois la démocratie restaurée, puisque la réalité reste encore un difficile fardeau à porter en l'absence de vérité, avec les deuils inachevés, le devoir de mémoire, le besoin de justice. Ainsi, la plupart des écrivains penchent vers une littérature réaliste ou néo-réaliste².

Cependant, durant les dernières décennies du 20^e siècle, même si le néo-réalisme semble constituer le courant principal de la littérature hispano-américaine, certains écrivains déploient un style expérimental et tissent un riche

¹ Voir Raymond L. Williams. *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Culture, and the Crisis of Truth*. New York: St. Martin's Press, 1995.

² Antonio Skármeta, par exemple, signale : « Ce qui chez Cortázar est une recherche dramatique et réjouie de la transcendance à partir de l'ironie et de la dé-lecture du texte dans la lecture, est chez les plus jeunes une ascension dépourvue des problèmes du quotidien comme source autosuffisante de vie et d'inspiration. Peu importe à quel point la structure ou le langage reste expérimental. La réalité s'achève, en dernière instance, sous notre nez ». Voir « *Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano* ». In *Del cuerpo a las palabras: La narrativa de Antonio Skármeta*. Madrid: Raúl Silva Caceres, LAR, 1983, p. 140. En espagnol dans l'original, je traduis. Désormais toutes les traductions seront de moi.

imaginaire où la violence de la réalité apparaît esthétiquement transformée¹. L'auteur argentin Ricardo Piglia en est un exemple. Dans son oeuvre, nous apprécions la confluence de l'histoire politique argentine², des théories scientifiques³ et des multiples intertextes⁴. Par ailleurs, chez Piglia l'accent est déplacé vers la confrontation entre narration et vérité. La vérité étant ce qui fait toujours défaut dans le cône sud de l'Amérique. En ce sens, son livre *Prisión perpetua* nous interpelle en plaçant l'écriture au centre de la discussion. Les deux nouvelles qui constituent le livre, se trouvent traversées par différents aspects de la création littéraire et laissent entrevoir une forme circulaire dans laquelle l'écrivain met en scène sa perception de la réalité et sa mémoire avec leurs multiples distorsions, ainsi que l'acte même de création. Au-delà de la métafiction cortazarienne, la proposition de Piglia se présente sous des formes de lecture et de réécriture. De nombreux intertextes facilitent le rapprochement entre le narrateur et la vérité, dans la mesure où celui-ci se détache de la réalité et arrive ainsi à la surmonter. C'est l'interprétation que nous proposons pour la nouvelle édition de *Prisión perpetua*⁵.

À la fin du volume, composé de deux nouvelles finalement rassemblées (« *Prisión perpetua* » et « *Encuentro en*

¹ Notamment, dans *La nave de los locos* de Peri Rossi, *Desorden en un cuerno de niebla* de Patricio Manns, *Respiración artificial* et *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia.

² Voir les textes: Avelar. « *Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia* ». *MLN*, 110: 2 (1995), p. 416-432; Balderston et al. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987.

³ Voir les liens entre deux de ses romans et la théorie du chaos dans Carolina Ferrer « *Las huellas perdidas del orden: teoría del caos en Leviathan y Respiración Artificial* ». *Taller de Letras* 26, (1998), p.161-170; et ma thèse doctorale « *Matrices de sentido y teoría del caos: fin de mundo y supervivencia en novelas hispanoamericanas contemporáneas* ». Universidad de Chile, 2000.

⁴ Voir Sergio Waisman « *Ethics and Aesthetics North and South: Translation in the Work of Ricardo Piglia* ». *Modern Language Quarterly* 62.3 (2001) 259-283.

⁵ Ricardo Piglia. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Seix-Barral, 1998. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PP*.

Saint-Nazaire »), se trouve une note signée R. P. à Buenos Aires : l'auteur y annonce que dix ans après les avoir écrits, il s'est rendu compte que les deux récits étaient « jumeaux ». Dans la première édition qui date de 1988, « *Prisión perpetua* », qui est la version d'un texte présenté par Piglia en avril 1987 au cycle « *Writers talk about themselves* » dirigé par l'écrivain Walker Percy à New York, est accompagné d'un ensemble de contes, tandis que « Rencontre à Saint-Nazaire » est la traduction française d'un texte que Piglia avait composé à la suite d'une invitation à la Maison des Écrivains Étrangers et Traducteurs en France. Tel que nous le dit l'auteur, il y a un effet de miroitement entre les deux nouvelles. Cependant, ce miroir ne se contente pas de dupliquer les images : il les dévie plutôt, les diffracte, les multiplie pour les renvoyer de nouveau à elles-mêmes, tout en tissant un réseau de commentaires sur la littérature.

Dès le début du recueil, l'identité du narrateur est brouillée non seulement par la présence d'auteurs qui l'ont fortement marqué, mais aussi par le fait que les manuscrits de ces écrivains, jadis rencontrés par le narrateur et maintenant absents, se mêlent aux siens et même à sa vie. Dans « *Prisión perpetua* », le narrateur esquisse un compte rendu des circonstances dans lesquelles il commence à écrire et, en particulier, de l'influence exercée sur lui par l'écrivain Steve Ratliff. « *Encuentro en Saint-Nazaire* », quant à lui, comporte une transcription du texte « *A Personal Dictionary* » publié par Granta en hommage à Stephen Stevenson, seule trace de l'auteur qui a précédé le narrateur à la Maison des écrivains.

Steve Ratliff et Stephen Stevenson existent-ils réellement? Difficile à savoir. Si jamais cette question fait appel à votre rôle de détective littéraire, laissez-moi vous avertir : il n'y a aucun renseignement sur eux dans les catalogues des bibliothèques, ni dans les maisons d'édition, ni sur Internet. C'est que nous nous trouvons face à l'un des jeux préférés de Piglia, celui de la narration par opposition à la vérité : « Raconter, disait mon père, c'est comme jouer au

poker, tout le secret est de paraître un menteur alors qu'on dit la vérité¹. »

Ainsi, il n'est pas question de représenter fidèlement ou non la réalité. Il s'agit plutôt de mettre en branle une technique ludique par le biais de laquelle le narrateur présente la vérité voilée par une apparence mensongère. Reste à découvrir quelle est la vérité et quel est le voile. Tâche bien difficile si nous tenons compte de la coexistence de plusieurs vérités, par ailleurs parsemées de doutes.

Dans le cas particulier de *Prisión perpetua*, le jeu porte sur l'acte d'écriture. Comme les deux nouvelles sont construites autour de journaux d'écrivains, le procédé décrit par Macedonio et cité en exergue se déplace dans *Prisión perpetua*, puisque les personnages ne se réunissent pas pour lire un roman déjà écrit, mais pour témoigner sur des auteurs, face à leurs manuscrits. Ce faisant, Piglia se trouve au centre de la métacritique² par la présence dans le récit de « discussions qui sont reliées à la littérature³ », et par le fait « que les personnages [...] sont intéressés par la littérature et en parlent⁴ ».

« *Prisión perpetua* » se compose de deux parties, « *En otro país* », à son tour divisée en I, II et III, et « *El fluir de la vida* », censée être un récit oral fait par un autre narrateur, « l'Oiseau Artigas ». Le narrateur commence par un compte rendu des circonstances qui le poussent à écrire son journal lorsque, traquée par les adversaires politiques de son père, sa famille doit fuir Adrogué pour s'installer à Mar del Plata.

¹ « Narrar, decía mi padre, es como jugar al poker, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad. » (PP, p. 28)

² Il s'inscrit ainsi dans la lignée des auteurs du Río de la Plata, constituée par Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges et Julio Cortázar. Par ailleurs, il considère Cervantes et Joyce parmi les ancêtres de la métacritique.

³ « discusiones que tengan que ver con la literatura ». Ricardo Piglia. « *Conversación en Princeton* ». PLAS Cuadernos, n° 2 (septembre 2001), p. 19.

⁴ « [Q]ue a los personajes [...] les interesa la literatura y hablan de eso ». Ricardo Piglia. *Ibid.*, p.19.

Cependant, nous ne trouvons qu'une seule date sur le manuscrit : le 3 mars 1957. Par elle, le narrateur introduit une scission dans son récit. D'un côté, il parle du fait de raconter sa propre vie comme un acte ridicule qui transforme son auteur en clown — et c'est peut-être pour éviter ce ridicule qu'il se dédouble et exprime l'étrangeté qui l'envahit chaque fois qu'il en relit des pages —, et d'autre part, tout en disant qu'il ne doit pas raconter l'histoire de son père puisqu'il doit parler de lui-même, son récit porte sur Steve Ratliff que l'on pourrait considérer comme son père littéraire. Ainsi, le narrateur introduit une tierce personne, cet écrivain désigné comme « l'Anglais », mais originaire de New York, à qui le jeune Argentin confesse devoir ses lectures ainsi que son écriture.

Comme s'il s'agissait de nous montrer le genre d'écriture de Steve, plusieurs micro-récits suivent cette ouverture. Ces ébauches de contes se voudraient une preuve de l'existence de Ratliff. Néanmoins, le narrateur déclare : « Il est mort sans rien laisser, comme s'il n'avait été qu'un narrateur oral. C'est Steve qui l'a dit ? » Mais est-ce que Steve aurait pu dire une telle chose après sa mort, alors qu'il n'a laissé aucun écrit ? Nous nous trouvons donc bel et bien devant les pages du journal de l'Argentin.

Au début de la section II, nous rencontrons un autre personnage, Morán. Celui-ci aurait fait la connaissance de Ratliff lors de son arrivée à Mar del Plata en 1956. Le discours semble plus ancré dans la réalité, alors que le désir de Steve, comme celui du narrateur, est de s'évader hors d'elle car ils demeurent étrangers à cette ville. Nous voici projetés à nouveau dans la création littéraire du Nord-Américain, entremêlée à celle du jeune Argentin : « Le roman de Steve a fini par appartenir à mon propre passé. Lorsque j'écris j'ai toujours l'impression de raconter son histoire, comme si tous les récits étaient des versions de ce récit

¹ « *Murió sin dejar nada, como si sólo hubiera sido un narrador oral. Lo dijo Steve?* » (PP, p. 37.)

interminable¹ ». À la suite de cette déclaration, nous trouvons des histoires-récits un peu plus longues que celles de la section précédente, et dont plusieurs reprennent les thèmes qui y étaient ébauchés et qui, toutes, commencent par la formule : « Il y avait... »

Dans la troisième section survient un fait très important. Lors d'une escapade en dehors du village, après avoir visité un Musée et alors qu'ils sont dans un bar en train de boire du gin, Morán raconte au narrateur la secrète histoire d'amour de Steve. Ratliff s'est exilé en Argentine en suivant la femme dont il était tombé amoureux à New York. Après avoir passé l'été ensemble au Village, la femme a épousé un ingénieur américain qui travaillait à Mar del Plata. Ratliff la suivit. Elle a tué son mari et confessé son crime. Depuis, Ratliff la visite tous les dimanches en prison où elle subit une peine de dix ans et passe les nuits au bar « Les deux mondes » à parler de littérature et boire du gin. En 1960, Steve détruit tous ses écrits et se suicide.

Vient alors la dernière partie de cette nouvelle, « *El fluir de la vida* ». Ces pages, selon ce que nous indique l'auteur, auraient pu s'appeler « *Páginas de una autobiografía futura* », titre qui nous renvoie au jeune narrateur, ou bien « *Los rastros de Ratliff* » qui renverrait plutôt à Steve². Une fois encore, nous entamons un récit avec plus de doutes que de certitudes; mais cette phrase : « Nous sommes au bar, l'un des deux a dix-sept ans³ », laisse toutefois supposer qu'il s'agit bel et bien du narrateur. Ainsi commence le récit que

¹ « *La novela de Steve ha terminado por formar parte de mi propio pasado. Cuando escribo tengo siempre la impresión de estar contando su historia, como si todos los relatos fueran versiones de ese relato interminable.* » (PP, p. 42.)

² Par ailleurs, si je pense à un écrivain qui vit à Mar del Plata, souffre d'un amour impossible, écrit des textes dont il ne laisse aucune trace, passe ses jours à parler de son roman et de ses variations infinies, est capable de séduire toutes et chacune des femmes et établit cette illusion d'intimité avec ceux qui l'entourent, alors je ne peux m'empêcher de suggérer un nom: Macedonio Fernández. Il me semble voir ici un hommage à peine caché à l'influence exercée par Macedonio sur Piglia et maints autres auteurs hispano-américains.

³ « *Estamos en el bar, uno de los dos tiene diecisiete años.* » (PP, p. 66.)

« l'Oiseau Artigas » fait de son histoire d'amour avec Lucía Nietzsche. La relation date de sa jeunesse, mais fidèle à son amour, il continue de lui rendre visite tous les dimanches dans la prison psychiatrique où elle est enfermée depuis des années. Leur rencontre s'était produite peu après l'arrivée de Lucía et de son père en Argentine. Allemands initialement réfugiés au Paraguay, ils doivent s'enfuir à nouveau après l'assassinat de la mère de Lucía perpétré par son père. Une fois installés dans une grande maison, le père exerce son métier de photographe pendant que Lucía s'amuse avec Artigas à lire des lettres qu'elle a trouvées. Elle lui propose de comparer deux textes. D'une part, elle garde une lettre envoyée par Friedrich Nietzsche à sa sœur Elizabeth, grand-mère de Lucía, ignorant qu'elle est décédée depuis trois mois. D'autre part, elle lui présente un billet provenant d'un sac trouvé dans sa maison et rempli de lettres adressées à Eva Perón, la femme du président. Il s'agit d'une lettre que lui envoie un prisonnier sans savoir qu'elle est morte depuis trois jours, ignorance qui s'explique par le temps que mettent les nouvelles à parvenir dans une prison, espace clos de la réalité. Dans cette lettre, le prisonnier affirme que de la prison il peut voir l'avenir, et annonce à la Première Dame que des rivières de sang couleront en Argentine¹.

À ce moment, Lucía est appelée par son père. Artigas reste seul au fond de la cour et lorsqu'il se lève pour protéger les documents des insectes qui bourdonnent tout autour, il découvre que les pages que Lucía lui lisaient sont des notes écrites par elle-même. Artigas explique alors comment cette femme lui donna une leçon fondamentale : « elle m'apprit à ne pas confondre la réalité avec la vérité, elle m'apprit à concevoir la fiction et à apprécier ses nuances. Elle me lisait des lettres apocryphes ou véritables et me racontait des histoires, les histoires que je voulais entendre, tout un été² ».

¹ Prémonition devenue réalité lorsque Lucía et Artigas s'acharnent à la comparaison de textes.

² « [M]e enseñó a no confundir la realidad con la verdad, me enseñó a concebir la ficción y a distinguir sus matices. Me leyó cartas apócrifas o verdaderas y me contó historias, las historias que yo quería oír, todo un verano. » (PP, p. 80.)

Cependant, les faux-semblants ne s'arrêtent pas là. Artigas, grâce à une étrange combinaison des angles et des reflets, aperçoit une image dans un miroir : « Lucía qui étreint et embrasse enfin celui qu'elle m'avait dit être son père¹ ». Ainsi se termine l'illusion de l'Oiseau Artigas : tout comme Ratliff, il a été piégé dans sa relation amoureuse. Et nous devons nous aussi nous rendre à l'évidence du piège du récit. Au début, nous avons essayé de trouver un sens aux micro-récits. Ensuite, nous avons cru comprendre l'envol de ces ébauches dans la section II. Puis, finalement, lorsque nous avons commencé à goûter la fluidité de la narration d'Artigas, qui apparemment donne un sens à tous les échantillons précédents, nous voici confrontés au fait que le tout n'était qu'un fabuleux trompe-l'œil.

Entrons maintenant en d'autres méandres de la narration de Piglia à travers cet autre récit qui est sensé se réfléchir dans le premier comme dans un miroir.

« *Encuentro en Saint-Nazaire* » se compose de trois parties : I, II et « *Diario de un loco* ». Dans I et II, il est question d'un écrivain qui retourne en France pour rencontrer Stephen Stevensen, mais ne rencontre finalement que l'absence. La réalité devient alors difficile à fixer et différentes versions règnent éparées dans des ébauches de journaux, de multiples fragments d'écriture, des récits oraux brouillant encore les pistes de l'identité des voix narratives². Parmi les allusions à plusieurs textes, qui indiquent certains repères, le nom de Stevensen nous renvoie au roman de Piglia *La ciudad ausente*. Ainsi, nous sommes face à la machine narrative, personnage principal du roman qui raconte des histoires à partir du conte de Poe « William Wilson ». Néanmoins, puisque la machine introduit des variations, elle construit une autre histoire : « Stephen Stevensen ».

¹ « Lucía abrazada y besándose, en fin, con el que ella me había dicho que era su padre. » (PP, p. 81.)

² Cette façon de raconter nous renvoie à Borges qui citait livres, encyclopédies, et légendes pouvant ou non exister dans la réalité.

Souvenons-nous que dans le récit de Poe, il est question d'un homme qui cache son véritable nom sous celui de William Wilson pour raconter maintes rencontres avec son homonyme, né le même jour que lui, et qui le conduit pratiquement à la folie en faisant irruption dans sa vie. À la fin, Wilson tue Wilson, et les dernières paroles de la victime ne font que confirmer la correspondance de leurs identités : « En moi tu existais, — et vois dans ma mort, vois par cette image qui est la tienne, comme tu t'es radicalement assassiné toi-même! »

Maintenant, si à partir de Poe nous lisons le récit de Wilson modifié par la machine, qui est Stevensen? Mon hypothèse est que lui et le narrateur ne font qu'un. Voilé sous l'existence de Stevensen, le narrateur nous parle de l'expérience d'écrire à partir de ses journaux. Pour ce faire il a besoin de se dédoubler et d'observer sa vie, les récits qu'il en fait, comme si elle ne lui appartenait pas². Grâce à cette mise en scène, le narrateur peut nous parler de cette expérience qui consiste à *se lire de loin* : « Avec la scène du port comme paysage personnel, presque sans quitter la maison, je commençais à relire mon passé. Au début j'entrais dans les cahiers par n'importe quel bout. Je cherchais une piste pour m'orienter dans l'obscur jungle de ma vie³. »

En même temps, ce stratagème permet à l'auteur de nous faire croire que Stevensen possède la capacité de prévoir l'avenir puisqu'il a déjà écrit ce que fera l'Argentin. Arrêtons-nous ici pour élaborer quelques conjectures. Si le nouveau visiteur de la Maison des Écrivains Étrangers et

¹ Edgar Allan Poe. « William Wilson ». *Nouvelles histoires extraordinaires*. Traduction Ch. Baudelaire. Paris: Garnier, 1956, p. 60.

² Technique utilisée aussi par Borges qui établissait des dialogues entre lui et lui-même. Voir, par exemple, « *Borges y yo* ». *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

³ « *Con el escenario del puerto como paisaje personal, casi sin salir de la casa, empecé a releer mi pasado. Al principio entraba en los cuadernos por cualquier lugar. Buscaba una pista que me orientara en la selva oscura de mi vida.* » (PP, p. 100-101.)

Traducteurs de France apparaît dans le texte de Stevensen, c'est qu'il est l'un de ses personnages; et si au moment de la lecture du journal de Stephen l'Argentin « relit son passé », cela confirme que les deux ne font qu'un seul. Ce qui explique pourquoi l'Argentin ne rencontre pas Stevensen à Saint-Nazaire, dans la mesure où il ne se dédouble pas dans ce deuxième voyage pendant lequel il a rejoint la voix narrative. La seule chose qui reste de Stevensen est le « *Diario de un loco* », publié chez Granta, où nous trouvons l'écho de la folie de Wilson du récit de Poe chaque fois que son homonyme vient le troubler. Remarquons alors une des entrées de ce « Journal », qui a la forme d'un dictionnaire : « AUTEUR. [...] Personne ne peut dire quoi que ce soit sur soi-même, mais sur autrui, c'est possible, peut-être, sous certaines conditions particulières, prévoir (et deviner) comme qui déchiffre son propre destin, le nœud qui noue le sens¹ ».

Les cahiers de Stephen, renfermant une énigme, contiennent peut-être aussi sa solution. Une fois Stevensen parti, le narrateur retourne dans la chambre où se trouve l'ordinateur de Stevensen. Il lui reste, pour déchiffrer l'énigme, le journal contenu dans l'ordinateur et dans les cahiers, en plus des plans et diagrammes collés au mur. C'est à ce moment qu'il se rend compte de l'importance de la forme, et c'est le « Journal d'un fou » qui nous donne encore une fois une clef : « FIN. Trouver alors une forme parfaite qui n'a pas de fin, qui seulement l'annonce. Une forme circulaire, qui renvoie d'un point à l'autre de la structure, un récit linéaire qui néanmoins fonctionne comme un jeu de miroirs, ou une devinette circulaire² ». Si nous considérons « *Prisión perpetua* » et « *Encuentro en Saint-Nazaire* » comme un ensemble, nous voyons clairement la boucle qui commence à

¹ « AUTOR. [...] Nadie puede decir nada sobre sí mismo, pero sobre otro, es posible, quizá, en ciertas condiciones 'particulares', prever (y adivinar) como quien descifra su propio destino, el nudo que ata el sentido ». (PP, p. 117.)

² « FINAL. Encontrar entonces una forma perfecta que no tenga final, que sólo lo anuncie. Una forma circular, que remite de un punto a otro de la estructura, un relato lineal que sin embargo funciona como un juego de espejos, o una adivinanza circular ». (PP, p. 133.)

se dessiner sous nos yeux et où prévalent tantôt les similitudes, tantôt les différences entre les deux récits.

Toutefois, le jumelage que nous apercevons implique une relation plus complexe que linéaire, et la ressemblance des noms d'écrivains autour desquels se tissent les deux récits indique une relation bien plus puissante qu'une simple coïncidence. Par ailleurs, le miroir doit avoir des imperfections car les histoires, au lieu de simplement se refléter, entrent en tension sans pour autant s'annuler.

Dans *Prisión perpetua*, le narrateur essaie de délimiter quelles histoires furent élaborées par Ratliff et lesquelles le furent par lui-même. Son journal contient des épisodes de sa vie dont il ne se souvient pas, peut-être parce qu'en fait elles appartiennent à Steve et non à lui. Le mouvement que le narrateur ébauche est un élan de détachement envers Ratliff pour récupérer son identité. Par contre, dans « *Encuentro en Saint-Nazaire* », le narrateur voit sa vie racontée, écrite, anticipée dans le manuscrit de Stevensen. Dans ce cas, le mouvement décrit en est un de dédoublement poussé à son paroxysme. En effet, dans le « *Diario de un loco* », nous trouvons une plainte de Stevensen qui relate comment l'Argentin a envahi sa vie : « Premièrement il rentra dans la Maison, ensuite il rentra dans mon laboratoire de l'hôtel de la République et enfin il rentra dans la vie de ma sœur¹ ». Malgré toutes les correspondances entre sa vie et celle de Stevensen, l'Argentin maintient ce jeu sur l'identité propre à l'auteur du journal.

Voici peut-être la vérité ultime que veut nous transmettre Piglia au sujet de son écriture. Pour lui, cet acte implique ce double exercice : d'une part, imprégner sa création de celle d'autres écrivains au point de ne plus savoir qui en est l'auteur; et, d'autre part, se dédoubler en autrui pour prendre de la distance par rapport à sa propre vie et ainsi donner libre cours à ce tourment interne qu'est l'écriture.

¹ « *Primero irrumpió en la Maison, luego irrumpió en mi laboratorio del hotel de la República y por fin irrumpió en la vida de mi hermana* ». (PP, p. 146.)

Souvenons-nous, par ailleurs, que la réalité politique de cet écrivain et des milliers d'habitants de cette zone de l'Amérique est traversée par le mensonge et la torture, la duplicité, l'hypocrisie et l'effacement. Nous pouvons alors déceler dans les deux nouvelles de Piglia, et dans leur miroitement où nous risquons de perdre la notion même d'identité, non seulement un imaginaire essentiellement littéraire qui s'ouvre sur la vérité de cet auteur, mais une voie pour surpasser la mort omniprésente. Ainsi, l'avertissement des conquérants espagnols se trouve inversé : l'imaginaire que nous proposent les écrivains, du moins certains auteurs expérimentaux et en particulier ceux qui pratiquent la métacritique, constitue une chance de transcender la violence qui continue de caractériser le continent hispano-américain.

Le poids de l'histoire et la tentation du Bien en Allemagne

Martine DRAPEAU

Etre un citoyen allemand après la guerre, c'est vivre avec le poids du passé. La grande Allemagne au nationalisme exacerbé, aux tendances belligérantes et hégémoniques, celle-là même qui est responsable des deux conflits les plus violents du XX^e siècle et de la Shoah, hante toujours l'imaginaire de ce peuple. Cette dimension de culpabilité est essentielle pour comprendre la République fédérale. Les douze années passées sous le régime nazi ont fait de la nation entière une représentation du mal absolu. Depuis 1945, une énergie étonnante est déployée par les Allemands afin de transcender ce statut de plus grands criminels de l'humanité. Avec la paix et l'écologie comme formules incantatoires, plusieurs moments de l'histoire récente témoignent d'une volonté de tendre vers le bien. Pensons aux manifestations contre le réarmement dans les années 60, au terrorisme des années 70 et enfin à l'émotion qui a entouré la réunification et le transfert de la capitale à Berlin. Chaque événement révèle le refus des Allemands de voir l'histoire se répéter, mais surtout, la nécessité d'être désormais associés au bien. Nous verrons quelle place cet imaginaire occupe encore aujourd'hui.

L'Allemagne singulière

La génération d'après-guerre a évolué sous le signe de la responsabilité. Celle-ci a pris différentes formes dont un désintérêt des Allemands envers l'État national, une préférence marquée pour le multilatéralisme et une participation à l'Union européenne. Le rejet des idéologies traditionnelles, de même que le militantisme pacifiste excessif ont constitué une réponse à la fois à Auschwitz et aux excès du fascisme. Cette intensité dans le bien apparaît comme la

seule façon de contrebalancer l'horreur et de faire dévier définitivement la fameuse « voie spécifique ». Plusieurs historiens et philosophes (Habermas en tête) insisteront sur l'exception allemande, le devoir de mémoire, et mettront de l'avant cette conscience hypermorale voulant que chaque décision politique doive passer par le prisme des camps de la mort et le repentir, et soit un combat quotidien. Les théoriciens de cette tendance s'inscrivent dans le courant de la continuité qui emprunte aussi au *Sonderweg*, voie particulière.

L'Allemagne présenterait depuis le début du XIX^e siècle des traits qui la distinguent de ses voisins Européens, notamment un penchant pour la puissance et la domination, la présence d'un État autoritaire qui surprend par sa permanence et son prestige, des valeurs antidémocratiques et des notions de *Weltpolitik*¹ liées à une certaine idée de « mission allemande ». Le nazisme serait la résultante logique de ce chemin spécifique. Cette interprétation de l'histoire, en plus d'être limitative, ne rend pas justice aux esprits éclairés qu'a connus l'Allemagne au début du siècle, ni aux véritables démocrates qui ont usé de leur prestige et de leur influence pour défendre la République de Weimar. L'idée d'exception atteindra un point culminant au milieu des années 80, lors de la querelle des historiens. En 1986, la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* publiait un article de l'historien allemand Ernst Nolte, « Le passé qui ne veut pas passer² », qui revoyait la singularité de l'Holocauste. Sa thèse affirmait que le génocide des juifs s'inscrivait parmi les autres crimes commis au XX^e siècle et que le nazisme, étant comparable à d'autres régimes autoritaires en place à la même époque, devait être inséré dans l'histoire pour cesser d'être vu comme un obstacle. Ce débat virulent, qui dura un an, s'est conclu par la victoire des tenants de l'unicité du national-socialisme et du génocide, de même que par l'interdiction de les comparer à d'autres

¹ Politique mondiale.

² Ernst Nolte. « *Die Vergangenheit die nicht vergehen will* ». In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, avril 1986.

dictatures, d'autres crimes¹. Cette sévérité envers eux-mêmes, cette démonstration d'humilité pendant la période « pré-réunification », venait rétablir un certain équilibre avec l'habituelle arrogance allemande.

« Nous avons été exceptionnellement horribles, soyons désormais exceptionnellement bienveillants » est le message que laisse entendre l'attitude des Allemands. Leur désir d'être irréprochables, généreux et engagés est omniprésent et se traduit, dans les faits, de multiples façons. L'Allemagne est le pays d'Europe qui accueille le plus de réfugiés et d'immigrants, dont le parti vert est le plus influent et qui a le plus grand souci d'être rassurant pour les voisins. À cet égard, les Allemands ont manifesté depuis la fin de la guerre un besoin maladif de l'assentiment de l'autre; ils n'ont cessé de demander s'ils agissaient comme il faut, si on les jugeait suffisamment pacifiques, si l'on se sentait en sécurité avec eux². Le fait d'assumer publiquement la culpabilité des camps, les manifestations ostentatoires d'ouverture et de générosité, et cet attrait pour l'angélisme font figure de retour du pendule et constituent très certainement la première manifestation d'une volonté de transcender l'histoire.

Le refus de la normalité, même après 1989

A la fin des années 80, malgré l'ancrage à l'Ouest et les nombreuses preuves de bonne volonté, les Allemands n'estimaient pas être redevenus normaux et considéraient essentiel de ne pas le devenir. Le sentiment d'une responsabilité particulière et du devoir d'assumer l'histoire tout entière devait rester éveillé : « Douze années de folie

¹Pour une bonne synthèse, voir le collectif *Devant l'histoire: les documents de la controverse sur la singularité de l'extermination des Juifs par le régime nazi*. Paris : Cerf, 1988.

² Voir l'article de Timothy Garton Ash dans Jewgenij Alexandrovitch Jewtuschenko et al. *Reden über Deutschland*. Munich : Bertelsmann, 1990.

meurtrière ont marqué ce pays pour mille ans¹ ». De plus, la division nationale était aux yeux d'une écrasante majorité d'Allemands une juste rétribution pour la Seconde Guerre, ainsi qu'un garde-fou contre le retour des vieux démons. Malgré ce terrain peu favorable à la réunification, le ras-le-bol des gens de l'Est a eu raison de cette répugnance. Quelques jours seulement après la chute du Mur, les hommes politiques allemands s'empressaient de rassurer leurs partenaires : « seule la paix surgirait du sol allemand ». Non, ils n'abandonneraient pas la voie empruntée jusqu'à présent, ils entendaient continuer à travailler de concert avec les puissances alliées, ils continueraient d'appliquer la politique du bon exemple, se refuseraient les attributs de la puissance dite classique. La République fédérale était depuis sa création une puissance « civile », c'est-à-dire favorisant la diplomatie et les moyens non-militaires dans la résolution des conflits, et entendait le demeurer. La morale, malgré la réunification et le fait d'avoir retrouvé une « normalité » politique, dictait encore l'humilité et occupait une place immense dans la nouvelle Allemagne. La difficulté de maintenir une telle ligne de conduite s'est manifestée peu après la succession des conflits mondiaux (Koweït, Bosnie, Somalie, Kosovo), et après que les Alliés, principalement les États-Unis, ont clairement fait comprendre à l'Allemagne qu'elle devait sortir de sa torpeur et s'impliquer militairement au maintien de la paix. Ceci a déclenché un débat à travers le pays qui a duré presque dix ans, où l'on a dû faire entériner la conformité de l'implication militaire à la Loi fondamentale par la Cour constitutionnelle et faire valoir le bien fondé des missions auprès de l'opinion publique. Il n'était plus permis de voir des soldats allemands au front, même dans le cadre de missions pour la paix. Le malaise de la coalition allemande, l'indignation de l'opinion publique et la colère des objecteurs de conscience furent très révélateurs. La République fédérale avait du mal à composer avec les nouvelles responsabilités internationales et ses tabous

¹ Ingo Kolboom. *Pièces d'identité. Signets d'une décennie allemande 1989-2000*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2001.

séculaires. Même si elle avait prouvé depuis 1949 qu'elle était désormais une véritable société démocratique, elle continuait d'agir de telle sorte qu'on ne puisse craindre le retour d'un comportement autoritaire et restaurateur. On peut se demander, à juste titre, si ce refus d'exercer quelque puissance que ce soit s'explique par la volonté de rassurer les voisins ou par la peur de ce qu'ils en feraient. Ces exemples d'embarras, de piétinements et d'hésitations illustrent chacun à leur manière la persistance de la morale d'après-guerre, celle de ne pas agir normalement. Les propos de l'historien Ingo Kolboom illustrent fort bien cette question : « Les Allemands n'ont pas le droit de s'assoupir tranquillement. En cela, ils se distingueront toujours des autres. Ils ont pour devoir d'être plus vigilants que n'importe qui. Tel un homme qui a provoqué un grave accident de voiture, après cela conduira toujours autrement¹ ». Tout le discours concernant le droit ou non à la normalité, ainsi que le fait d'agir selon ses intérêts, pourrait-on l'imaginer ailleurs qu'en Allemagne? Le sacrifice de la normalité de la nation révèle, en creux, les douze années nazies et la volonté de s'en détacher.

« Faute avouée... »

La recherche exhaustive faite par les Allemands sur la période nationale-socialiste est un phénomène unique dans l'histoire. Aucun peuple ne s'est penché à ce point sur ses propres crimes. Il n'existe rien de comparable ni du côté des Russes ni de celui des Turcs (Arménie²). Tous ces efforts pour mettre à jour le mal commis s'inscrivent dans une grande quête pour la compréhension, d'abord, mais aussi pour le pardon. Dans la psyché allemande, souligner la culpabilité est la seule façon de s'absoudre³. Avec les années, les Allemands sont devenus les champions de la contrition,

¹ Kolboom. *Op. cit.* p. 57.

² Florence Gauzy. *L'exception allemande : XIX^e-XX^e siècles*. Paris : Armand Colin, 1998.

³ A ce sujet, il n'est pas totalement impertinent d'aller relire *L'éthique du protestantisme* de Max Weber.

comme si la libération devait passer par là, comme si c'était la seule chose qui doive les apaiser. En cela, le phénomène Goldhagen est très éclairant. Ce jeune historien américain d'origine juive a publié en 1996 un ouvrage sur le génocide juif, *Les bourreaux volontaires d'Hitler*. Sa thèse affirme que l'Holocauste était attribuable à un antisémitisme éliminationniste proprement allemand qui remonterait au Moyen Âge. Il établit que les Allemands ordinaires avaient été les derniers à être pressentis comme des tueurs pour le génocide. Or, bien qu'ils ne furent pas rigoureusement sélectionnés, ne présentaient pas les caractéristiques propres aux « machines à tuer » du régime nazi, qu'ils avaient dans certains cas une famille et menaient une vie absolument normale, ils ont volontairement rempli la mission, et ce, au-delà des espérances et sans préparation psychologique préalable (contrairement aux *Einsatzgruppen*¹). Goldhagen rejette les explications conventionnelles interprétant l'obéissance des individus par la peur, le respect aveugle de l'autorité, la pression des pairs, l'opportunisme sans âme et la fragmentation des tâches. La conclusion qu'il dégage, en somme, est que cet antisémitisme destructeur était l'apanage de toute la population allemande. Tout ce que ces Allemands ordinaires ont fait, n'importe quel Allemand aurait pu le faire; la propension au sordide est donc immanente à la germanité. Pour appuyer son propos, Goldhagen fait une description détaillée, aux limites du voyeurisme, des camps de réservistes à l'Est, responsables de nombreux massacres en Pologne, de même que de la manière dont ce sont déroulées les « marches de la mort »; manœuvres tout aussi inutiles que cruelles où l'on faisait marcher pendant des heures les prisonniers malades et affaiblis, quelques jours seulement avant la Libération. La communauté historique a accueilli l'ouvrage très froidement; on trouvait douteux les raccourcis faits par l'auteur et l'on restait perplexe devant ses méthodes et sa démarche. Qu'à cela ne tienne, les lecteurs allemands se ruèrent dans les librairies, maintenant l'ouvrage

¹ Unités mobiles spéciales de la SS formées et entraînées à la fin du printemps 1941. Les *Einsatzgruppen* représentent la fine pointe des forces allemandes participant à l'entreprise d'extermination en Russie.

en tête des meilleures ventes pendant plusieurs semaines. L'auteur a, par ailleurs, donné une série de conférences dans de nombreuses villes en Allemagne devant des foules qui l'écoutèrent religieusement. Religieux est certainement le terme qui décrit le plus justement le climat de ces rencontres. Certains ont vu dans ces rassemblements une sorte de grand messe cathartique. Dans l'inconscient collectif, regarder ces horreurs en face, être accusé par le petit-fils d'un survivant de la Shoah, ouvrent la porte à un début de pardon. Souligner la faute à grands traits est une manière de s'en départir. De même qu'expier le mal en gardant les yeux ouverts, se reconnaître coupable, jusqu'à l'insoutenable, et le faire reconnaître à ses enfants et à ses petits-enfants. Cette volonté a sans doute pour origine le désir de ne plus voir l'histoire se reproduire, mais surtout celle de renverser l'image du mal, de retrouver une certaine pureté.

Conclusion

Peut-on vraiment parler de transcendance, d'une façon d'accéder à un état supérieur, si le résultat a la même essence que les peines commises dans les années 30, tout en étant son envers? Est-ce une perversion parce que le bien qui est déployé n'est pas gratuit, mais apparaît comme une forme de rachat? Y a-t-il un risque, comme l'a exprimé Martin Walser en 1998, de banalisation du bien? La réponse à toutes ces questions est très certainement non. La peur d'eux-mêmes qu'ont les Allemands disqualifie d'emblée ces hypothèses. A la question « est-ce que nos grands-parents étaient plus mauvais que nous », ils ont répondu non. Ce qui les ramène à l'angoisse de posséder ce trait fatal, cette fibre qui les disposerait à verser dans le mal. Ils cherchent donc sincèrement à évacuer toute résurgence du monstrueux, à transformer ce qu'ils ont identifié comme faisant *partie d'eux*, et ce, avec l'application qu'on leur connaît. Aussi, la douleur produite par le rappel du passé exclut totalement que les gestes portés pour lui faire échec puissent devenir banals et mécaniques.

Certes, des notions comme la normalité et le nationalisme sont de plus en plus présentes dans le discours public allemand, et on assiste à une graduelle érosion des dogmes. De même qu'il y a une génération montante d'Allemands qui n'auront connu que l'unité nationale, qui est plus à l'aise avec son identité et qui ne cultive plus la honte. Ce relativisme naissant ne concerne pas les événements eux-mêmes ni l'importance de la mémoire, mais bien la place et le rôle accordés à cette mémoire. Certaines voix se font parfois entendre aujourd'hui au sujet de l'« amnésie allemande ». Ce jugement, par trop simpliste, révèle une fois de plus que l'Allemagne demeure suspecte, que la possibilité de transcender l'image du mal n'a pas été consentie par l'Autre. Oui, la génération montante a le regard tourné vers l'avenir, mais elle sait, et n'ignore pas qu'un tel savoir implique des responsabilités.

Écrire : Le champ de la férocité¹

Anne Élane CLICHE

On a sa petite prière à soi, on se signe de croix, et on enchaîne... ainsi des romans qu'on écrit, ils commencent plus ou moins bien, et puis ils finissent comme ils veulent... au trognon.

Céline, *Féerie pour une autre fois*

Pour finir, venons-en tout de suite au fait, au trognon de l'affaire, dirait Céline : Écrire, c'est faire l'expérience de l'étranger. Banalité, direz-vous, chose entendue, ressassée, parlez-nous d'autre chose. Soit, l'étranger a la cote, et nous nageons sur cette question en plein consensus, bons sentiments politiques et collectifs; vous me voyez venir d'ici brandissant l'Autre comme Valeur, et le Soi n'ayant que son Ouverture pour destin. Eh bien craignez, tremblez, détrompez-vous, je ne vous ferai pas la Morale. Parlant de Céline ce serait mal venu! Le trognon, je vous assure, n'est pas rose. Et l'horrible Céline nous l'a bien révélé : écrire c'est faire l'expérience de l'étranger.

Convenons provisoirement, question de méthode, que si la phrase est banale, ce qu'elle désigne l'est moins, et exige d'être médité. L'affaire se résume peut-être ici à dire non pas tant la nature de cet acte particulier qu'est l'écriture fictionnelle, que ce qu'il exige du corps qui s'y mesure dans l'impératif d'un dire qui vise toujours le réel, ou pire : la vérité. Cette phrase qui me vient au commencement de ce petit texte que je veux consacrer à la férocité de la lettre, de sa Loi, cette phrase que je place en ouverture comme pour ne pas perdre de vue l'étoffe particulière de cette épreuve qu'est l'écriture et la fictionnalisation qu'elle entraîne, cette courte

¹ Ce texte est un préambule à un article plus substantiel consacré à la violence du verbe et à Céline, qui paraîtra aux éditions Liber dans un collectif sur *L'imaginaire de la fin et le Temps*. Prévu pour l'hiver 2003.

phrase apparemment insignifiante nous conduit en effet à considérer l'acte d'écrire non comme une simple mise en récit — bien qu'on ait sans doute à en passer par elle — mais comme une mise à mal de la langue et dans la langue, comme un travail qui ne cesse de révéler que c'est la langue, son tissage, son phrasé qui est l'enjeu premier; parce que la langue, se donnant illusoirement comme le moyen, la voie d'accès à la précieuse narration, se révèle enfin dans sa texture de voile comme un empêchement du monde dont il s'agit non pas tant de sortir (par quelle issue?) que de reconnaître la matérialité pour en restituer la part inaperçue, insue voire oubliée. Écrire rappelle chaque fois qu'il en va d'une profanation... de la langue maternelle. Il est vrai qu'on peut ne pas s'en apercevoir et poursuivre sa récitation. C'est un déni bien commun, une méconnaissance partagée. Mais je veux parler des écrivains pour qui écrire est un acte, c'est-à-dire un événement chaque fois inaugural qui accepte la rencontre avec le réel, *au-delà du principe de narration*. Gigantesque programme, infini, incessant, impitoyable.

Voilà pour la vérité qui n'est ni ontologique ni métaphysique, mais bien plutôt physique, vérité que frappe de plein fouet la volonté, l'effort de qui se met à écrire dans la perspective de cet au-delà: emporté, pour finir « au trognon ».

Nous y sommes, restons-y. Cette expérience de l'étranger implique donc un « faire » dont la signature, le Nom, se soutient; fabrique, travail où l'on se fait aussi, quoi qu'on dise, l'étranger de l'expérience. Plus la phrase insiste et plus elle nous conduit au bord d'un champ, d'un corps, d'un lieu qu'on aurait presque tort de ne pas nommer *l'inceste*, parce que ce dont il s'agit *c'est de la jouissance d'un attentat* qui met en jeu la matrice, la source, l'origine même de l'énonciation. De cette jouissance, peut-être n'est-il pas possible de dire quoi que ce soit. Fantasma d'auto-engendrement, diront certains, ou inceste, comme je le dis ici, la question n'est pas tant de définir le sens de cet attentat ou de cette jouissance que de reconnaître le prix à payer pour y accéder au nom d'une vérité qui n'a plus rien d'individuel ni

de relatif et qui pourrait bien faire retour comme une apocalypse, disons une révélation, un « découverte¹ ».

Nous voilà bien embarqués dans la galère que promettait ce « thème » de transcendance. Il nous reste à ramer. Ramons.

Je parle de Céline...; alors vogue la galère. Qu'il ait eu des opinions folles, des propos délirants, des emportements rétrospectivement impardonnables, cela est évident. Il n'a d'ailleurs jamais demandé pardon, et nous ne lui pardonnons pas. Maudit il reste, et monstrueux. Approchons-nous tout de même, avec la rame de Caron², *vlaouf!* glissons sur les eaux boueuses de ses romans, les derniers, les pires; craignons, tremblons, approchons-nous. On peut sans doute dire qu'il s'agit là de l'écrivain le plus lucide sur la question de l'écriture comme expérience de l'étranger, celui qui a vraiment écrit dans l'horreur de ce *faire*, et qui n'a cessé de nous en dire le prix. En 1949, Céline, exilé au Danemark, écrit à Albert Paraz : « Tu sais, j'écris comme un médium fait tourner les tables avec horreur et dégoût ». Ce que Céline appelle sa « technique » et qui désigne son action acharnée sur la phrase, son style — son travail de déliaison *dans* l'enchaînement — serait l'instrument de cette révélation de l'horreur, horreur qui n'est pas sans lien avec la jouissance.

Approchons encore un peu. Il y a chez Céline, une culpabilité et un sacrifice qui ne visent ni rédemption ni religion, mais une démystification de la Morale comme obscénité, idolâtrie, prostitution. « Quand nous serons

¹ « Le mot *apocalypse*, transcrit du grec *apocalypsis* [...] traduit, sous ses formes différentes, l'hébreu *gala*, « découverte ». [...] Dans le Pentateuque, il est souvent employé pour désigner l'acte de découvrir le sexe d'un homme ou d'une femme, ou encore le découverte de l'oreille ou des yeux devant un secret ou un mystère aussi caché que le sexe d'une personne ». André Chouraqui, « Liminaire pour Découverte de Iohanan (Apocalypse de Jean) ». *L'Univers de la Bible*. Paris : Lidis, 1982, vol. 9, p. 475.

² « Je mérite d'être traité effroyable... ce que j'ai saccagé! bouzillman!... du plus loin que me verra Caron : « Arrive! » qu'il me fera... et *vlaouf!*... ma gueule... sa rame!...*vlaouf!* encore!... le règlement de mes goujateries! » *Féerie pour une autre fois*. « Folio ». Paris : Gallimard, 1995, p. 104.

devenus moraux tout à fait au sens où nos civilisations l'entendent et le désirent et bientôt l'exigeront, je crois que nous finirons par éclater tout à fait de méchanceté¹ ». Cette morale rationaliste et asservissante, voilà ce qui lance Céline dans les invectives qui vont produire le plus épouvantable malentendu de l'histoire politique littéraire. Car Céline est possédé, c'est un dibbouk anti-juif, comme le propose Arnold Mendel², ou encore un prophète vociférant sur Jérusalem contre le peuple qui a oublié la Loi. Lisez les prophètes : injures, violence, vociférations, condamnations, et affirmation répétée d'une profonde appartenance à ce peuple impossible. Tout Céline vous reviendra par un autre bout : celui de la férocité comme condition de la création et de l'éthique, cette dernière répondant à des impératifs au-delà de la morale devenue idole. Il y a, répète Céline à l'instar des prophètes, une complicité et une intimité entre le sexe, la jouissance et l'idolâtrie qui en est le refoulement, le voile, la dénégation. La Morale ne cesse de nier la violence à l'origine, la violence comme condition de la parole et de la création... du lien social comme de toute liaison et alliance.

Écrire, ce n'est donc pas produire un savoir sur la jouissance, c'est en quelque sorte travailler à en payer le prix, à créer le corps qui la concerne et la vise, cette jouissance. En cela l'œuvre crée un corps qui n'a jamais existé; mais il y a, pourrait-on dire, en lui, la mise à découvert d'un « Je », de sa blessure, de sa place comme point d'exil; mise à découvert de

¹ « Hommage à Zola ». *Cahiers de l'Herne L.-F. Céline*. Paris : L'Herne, 1972, p. 24.

² Arnold Mendel. « D'un Céline juif ». *Cahiers de l'Herne L.-F. Céline*, p. 387-388 : « Le dibbouk est précisément l'âme en perte d'un être défunt qui hante un être *correspondant*. C'est avant tout une voix de protestation, qui clame, souvent à l'aide de l'antiphrase, le tort qui lui a été fait. [...] Le dibbouk étant, suivant le terme de la cabbale lurianique *une âme mise à nu*, un errant en quête d'un aboutissement [...]. Si l'on doit admettre le caractère *dibboukique* de l'imprécation antijuive de Céline, se pose la question : le dibbouk de qui ou de quoi? [...] Céline n'appartient à aucune des catégories [de l'antisémitisme]. Non seulement il ne s'institue pas le défenseur des valeurs établies que le Judaïsme menacerait selon le schéma antisémite, mais encore il les attaque, comme s'il était lui-même juif selon la définition classique de l'antisémitisme. Humaniste? On ne saurait l'être moins : *C'est des hommes et d'eux seuls qu'il faut avoir peur, toujours (Voyage)*. »

ce corps d'énonciation, de sa matérialité impossible et de son énigme qui en constitue la signature. Et il s'agit bien de payer le prix d'une jouissance qui n'est pas tant la mienne, celle du Je, que celle de l'Autre d'où je suis sorti, autre à moi-même et divisé, entamé. Paiement d'une dette, somme toute, à la parole, à cette force obscure d'arrachement; prix à payer pour en usurper la puissance d'engendrement, et signer. L'œuvre a à voir avec ce temps de l'assomption du « je », mais le « je » qu'elle crée est inédit, retourné sur lui-même : à découvert. L'Autre, on le comprend dans cette expérience, est une épreuve non un principe. La position de Céline est excessive puisqu'il se fait le chroniqueur du désastre où nous mène à répétition le déni du vœu de mort reçu avec la vie. Et la jouissance au principe de cette pulsion de mort — inceste, retour au degré zéro de l'existence, tentation d'en finir avec l'Autre au nom de l'Autre — est justement ce qu'il va s'occuper à démontrer.

Si l'antisémitisme de Céline est un fait avéré qui le livre au regard du monde coupable de la Faute du siècle, on peut en tout cas constater que sa culpabilité est mise en analyse dans son écriture par l'expansion d'un délire qui, s'il a été en partie partagé par toute l'Europe de la seconde moitié du XX^e siècle, n'a pas trouvé de révélateur plus certain que l'œuvre de Céline. L'antisémitisme est un délire... qui s'ignore. L'attaque célinienne contre le Verbe hausse ce délire au-delà de toute rationalisation, élevant l'hyperbole à la dignité de la fiction et réduisant à néant toute collaboration idéologique avec lui.

Car à la grande différence des écrivains ordinairement antisémites, Céline perçoit l'immensité du mensonge idéologique. Cette vision fondamentale, lors même qu'il se laissera aller à l'ivresse du délire, lui assurera une sorte de bouée d'ancrage grâce à quoi il échappera par exemple à la collaboration active, et qui lui permettra aussi de réinterpréter à la fois son propre délire — détourné en énergie prosodique — et le délire parallèle de l'époque — détourné en furie proprement antilittéraire, « l'hostilité du monde entier », dit-il à Zbinden, persécutant son génie d'écrivain¹.

¹ Stéphane Zagdanski. *Céline seul*. Paris : Gallimard, 1993, p. 69.

Si le mensonge est constitutif de l'espèce humaine, et si le langage engendre les leurres et les duplicités, la solution antisémite, on le sait, consiste à accuser le verbe et la parole, à nier l'infini du sens et le corps qui s'en fait le représentant; négation et meurtre que l'antisémite accomplit au nom d'une croyance idolâtre dans les faits, la réalité, le sens unique, au nom surtout d'une confiscation supposée, celle d'une exception imaginaire dont l'Élection serait le pseudonyme. L'antisémitisme n'est pas un racisme ordinaire, c'est une haine *antisémique*, pour reprendre le terme de Daniel Sibony, qui vise le sème et le rapport à la Loi qu'il engage. C'est une haine de la Bible et de la loi symbolique qu'elle soutient. Si Céline a voulu débusquer le mensonge du Verbe, il n'a pu le faire qu'en tant qu'écrivain, c'est-à-dire dans un travail de subversion de la langue par le rythme, la pulsion, le corps, par la *mise à vif* insistante du pouvoir dévastateur et créateur de la lettre sujette à la torsion, au détour, à l'agglutination, à l'inversion, à la rupture, à la broderie; dentelle/saccage que Céline appelle *le style*. C'est là précisément qu'il entre en concurrence directe avec le génie du judaïsme.

Et s'il y a effectivement du côté de Céline rivalité, envoûtement, identification spéculaire, volonté d'en découdre avec les évangélistes, l'« Église juive » ou avec cette catégorie stupéfiante que sont « les Juifs de Lourdes », invention célinienne, il va sans dire; s'il y a véritablement hallucination, fantasme, angoisse certaine, la folie se met en traitement obligé dans l'écriture emportée, submergée, inaliénable parce que livrée à la Création par le verbe. Céline écrivain est un antisémite étonnant, sans allié, infréquentable par les antisémites mêmes du fait qu'il reconnaît, assume, expose, défend, hurle, dans sa vision prophétique, que le corps est dans la lettre. Ce faisant, son identification exacerbée à ceux qu'il appelle les Youtres se révèle comme la condition même de son écriture acharnée contre l'idolâtrie/idéologie. La traversée du miroir antisémitique le place, au même titre que les prophètes — et peut-être un peu plus —, devant la Loi : impératif du Symbolique qui ne fait pas de lui un saint ni un repent, mais un « exilé » parlant depuis le lieu de la faute et de la culpabilité pour marteler la langue, le verbe comme

vérité dernière adressée à un monde voué à la surdité. Cet exil vécu dans la chair¹, et pour ainsi dire programmé par l'écriture, recherché, sollicité par elle, deviendra, après le retour en France, le corps révélé de l'énonciation. Il s'agira de poursuivre à plus grande intensité le projet déjà amorcé par *Voyage au bout de la nuit* : se d v tir de l'amour-propre, décomposer le masque narcissique pour faire entendre, dans la sublimation du style, un Je intenable hors de l'œuvre.

Sur cette question elle aussi banale du « Je » dans l'écriture, question qui demeure pourtant toujours sujette à caution et à méprise, Céline permet de dire quelque chose de précis, du fait de l'Histoire qui l'a mis en position d'Expuls , de Payeur universel, de Coupable transcendantal. Le Je n'est pas le Soi, mais le point de fracture où se donne à entendre — lieu de l'énonciation — l'incomplétude du sujet et celle de l'espèce. Céline a eu très tôt la révélation de la mort qui hante les corps et dont il a voulu aussi *se faire* le médecin. Ce qu'il « annonce », de là, tel un prophète, c'est d'une part, que l'espèce ne cesse de voiler cette incomplétude, de la couvrir, qu'elle ne cesse d'oublier le « Je » au profit du Moi qu'elle fait consister dans le récit, la narration, les idéaux qui tirent la représentation en avant, et, d'autre part, que l'époque à laquelle il appartient, lui, Céline, est marquée par la suspension du narratif, par la violence inénarrable d'un effondrement qui atteint de plein fouet le représentable.

Vous me direz : pas très ordonnée votre chronique!... Qu'est-ce qu'est en ordre dans les D luges?... des moments pareils?... et vachement menteur, soyez sûr, celui qui vous narre posément, qu'il a vu fondre, dans quel ordre! les éléments déchaînés sur sa petite patate!... voyons! voyons!... c'est cent trucs à la fois qu'adviennent! [...] allez narrer  a posément!...²

Du lieu d'exil où il est projeté — où il s'est lui-même projeté, depuis toujours —, Céline va donc se mettre à dire et à ressasser que si, dans la défection des idéaux (patriotiques,

¹ Céline fuit Paris devant les menaces de mort à la veille de la Libération en 44; il sera réfugié puis emprisonné au Danemark de 1945 à 1951.

² *Féerie*, p. 424.

moraux, sociaux), le corps se défait, eh bien l'œuvre doit suivre la même pente : elle aussi va exploser dans le morcellement, elle aussi sera obsédée par le déshumain. Mais ce ne sera pas tant par fidélité à un réel, et donc pas par souci de réalisme propre au chroniqueur, comme il ne cesse de le revendiquer, que parce que cette œuvre cède à la tentation de retrouver l'idéal à l'envers de lui-même : idéal d'un corps psychique qui serait adéquat au désir de l'Autre (que l'Époque met désormais au premier plan). Le désir de l'Autre (qui est sans doute ici, dans cette galère, ce qui tient lieu de transcendance) constitue toujours l'enjeu du subjectif et du collectif, d'un sujet pris dans l'ensemble.

Il est intéressant de rappeler que, chez Freud, l'idéal est toujours lié au moi. Freud parle du « Moi-idéal » et de l'« Idéal du Moi » ; il parle du Moi idéal pour désigner ce corps en nous tendu vers l'adéquation au désir de l'Autre dont l'aimantation le tire vers l'arrière, à rebours de son histoire, vers ce qui aurait pu être et qui, justement, n'a pas été ; ce Moi-idéal est en quelque sorte ce corps que nous serions s'il n'y avait pas justement ce Moi à vivre, sorti de sa gangue, lancé vers l'avant, happé par *son* idéal, *sa* question, *sa* consistance à soutenir, à penser. Ce que Freud désigne donc à l'autre pôle par l'Idéal du Moi, c'est précisément cette attraction puissante vers l'avant, vers la reconnaissance, la Loi à rencontrer et à servir pour l'amour et la survie dans la parole. L'Idéal du Moi procède de la métaphore, c'est en quelque sorte le futur d'où je me regarde et où je m'attends. L'écriture de la fiction est cette folie qui consiste, dirait-on, à court-circuiter ces deux pôles : à produire au futur de la parole, dans son principe même d'enchaînement, la violence d'inertie qui la ramènerait au silence ou au cri. C'est assez terrifiant. Et certains écrivains, allez-y voir, sont épouvantés, ils ont peur d'écrire.

Comme si écrire, c'était tenter de rejoindre, s'acharner à rejoindre un corps inédit antérieur au « Je », et à le créer dans le lieu de la parole. On le voit bien avec Céline chez qui, dès qu'il se met à écrire, l'Idéal part en morceaux, frappe l'arête d'une Loi à laquelle l'écrivain Céline (même dans ses

pamphlets) est brutalement assujetti. Cette Loi, il l'appellera plus tard la « loi du genre »; elle est ce qui retourne la phrase, la narration, le discours sur son lieu d'engendrement, sur sa source vive, sa causalité. Elle est ce qui met à vif ce corps-Moi en retournant au dehors la violence pulsionnelle, le champ sauvage où il aurait pu s'étrangler. C'est ce Moi-idéal fictif que j'appelle le champ de la férocité puisque dans sa dérive vers le rêve de l'antériorité, vers l'Autre qui l'a en quelque sorte signé en gravant sur son corps le symptôme, il assume cet Autre en ne cessant pas de le profaner. La narration, en effet, tient en respect, recouvre le champ vif de ce surgissement du langage. Mais elle est aussi l'acte obligé, impératif de qui subit la force d'attraction du néant. Un écrivain doit tisser des phrases, enchaîner, pour que le néant ne soit pas l'enjeu d'une captation dont il ne cesse de percevoir, d'entendre l'appel. La narration désigne donc, du fait même de sa nature, son envers, son trognon qui est désert. Écrire serait créer ce temps où le langage vient se saisir de son propre support, se porte sur ce qui le fonde; ce serait exhumer une parole qui brûle elle-même ses vaisseaux et dans laquelle le « sujet », le Je, ne se reconnaît pas; où ce qui est ressenti, c'est à la fois un risque et un détachement radical. De l'ordre d'un attentat.

C'est ce que raconte l'écrivain Céline au Professeur Y dans un entretien fictif daté de 1955. Le Professeur en question, se révélant être un colonel à la retraite caractérisé par une sorte d'idiotie universelle, lui dit :

— Votre technique?... oui... votre invention!... vous y tenez à votre invention, hein! c'est votre « je » partout, votre invention!... la belle astuce!... le « je » perpétuel! les autres sont plus modestes!

— Oh! Colonel, oh! Colonel!... moi, la modestie en personne! mon « je » est pas osé du tout! je ne le présente qu'avec un soin!... mille prudences!... je le recouvre toujours entièrement, très précautionneusement de merde!

— C'est joli! vous pouvez être fier! à quoi vous sert alors ce « je »!... ce « je » complètement fétide?

— La loi du genre! pas de lyrisme sans « je », Colonel! Notez, je vous prie, Colonel!... la Loi du lyrisme! [...] le « moi » coûte énormément cher!... l'outil le plus coûteux qu'il soit! surtout rigolo!... le « je » ne ménage pas son homme! surtout lyrique drôle! [...] Prenez note! prenez encore note! vous relirez tout ça plus tard... *il faut être un*

peu plus qu'un petit peu mort pour être vraiment rigolo! voilà! il faut qu'on vous ait détaché. [...]

— « Je » à la merde et « détaché »?... C'est la formule?... si je comprends bien?

— Elle est pas gratuite, Colonel!... oh! non!... pas gratuite!... elle a l'air!... l'air seulement!... ce qu'elle coûte!... il faut payer!... [...] le drame de tous les lyriques, rigolos ou tristes, c'est leur « je » partout!... précisément! à toutes les sauces... la tyrannie de leur « je »... leur « je » les ravit pas, je vous jure!... mais comment échapper au « je »?... la loi du genre!... la loi du genre! [...] Tenez, Colonel, je prends : vous! vous prenez pas un bain de mer en haut de forme et habit de gala? Non? Hein? [...] Je vous précise... si vous êtes un artiste à salon [...] vous vous présentez comment?... en habit, pardi!... [...] mais si vous êtes coté : lyrique?... né lyrique?... réellement lyrique!... alors ça va plus! y a plus de costumes pour votre nature!... nerfs à vif qu'il faut vous lancer, vous présenter [...] plus qu'à poil!... à vif!... plus que » tout nu »!... et tout votre « je » en avant!¹

Mettre ce « Je » à découvert veut dire tenter de s'arracher à la dérive de la narration pour libérer ce vif du « Je », ce corps psychique, inconsistant, inédit, qui transcende le moi et ouvre le lieu de sa disparition. Ce corps pulsionnel fictif dont je ne sais rien sinon la puissance destructive et créatrice, cette mise en forme de ce qui aurait dû être le corps s'il avait été adéquat au désir... de l'Autre, le texte va le produire au dehors, l'inventer... et le signer. La narration, le récit, le phrasé interdisent cette adéquation, ils en ont par avance métaphorisé l'impossible réalisation incestueuse. Mais l'écrivain soumis à la Loi du « Je » cherche précisément à écrire ce désir de l'Autre d'où « je » a été expulsé, dont je suis séparé et où la pulsion, par destin, me reconduit comme sur un champ miné qui est celui-là même d'une destitution. « Je » fait assumption là où la Mère — puisque c'est d'elle qu'il s'agit — s'abîme dans la béance du maternel que vient soutenir la métaphore du Nom, désignation à partir de quoi le « Je » enchaîne sa parole, son blabla, comme dit Céline. Ce point de surgissement est une destitution et une naissance; c'est une expulsion, une séparation qui me marque au sceau d'une culpabilité structurale. On écrit toujours directement à partir de là. Mais on écrit aussi pour y retourner.

¹ Louis-Ferdinand Céline. *Entretiens avec le Professeur Y.* « Folio ». Paris : Gallimard, 1955 (1983), p. 55-57.

L'acte d'écrire ne vise donc pas un sens dernier ni rédempteur ni racheteur ni réparateur. Il concerne directement les tables tournantes, la magie, les esprits, les revenants, les médiums, et consiste à *dé légitimer le lieu d'engendrement du sens*.

Je n'ai pas le temps, ici, d'analyser l'écriture célinienne, mais cette mise en avant du Je, détaché et fétide, dit bien ce qu'il en est de l'acte d'écrire comme régression et assumption; régression-assumption s'effectuant non pas dans une succession exploratoire, mais ayant lieu en même temps, dans la réversion du temps qui déporte la langue et le corps qui en est frappé au point d'engendrement du Je comme acte d'incarnation, comme création, vise ce temps à rebours du temps, qui est, disons, le trou de la jouissance maternelle : là où la mère-matrice, l'imaginaire origine du monde se troue non pas tant de son propre sexe — croyance universelle fondatrice des religions — que d'une jouissance dont le « Je » est expulsé, évacué, détaché, et d'où il choit sur sa propre fracture. C'est ce Je qui se dissémine dans le texte, en extériorité au texte, comme autant de points de fuite, de ruptures. Céline va quant à lui produire ces ruptures en expansion, crever la poche narrative par les trois points qui constituent l'hyperbole du Je dans la mesure où il s'approche de ce que serait l'énonciation radicale si elle existait. On voit bien que ce « Je », plus il s'expose dans son statut d'expulsé, plus il révèle son travail incestueux, et plus il révèle que la langue est voile posé sur cette jouissance effrayante dont nul ne veut voir la secousse ni éprouver la cruauté. Parce que l'inceste, ce n'est pas tant retourner dans le ventre maternel que participer de la jouissance de ce qui, dans la mère, vous jette au dehors, vous repousse et vous détourne d'en pénétrer le sens. L'inceste, pour le dire encore autrement, vous dispose sur cette frontière éminemment réversible entre la viscosité originelle et le champ unifiant, aimanté de la langue; bord-trou par lequel le maternel se retourne comme un gant, l'inceste désigne ce point de révulsion dont nous ne cessons de naître avec violence.

Un écrivain serait au premier chef concerné par ce vertige de cruauté dans la mesure où ce qu'il a à dire concerne toujours non pas son origine biologique ou biographique — contrairement à ce que plusieurs écrivains actuels semblent être voués à croire — mais le sens de cette violence au principe de sa condition d'être parlant. Le « Je » narrant de l'écrivain est donc en prise directe sur cette question de l'origine : Écrire une parole fictive, n'est-ce pas un acte radicalement étrange ? Produire cette parole comme si elle avait parlé, n'est-ce pas s'arracher, se détacher follement d'un ancrage, d'une histoire, pour s'inventer autre et se faire entendre comme autre ? Il semble bien qu'une littérature actuelle ait brusquement oublié de soutenir cette énigme, croyant qu'il ne s'agit que de transcrire son « je » sur la page pour que quelque chose de publiable advienne.

Le « Je » fictif, créé à l'envers de ces confessions/témoignages, exige la destitution impérative du moi (toujours narratif, imaginaire par nature), sa mise à mal, sa réduction au presque néant. C'est ainsi en tout cas que je comprends la logique que Céline soutient d'un bout à l'autre de son œuvre : le comique, le rigolo, qui consiste à placer la peau de banane sous les enflures du moi, ne se fait pas sans prix à payer ; coût à rembourser à la Matrice-Mère-Mort pour faire entendre l'assomption d'un « Je » enfin détaché, c'est-à-dire arraché au voile de la mortalité sous lequel nous avançons à l'aveugle (c'est là, d'ailleurs, un des sens de cette « Mort à crédit »). Il s'agit de lever le voile sur le discours falsificateur de la Mère : profanation incontournable pour accéder à la vérité du Temps, à sa dimension métaphorique (voir Proust). L'écrivain est ce ressuscité qui vous parle : spectre qui met en lumière le trognon d'où, au fond, toute écriture commence et à quoi elle se destine. L'espèce voue un culte inconscient et féroce à la Mère : prosternation, vénération qui est le nom intime de notre servitude volontaire ou de ce que Freud (encore lui) a nommé la pulsion de mort. Par l'écriture, le corps-parlant *se fait* — sous quelle injonction ? — l'instrument d'un attentat perpétré contre le maternel en tant que langue, discours, croyance. Atteinte à la langue maternelle qui n'est pas tant la langue de la mère que

celle qui vous rend à la mère, à sa demande et à la vôtre, langue du besoin, adéquate au besoin.

Le champ de la férocité dont je parle serait cet attentat, avec ses bombes et ses charniers, lieu d'une explosion et d'un retour au cadavre, champ d'assomption du sujet précipité dans la métaphore qui couvre les tranchées de l'origine. Champ qui se révèle *dans la Mère et n'est pas Elle*. Féroce est le verbe qui procède à la démétaphorisation du monde, non pas tant pour le reconduire à la matrice et au silence — tentation soutenue mais vouée à l'échec —, que pour en démasquer le procès, en mettre au jour la fonction d'étrangement, et surtout pour *signer* de son nom l'expulsion, la naissance. L'horreur d'écrire dont parle Céline est liée à la rencontre que l'écriture produit, rencontre frontale avec cet exil de moi à moi, avec l'altérité en tant que telle. Car cette démétaphorisation en acte ne saurait se soutenir sans un travail constant de la métaphore pour révéler son assomption, la mettre à nu.

Voilà. Que disions-nous? Que nous sommes à une époque où l'altérité fait bonne presse? où le Soi et l'Autre sont placés dans une sorte de dialectique morale, l'altérité étant à chérir, à accueillir? Que la diversité, le pluriel, le plurimultirelativisme sont devenus les nouveaux mots d'ordre d'une morale qui n'ose plus dire son nom? Dans cet aplatissement du monde où l'intersubjectivité communicante tient lieu de transcendance, l'écrivain est, par son acte, une voix qui nous désenvoûte des bons sentiments et vient nous rappeler, puisque nous ne cessons de l'oublier, la cruauté insondable de l'Autre, du prochain. Ce qui, dans la mère, se retourne en Prochain, est précisément ce que l'écriture ne se résigne pas à perdre, à oublier; et ce n'est, dirait-on, qu'en renommant de son « Je » l'horreur de cette révolusion d'où je viens que l'éthique (et non la morale) peut devenir un effet du texte, une fatalité, un destin de l'esthétique.

Il y a là comme un retour au temps d'engendrement, à l'expulsion, un travail du détaché — pour en rapporter à la connaissance de la fiction les puissances destructrices sans

doute inconnaissables. L'écrivain opère sur cette frange où le maternel, cette surface de continuité substantielle, bascule dans sa déchirure, s'invagine et le met à vif. Et le sujet accède à cette place intenable, parvient à cet acte de Création et d'interprétation en soutenant au plus près cette destitution du maternel qui lui vient du dehors : « il faut, dit Céline, *qu'on vous ait détaché* ». Ce « on » pointe la part d'au-delà requise dans cette épreuve, part de l'écriture qui vous mène où elle veut.

Auteurs

Patrick Cady

Psychanalyste à Montréal.

Anne Éline Cliche

Professeure au Département d'études littéraires de l'UQAM.

Martine Drapeau

Étudiante en histoire à l'Université de Montréal.

Carolina Ferrer

Chercheure postdoctorale au Département d'études littéraires à l'UQAM et membre de l'équipe de recherche L'Imaginaire de la fin.

Stéphane Inkel

Chargé de cours et étudiant au doctorat en Études littéraires à l'UQAM.

Emmanuelle Jalbert

Étudiante au doctorat en Études littéraires à l'UQAM.

Isabelle Lemelin

Étudiante en anthropologie à l'Université Laval.

Marc-Léopold Lévy

Psychanalyste à Paris.

Alexis Lussier

Étudiant au doctorat en Études littéraires à l'UQAM.

Renaud Lussier

Étudiant à la maîtrise en histoire à l'UQAM.

Jean-Pierre Vidal

Professeur émérite au Département d'art et lettre de l'UQAC.

Titres parus dans la collection *Figura. Textes et imaginaires*

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau, (dir.), « Désert, nomadisme, altérité », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 1, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2000, 216 p. (Épuisé)

Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais, (dir.), « Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 2, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2001, 165 p.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès, (dir.), « Utopies en Canada », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 3, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2001, 193 p.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel, (dir.), « Archive et fabrique du texte littéraire », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 4, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2001, 164 p.

Jean-François Chassay et Kim Doré, (dir.), « La science par ceux qui ne la font pas », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 5, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2001, 129 p.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent, (dir.), « L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 6, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2002, 150 p.

Rachel Bouvet et François Foley, (dir.), « Pratiques de l'espace en littérature », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 7, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2002, 228 p.

Anne Élane Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier, (dir.), « Imaginaire et transcendance », *Figura. Textes et imaginaires*, n° 8, Montréal, Département d'études littéraires, UQAM, 2003, 154 p.

**Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal**

Adresse civique :

Pavillon Judith-Jasmin
Local J-4205
405, rue Sainte-Catherine Est
Montréal (Québec), Canada
H2L 2C4

Adresse postale :

Case postale 8888, succursale Centre-Ville
Montréal (Québec), Canada
H3C 3P8

Téléphone : (514) 987-4125

Télécopieur : (514) 987-8218

Courrier électronique : etudes.litteraires@uqam.ca

Sites WEB : <http://www.unites.uqam.ca/dlitt>