

Alkemie
Revue semestrielle de littérature et philosophie

Numéro 1

Métaphore et concept

Directeurs de publication

Mihaela-Gențiana STĂNIȘOR (Roumanie)

Răzvan ENACHE (Roumanie)

Comité honorifique

Sorin ALEXANDRESCU (Roumanie)

Jacques LE RIDER (France)

Irina MAVRODIN (Roumanie)

Sorin VIERU (Roumanie)

Conseil scientifique

Magda CĂRNECI (Roumanie)

Ion DUR (Roumanie)

Ger GROOT (Belgique)

Arnold HEUMAKERS (Pays-Bas)

Carlos EDUARDO MALDONADO (Colombie)

Simona MODREANU (Roumanie)

Eugène VAN ITTERBEEK (Roumanie, Belgique)

Constantin ZAHARIA (Roumanie)

Comité de rédaction

Cristina BURNEO (Equateur)

Nicolas CAVAILLÈS (France)

Aurélien DEMARS (France)

Andrijana GOLUBOIC (Serbie)

Aymen HACEN (Tunisie)

Dagmara KRAUS (France)

Daniele PANTALEONI (Italie)

Ciprian VĂLCAN (Roumanie)

Johann WERFER (Autriche)

ISSN: 1843-9102

Administration et rédaction: 5, Rue Hațegului, ap. 9, 550069 Sibiu, Roumanie

Courrier électronique: mihaela_g_enache@yahoo.com, alkemie2008@yahoo.com

Tel : 00(40)269224522

Périodicité : revue semestrielle

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

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

© Tous droits réservés

Director: Mircea Trifu

Fondator: dr. T.A. Codreanu

Tiparul executat la Casa Cărții de Știință

400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8

Tel./fax: 0264-431920

www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro

SOMMAIRE

<i>ARGUMENT</i>	5
-----------------------	---

AGORA

Jacques Le Rider, <i>L'art philosophique ou la peinture pure. Réflexions sur une prétendue différence franco-allemande à l'époque du réalisme</i>	13
Ciprian Vălcan, <i>La philosophie à la portée des centaures</i>	39
Simona Modreanu, <i>Trois écrivains en quête de lumière</i>	48
Aymen Hacem, <i>Michaux et Cioran : Susana Soca – métaphore de l'exil</i>	60

DOSSIER THÉMATIQUE : MÉTAPHORE ET CONCEPT

Carlos Maldonado, <i>Beauté et science: à la recherche de l'inconnu</i>	73
Constantin Jinga, <i>Emmanuel et le jardin. Étude des valences théologiques de la métaphore du jardin dans les Saintes Écritures</i>	80
Gabriel Marian, <i>Métaphore, concept, catachrèse : l'imaginaire des sciences humaines à l'époque structuraliste</i>	91
Constantin Mihai, <i>Une théorie de la métaphore</i>	101
Pierre Fasula, <i>Concept et métaphore chez Robert Musil</i>	108
Ilinca Ilian Țăranu, <i>Métaphore et résistance – Robert Musil et Julio Cortázar</i>	118

DÉS/DEUX ORDRES DU MONDE ET DU LANGAGE

Eugène Van Itterbeek, <i>Vérité poétique et scientifique : le rôle unificateur du symbole</i>	131
Nicolas Cavailles, <i>Décomposition de la philosophie : l'écriture de Cioran</i>	136
Alfredo Andrés Abad Torres, <i>Vers une ontologie du langage</i>	150

EXPRESSIS VERBIS

<i>Les crises de l'identité et de la culture à travers l'écriture. Entretien avec Jacques Le Rider</i>	161
--	-----

LE MARCHÉ DES IDÉES

Eugène Van Itterbeek, <i>Tworki. En dialogue avec Marek Bińczyk</i>	173
<i>Sous le signe de l'éloignement, Correspondance Constantin Noïca – Sanda Stolojan (extraits)</i>	176

Argument

Les relations entre la littérature et la philosophie ont depuis toujours nourri les réflexions des créateurs, qu'ils soient philosophes ou hommes de lettres. Nombreux sont ceux qui prétendaient que la philosophie se distinguait radicalement de la littérature, aussi par la forme que par le contenu. Si la première exprimait la vérité par un langage conceptuel, qui aspire à l'universalité, la deuxième chercherait partout la beauté, se servant d'un langage symbolique et métaphorique qui possède un grave substrat personnel. D'autres considéraient que tout est littérature, c'est-à-dire préoccupation pour l'expression et pour le langage. Les œuvres de Nietzsche, Mallarmé, Proust, Joyce révèlent que cette association entre littérature et philosophie est non seulement possible mais encore harmonieuse, tant l'une se nourrit de l'autre. La légitimité d'un tel rapport est prouvée historiquement par l'ancienne unité de la poésie et de la philosophie. Le problème de la relation art et philosophie préoccupait Nietzsche qui écrivait dans *Le Livre du philosophe* : « Grand embarras de savoir si la philosophie est un art ou une science. C'est un art dans ses fins et sa production. Mais le moyen, la représentation en concepts, elle l'a en commun avec la science. »¹

Nietzsche n'y fait que rapprocher le discours spéculatif du discours poétique. Il regarde les œuvres philosophiques comme des œuvres d'art où il cherche des modèles de l'être (par exemple chez Héraclite, Parménide, Empédocle, Démocrite, Socrate). Pour lui, le modèle du philosophe-artiste est Héraclite dont la pensée, loin de la froideur de la pensée rigoureuse, mathématique, conceptuelle, reste un modèle de représentation intuitive, un exemple d'exercice de l'imagination. La philosophie est alors, comme la littérature, une forme de contemplation du spectacle sublime du monde, tout comme la littérature est, elle aussi, à la recherche des modèles de l'être.

Le philosophe, comme l'artiste, doit réfléchir aux valeurs de l'existence. Mais ils ne peuvent pas le faire au-delà du langage. C'est le langage qui leur offre la possibilité d'exprimer leur pensée conceptuelle et métaphorique. Les concepts sont, en fait, les transmutations, opérées par le langage, des expériences ou des sentiments en abstractions. La véritable philosophie ne réussit pas à survivre si elle ne réalise, au niveau scriptural, l'unification de la pensée et de la métaphore dans une œuvre d'art, et au niveau de l'être, la communication-communion entre l'homme rationnel et l'homme intuitif. Les philosophes, ainsi que les artistes, pensent métaphoriquement (voir Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Lucian Blaga, Paul Ricœur, Maurice Blanchot, etc.). L'exercice spéculatif se trouve tout près de l'imagination poétique, plus près peut-être que de la démonstration rigoureuse. Pour Heidegger, le métaphorique n'existe qu'à l'intérieur du métaphysique. Il surprend le caractère solidaire du méta-phorique et du méta-physique, exprimant tous deux le mouvement de la pensée vers l'intelligible, vers l'idée et le transfert de sens, du

¹ Cf. Nietzsche, *Das Philosophenbuch (Le Livre du philosophe)*, Aubier – Flammarion, 1969.

propre au figuré, du réel à l'imaginaire. Dans son volume d'aphorismes, *Discobolul*, Lucian Blaga exprime, lui-même, sa vision de la relation entre le métaphysique et le métaphorique : « Métaphysique et poésie. La métaphysique a l'intention d'être une révélation et elle ne réussit qu'à être une création. La poésie aspire à être création et réussit, en quelque sorte, à être une révélation. La suprême qualité de la métaphysique consiste justement en ce qu'elle réussit moins à ce qu'elle se propose. La métaphysique et la poésie, issues d'intentions opposées et arrivant à des réussites opposées, ont pourtant beaucoup de points graves de coïncidence, dus à leurs qualités les plus hautes, auxquelles elles n'aspirent pas, mais qu'elles possèdent forcément comme produits de l'esprit. »¹

Beaucoup de philosophes ont donné à la philosophie une fonction artistique. Pensons à Schelling ou Novalis ou même Schopenhauer, attirés par la suggestion et la construction artistique. Hermann Keyserling voit la métaphysique comme un art ; il est d'avis que la philosophie n'est une science que dans la mesure où, comme tout art, elle fait appel à la maîtrise des moyens d'expression, à une technique parfaite de construction de la matière et de l'expression. Tous les deux partagent la même obsession : la recherche de la forme. Keyserling pense que toute vision du monde (philosophique ou artistique) se résume à une question de style. Mais on ne doit pas négliger l'autre perspective, celle des adeptes de la différence importante entre philosophie et littérature/art. Selon eux, l'artiste travaillerait avec des moyens intuitifs et sensibles, tandis que le philosophe organiserait son matériel conceptuel, ses visons abstraites. L'artiste s'adresserait à la sensibilité humaine dans un langage métaphorique, souvent très personnel, tandis que le philosophe s'adresserait à la raison, dans un langage ordonné et maîtrisé par la conscience et la lucidité.

Il n'y a, selon nous, qu'une différence d'intensité et non de substance entre littérature et philosophie. Nous établissons entre philosophie et littérature une relation de coordination, exprimée par et qui impose l'implication et parfois l'affrontement des deux disciplines, tant il n'existe pas de rapport d'exclusion ou de rejet entre elles (littérature ou philosophie). Dans la perspective de la pensée moderne et contemporaine, il est plus difficile de trouver des réponses à des questions telles que « Qu'est-ce que c'est la littérature ? » ou « Qu'est-ce que c'est la philosophie ? » et il faut toujours repenser et réévaluer les réponses déjà données. S'il y a eu des époques (le classicisme, par exemple) où le choix d'une d'elles se présentait comme impérieux, chacune aspirant à exclure l'autre, aujourd'hui il semble impossible de ne pas les concevoir dans leur union, selon leurs aspects révélateurs d'une même pensée/humanité. Philosophique ou littéraire, l'œuvre ou plutôt le texte dans la terminologie actuelle, ne se réclame plus d'un genre ou d'un autre, mais tout au contraire, elle se veut ouverte et polysémique. Elle ne fait pas grand cas des cadres traditionnels de la littérature ou de la philosophie, tout en proclamant son statut ambigu, inclassable. Pensons aux œuvres de Nietzsche, Proust, Valéry, Gioran. Comment les classer ? Choix impossible entre sensibilité et pensée, passion et raison,

¹ Cf. Lucian Blaga, *Elanul insulei*. Aforisme și însemnări, prefață, text stabilit și note de George Gană, ediție îngrijită de Dorli Blaga și George Gană, Cluj, Ed. Dacia, 1977.

imagination et action, mais tout et rien à la fois. Ce qui définit tout texte, ce n'est plus l'amour de la connaissance („philo – sophia”) ou de la „littera”, mais l'attitude que l'auteur a devant la vie, le monde, le langage, soi-même. La question centrale de toute création, (qu'elle soit littéraire ou philosophique), est constituée par les relations tridimensionnelles entre le Moi – le Monde – le Mot. Sans doute ces relations sont-elles fondamentales pour toute forme de création. Que l'on parle d'œuvre, de texte ou de discours, la mission de l'auteur (du créateur) reste la même : articuler l'être et le monde dans l'espace idéal d'une construction. C'est alors qu'un dialogue s'instaure entre les trois coordonnées de l'axe mentionné, dialogue qui cherche à construire un discours par le choix en position forte (centrale) de l'une des trois entités. Il en résulte la forme lyrique (ou de l'expérience vécue), ontologique ou langagière de toute création, issue de la même tendance méditative.

En bref, la littérature et la philosophie partagent trois aspects-clés :

1. la pensée ;
2. le langage ;
3. l'écriture.

Le littéraire et le philosophique sont les produits d'une pensée et d'un langage. Ce qui en résulte, l'écriture, peut être marquée littérairement et/ou philosophiquement. Il y a, dans l'écriture, une exigence de penser l'expression tout comme il y en a une d'exprimer la pensée. La philosophie n'est pas seulement l'art de la réflexion, comme la littérature n'est pas seulement l'art de l'expression. Réflexion et expression, ce sont les deux dimensions qui assurent les rapports étroits entre les deux. Et la philosophie inclut l'écriture. Pensons à Blaise Pascal, Michel de Montaigne ou plus près de nous, Martin Heidegger ou Maurice Blanchot qui n'existeraient pas, comme philosophes, sans l'écriture.

Le créateur actuel (écrivain, philosophe) ne se propose plus de penser en dichotomies : beauté/vérité, forme/contenu, sentiment/pensée, fiction/réalité, je/on, autoréférentiel/référentiel. Tout au contraire, il réussit à franchir les frontières, à construire son univers et son écriture au-delà d'une perspective univoque. Par exemple, la forme dialogique de l'écriture suit le parcours de la logique mais s'exprime autrement, par le processus de métaphorisation. Le statut du philosophe, tel que Nietzsche le définissait, peut bien être celui de l'écrivain : « Il connaît en inventant, il invente en connaissant ». Nous déchiffrons dans cette inversion ludique des verbes le rôle de tout créateur : connaître et inventer, savoir et faire ou savoir faire dans des termes ou expressions à la mode. La séparation des deux dimensions de la création (littéraire et philosophique) est, en fait, impossible et c'est pourquoi nous assistons au développement de ce que l'on appelle « philosophie de la littérature » qui tente de redéfinir la philosophie en partant de ses apparitions dans des textes littéraires et non seulement dans les traités et les essais philosophiques.

On dit que la littérature est un événement de langage et que la philosophie est un événement de pensée. Mais nous remarquons déjà l'inconvénient d'une telle affirmation car la pensée est, pour la première, aussi

importante que le langage est pour la seconde. Le sentiment d'un côté, et la raison de l'autre, ne sont pas suffisants pour les distinguer parce qu'il y a de graves méditations sentimentales et de troublants poèmes philosophiques, issus de la pensée ; deux exemples seulement : Nietzsche et Mallarmé, chez qui, littérature et philosophie se rencontrent dans la même construction scripturale. Puisque le système philosophique a cédé la place à une philosophie éparpillée dans des créations multiformes et complexes, c'est de cette perspective moderne de la pluralité de voix et de formes qu'il faut réévaluer la création spirituelle du monde. Depuis le XVIII^e siècle surtout, toute œuvre s'assume le plaisir du langage et de la dimension formelle. Le langage est devenu la préoccupation primordiale des philosophes et des écrivains. Derrière toute gnoseologie ou ontologie, c'est le pouvoir du langage qui trône. De fait, une vision, qu'elle soit conceptuelle ou artistique, ne peut rien sans le langage. Tous les créateurs l'ont vivement senti, de Pascal à Nietzsche, passant par Heidegger, de Flaubert à Sartre, passant par Proust, de Baudelaire et Rimbaud à Yves Bonnefoy, passant par Mallarmé et Valéry.

Nous partageons l'opinion de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui soutiennent que la pensée a devant elle un plan d'immanence qu'elle peuple par ses concepts. Nous voulons ajouter, qu'en même temps, se présente à la pensée un plan de transcendance, aussi plein ou aussi vide comme le premier, en absence d'un cerveau qui pense. Comme hypostases de la pensée, autant la philosophie que la littérature (l'art en général) créent les instruments par lesquels elles surprennent le contingent et le transcendant. La philosophie, selon l'opinion des deux philosophes, fait sortir à la lumière non seulement de simples concepts, mais des personnages conceptuels et la littérature crée non seulement de simples sensations et perceptions, mais des affects et des percepts. Ainsi les uns et les autres ont, plus ou moins, affaire à la réalité objective : le personnage conceptuel de la philosophie dépasse l'opinion commune, et l'affect et le percept dépassent les sensations et les perceptions habituelles. Il n'y a ni philosophie ni littérature si l'on n'opère, par la pensée et la création, les transmutations de l'ordinaire à l'extraordinaire. Ces opérations se produisent sur le territoire de l'être (in)formé par le langage.

Notre intention est de reconstituer un espace idéal de rencontre à ces deux moments essentiels de la pensée, la philosophie et la littérature, pour récupérer une partie de la totalité spirituelle humaine qui est en train de s'émietter entre des spécialisations trop orgueilleuses. Par notre revue, nous essayons de traiter les œuvres et les auteurs dans toute leur complexité et toute la tension qui naît entre le fond rationnel et le fond sensationnel. Beaucoup de textes littéraires contiennent souvent un plan idéatique, scrupuleusement suivi par l'écrivain, qui veut penser les choses et en même temps les exprimer métaphoriquement (les œuvres de Dostoïevski, Kierkegaard, Borges etc.). Mais il y a aussi des philosophes incités par les jeux du langage et de l'imagination : Goethe, Sartre, Blaga, Cioran. Cette dualité pensée/sentiment, raison/imagination, concept/fiction, spéculatif/imaginatif, discours philosophique/discours littéraire, pensée/langage définit la nature humaine et représente un trait ontologique.

Dans chaque numéro, la revue propose un dossier thématique qui débat des problèmes controversés et actuels : métaphore et concept, le fragmentaire, connaissance de soi et connaissance de l'autre, le langage, le vide, les passions, la mélancolie, etc. Elle invite à explorer cette relation féconde et conflictuelle entre littérature et philosophie, s'intéressant aussi aux manières dont se sont constitués, de l'Antiquité au XXI^e siècle, à telle ou telle époque, les rapports entre la littérature et la philosophie. C'est une revue interdisciplinaire qui s'ouvre aussi sur l'anthropologie, la sociologie, la psychologie, les sciences de la communication, la typologie des textes.

Bénéficiant d'un comité honorifique et scientifique d'exception et d'un comité rédactionnel prêt à lui assurer la qualité scientifique, la revue aspire à se faire connaître et à avoir des collaborateurs importants et avisés qui assureront sa valeur scientifique et culturelle.

Mihaela-Gețiana STĂNIȘOR
Răzvan ENACHE

AGORA

L'art philosophique ou la peinture pure. Réflexions sur une prétendue différence franco-allemande à l'époque du réalisme

Alors que la littérature, en tant qu'institution de la *Bildung*, est entrée en crise depuis le début des années 1850, car le marché de la librairie traditionnelle n'est plus aussi florissant que celui de la presse à grands tirages, la figure du grand artiste (peintre, sculpteur...) apparaît comme un modèle de réussite sociale enviable : le bourgeois enrichi s'approprie la tradition aristocratique en ornant son appartement ou son hôtel particulier de sculptures et de peintures ; à ce marché de l'art s'ajoutent les commandes publiques. Pour l'artiste peintre ou sculpteur qui a su se conformer aux goûts de ce public, la fortune semble assurée. Dans les romans de Spielhagen et de Fontane, la peinture et la sculpture sont souvent évoquées comme des marques de distinction pour le possesseur grand bourgeois d'œuvres d'art. Au contraire, les avant-gardes picturales françaises, du réalisme de Courbet aux impressionnistes, ont brouillé les relations entre les élites sociales et les arts plastiques. Le succès et la fortune sont réservés aux artistes de style académique, pratiquant le genre historique ou d'autres genres appréciés du public : portrait, paysage de tradition classique, scènes de genres et natures mortes décoratives... Les avant-gardes réalistes et impressionnistes ne sont reconnues par les institutions de la *Bildung* qu'à partir des années 1890.

Comme l'a montré Pierre Bourdieu, « En raison des décalages entre les transformations survenues dans le champ littéraire et le champ artistique, les artistes et les écrivains ont pu, comme dans une course de relais, bénéficier des avancées accomplies, à des moments différents, par leurs avant-gardes respectives. »¹ « Les écrivains ont renvoyé aux peintres une image exaltée de la rupture héroïque qu'ils étaient en train d'accomplir et, surtout, ils ont porté à l'ordre du discours les découvertes que les peintres étaient en train de faire en pratique, en matière d'art de vivre notamment. »²

Baudelaire représente Delacroix comme un héros solitaire, menant une existence d'aristocrate indifférent aux honneurs, voué à la mélancolie. La bohème réunit les artistes et les écrivains en affirmant un idéal de solidarité communautaire, d'abnégation, de misère et de marginalité sociale assumée avec exaltation au nom d'une idée de l'art. L'artiste bohème ou aristocratique privilégie les expériences exclues de l'ordre académique : émotion, impression, lumière, originalité, spontanéité. L'écrivain renouvelle une tradition de rupture avec l'ordre bourgeois que le romantisme avait préfigurée.

Cette solidarité entre le peintre et l'écrivain n'empêche pas un sentiment de concurrence : ainsi Zola dénonce l'usage didactique que Proudhon veut faire de la peinture de Courbet : « Comment ! Vous avez l'écriture, vous

¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 1998 (Points Essais, n° 370), p. 221.

² *Ibid.*, p. 223.

avez la parole, vous pouvez dire tout ce que vous voulez, et vous allez vous adresser à l'art des lignes et des couleurs pour enseigner et instruire. Eh ! par pitié, rappelez-vous que nous ne sommes pas tout raison. Si vous êtes pratique, laissez au philosophe le droit de nous donner des leçons, laissez au peintre le droit de nous donner des émotions. Je ne crois pas que vous deviez exiger de l'artiste qu'il enseigne et, en tout cas, je nie formellement l'action d'un tableau sur les mœurs de la foule.»¹ Tout en se posant en défenseur de la peinture contre les conceptions réductrices de Proudhon, l'écrivain, l'intellectuel Zola se réserve de proclamer « la vérité » du pictural et de lui assigner son rôle.

Inversement, les peintres cherchent à s'affranchir de l'emprise des écrivains. Ce qui ne les empêche pas de trouver des sources d'inspiration dans les autres arts (littérature, musique, autres arts plastiques : photographie, nouveaux médias industriels comme l'affiche publicitaire). Mais ils refusent le principe de l'infériorité des arts plastiques par rapport à un méta-discours. Ils revendiquent l'autonomie de la représentation picturale par rapport aux discours littéraires, critiques, théoriques. « L'histoire des rapports entre Odilon Redon et ses critiques, Huysmans notamment, telle que l'a décrite Dario Gamboni², est une illustration exemplaire de la dernière lutte de libération que les peintres ont dû mener pour conquérir leur autonomie et pour affirmer l'irréductibilité de l'œuvre picturale à toute espèce de discours (contre le *ut pictura poesis*) ou, ce qui revient au même, sa disponibilité infinie pour tous les discours possibles. »³

On peut parler d'un passage de l'absolutisme académique au subjectivisme de l'artiste. Le tableau obéit désormais à ses propres lois, indépendantes de l'objet représenté. Contre le pittoresque, le narratif, le « message » didactique ou politique, l'avant-garde impressionniste milite pour une « peinture pure » en tant que « discours purement dénotatif, naïvement orienté vers un référent. »⁴

De son côté, la littérature suit le modèle de la peinture et part à la recherche d'une « écriture pure », concentrée sur la « littéarité » et le langage poétique, recentrée dans « l'espace littéraire. » Le nouveau « paragone » de la littérature et de la peinture conduit à des interrogations sur le pouvoir mimétique « réaliste » de la parole et du texte, sur leur pouvoir de « description ».

Depuis le milieu du XIX^e siècle, la peinture a pris la tête de l'avant-garde esthétique. Le réalisme des peintres et l'impressionnisme ont redéfini la mimésis. Dans le « paragone » des arts, ce n'est plus la littérature qui domine le débat et codifie les règles des différentes disciplines artistiques : les peintres réalistes tendent à s'émanciper des discours littéraires, théoriques et critiques ;

¹ Émile Zola, « Proudhon et Courbet » (étude publiée dans *Le Salut public*, les 26 juillet et 31 août 1865), *Mes haines, causeries littéraires et artistiques*, in Zola, *Écrits sur l'art*, éd. par Jean-Luc Adine, Paris, Gallimard, 1991, p. 49.

² Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989.

³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, op. cit.*, pp. 228-229.

⁴ *Ibid.*, p. 230.

ces derniers escortent l'avant-garde picturale de leurs commentaires, de leurs interprétations, de leurs représentations dans le roman, de leurs jugements de critiques d'art, mais aussi de leurs efforts de redéfinition des pouvoirs et des possibilités de l'écriture. Comment un texte fait-il image ? Comment décrire avec les moyens du langage ?

Cette nouvelle compétition de la littérature et de la peinture s'exprime souvent chez les écrivains sous la forme d'un rejet de la culture moderne vécue comme une « invasion de l'image » (un siècle plus tard, on dira « inondée par les médias de masse audiovisuels) et d'une réaffirmation de l'autonomie et de la spécificité de l'espace littéraire, de l'écriture et du texte, en particulier de leur pouvoir de faire image sans avoir besoin des images produites par les arts plastiques. Le texte littéraire témoigne de la présence de plus en plus irrésistible et envahissante des images, tantôt en leur résistant, tantôt en les sélectionnant, en les interprétant, en les recomposant pour chercher de nouvelles alliances entre le texte et l'image.

Le sentiment d'une montée en puissance de la culture des médias visuels est renforcé par l'introduction de la photographie qui bénéficie rapidement d'un véritable engouement du public. Un nouveau contexte intersémiotique, une nouvelle « intermédialité » se mettent en place, caractérisés par de nouvelles interactions entre les systèmes de représentation : d'une part entre les signes écrits et les signes figuratifs, d'autre part aussi entre la peinture et la photographie. La peinture se sent, elle aussi, mise en question par l'image industrielle et par la technique de photographie. S'il est vrai que « la relation d'un système sémiotique au réel ou au système de représentations (images mentales) qu'on appelle idéologie est toujours médiatisée par un autre système », ce qui veut dire que, par exemple, « la relation d'une photographie au réel est médiatisée par sa relation à la peinture ou au texte », on peut dire que l'intermédialité, durant la période 1840-1890 (de l'apparition de la photographie à celle du cinéma), est un « champ de bataille », d'une part entre « l'icône et la sémiotique », d'autre part entre l'artiste, l'artisan d'art, d'un côté, l'industrie et les techniques de reproduction et de multiplication des images, de l'autre.¹ Cette nouvelle culture des images affecte l'édifice traditionnel de la *Bildung* : « L'œil bourgeois ne comprend pas, il est dépassé, horrifié, terrifié, ahuri, épaté, manipulé ; l'œil de l'artiste se sent menacé par la banalisation des images industrielles. »²

Le réalisme pictural est mis en parallèle par les contemporains, le plus souvent quand ils veulent en dire du mal, avec la „reproduction photographique de la réalité“. « Le caractère principal des peintres réalistes est donc de prendre leurs sujets et leur inspiration dans la vie ordinaire, et de peindre ce qu'ils voient tel qu'ils le voient, sans parti pris de convention, sans distinction du noble et de

¹ Philippe Hamon, « Images à lire et images à voir : “images américaines” et crise de l'image au XIXe siècle (1850-1880) », in *Usages de l'image au XIXe siècle*, sous la dir. de Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier, Nicole Savy, Paris, Créaphis, 1992 (p. 235-246), p. 235.

² *Ibid.*, p. 236.

l'ignoble. Ils prennent le daguerréotype et la photographie comme archétype de l'art », peut-on lire dans un *Salon de 1852*.¹

La photographie, considérée comme une technique de copie du réel qui n'a rien d'un art, même si certains photographes cherchent à composer leurs clichés comme des peintures, fait sans doute plus peur aux écrivains qu'aux artistes. Courbet s'intéressait à la photographie, posait pour les photographes (le premier portrait photographique de Courbet publié date de 1853 : il s'agit d'un daguerréotype de Victor Laisné reproduit en gravure dans un livre de Silvestre²), utilisait des photographies comme révélateurs et comme aide-mémoire pour son travail de peintre. Un peu plus tard, « Certains éloges de l'instantanéité de la vision [dans le groupe des impressionnistes] évoquent irrésistiblement les procédures de l'enregistrement photographique, autre "impression" tenue pour infra-artistique, quand aujourd'hui c'est la précision académique qui peut paraître s'en approcher le mieux. »³

La peinture doit-elle craindre la concurrence, en particulier pour le portrait dont la « ressemblance » est la qualité la plus généralement requise ? On se rassure, comme dans ce compte rendu d'un album de photographies « d'après nature » de Laura Bette, en 1856 : « Ce sont les *artisans* parmi les artistes qui ont à craindre la photographie, les soi-disant artistes sans idée ni invention. [...] Nous avons eu récemment le plaisir, d'être quelque peu – objet de risée, quand nous avons affirmé, sur un ton mi-sérieux, mi-plaisantin, que la photographie ferait à la longue avancer *l'idéal* en art. „Comment ?“, s'écrièrent ces messieurs et dames, „qu'est-ce qui peut être plus réaliste que la photographie ?!“ – „Précisément!“ , avons-nous répondu. Elle peut et va effectivement nous montrer en quoi l'art *ne* consiste *pas*. Les artistes se fatigueront de chercher à la concurrencer sur un terrain où ils peuvent être surpassés par une opération purement mécanique. Ils l'utiliseront comme *auxiliaire*, ils apprendront d'elle sans relâche le *comment*, pour ainsi dire à partir de la nature *fixe*, comme de la nature en mouvement (à la façon du sculpteur qui apprend à partir des plâtres moulés sur la nature), mais ils trouveront leur force dans le domaine où le rayon du soleil ne peut pas *donner l'exemple* à l'homme, mais où l'esprit humain est capable de *suivre l'exemple* de l'esprit de Dieu – la libre création.“⁴

Les romanciers réalistes allemands font de la photographie la démonstration *a contrario* de leur conception de l'art authentique : celui-ci se place sous le signe d'un principe « poétique » auquel la photographie apparaît comme opposée. Que l'on parle, comme Otto Ludwig, de *poetischer Realismus*, ou, comme Theodor Fontane, de *Verklärung* (transfiguration) de la réalité représentée dans le

¹ Claude Vignon, *Salon de 1852*, Paris, Dentu, 1852, p. 92 (cité d'après Valérie Bajou, *Courbet*, Paris, Adam Biro, 2003, p. 157.

² Valérie Bajou, *Courbet, op. cit.*, p. 158.

³ Denys Riout, Introduction, in *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, éd. par D. Riout, Paris, Macula, 1989 (pp. 7-31), p. 20.

⁴ *Deutsches Kunstblatt*, 7, 1856, p. 298-299, cité in Gerhard Plumpe, éd., *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*, Stuttgart, Reclam, 1985 (Universal-Bibliothek, vol. 8277) (p. 169-171), p. 171.

roman, la photographie est la caricature du vrai, du bon réalisme. Dans une lettre à sa femme du 24 juin 1881, Fontane critique Tourgueniev qui « décrit tout merveilleusement : nature, animaux et personnages ; il a quelque chose d'un appareil photographique dans l'œil et dans l'âme, mais les apports de réflexion, surtout si l'on veut qu'ils produisent aussi un effet poétique, ne sont pas à la hauteur. »¹ Au contraire, Fontane louait Gustav Freytag qui avait su, dans *Soll und Haben (Doit et avoir)*, éviter « le daguerréotype à la Thackeray » et composer une œuvre obéissant aux principes de la poésie dramatique et respectant les règles de la tragédie énoncées par Aristote.

En France, la discussion sur le statut de la photographie agite les mêmes arguments. « La photographie est-elle un art ou un métier, la pratique d'une industrie ou la culture d'une branche des beaux-arts ? » se demande Paul Périer en 1855, à l'occasion de l'Exposition Universelle, dans le *Bulletin de la Société française de photographie* (la Société française de photographie vient d'être fondée la même année).² Les premiers à redouter la concurrence de la photographie sont les graveurs : dans un article de la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} avril 1856 intitulé « La photographie et la gravure », Henri Delaborde, conservateur à la Bibliothèque impériale, proclame que la gravure relève de l'art, la photographie de l'utile. Le désir d'être reconnu en tant que nouvelle discipline des beaux-arts pousse beaucoup de photographes à se présenter comme des « peintres-photographes » et à demander l'admission des photographes au Salon (admission obtenue en 1859).

C'est justement ce Salon de 1859 qui inspire à Baudelaire sa diatribe contre la photographie : « En matière de peinture et de statuaire, le *Credo* actuel des gens du monde, surtout en France [...] est celui-ci : “[...] Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction de la nature [...]. Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu.” Un dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. [...] À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. [...] Je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. »³

Les discours accompagnant « l'invention » de la photographie et cherchant à la définir ou à la légitimer traduisent le malaise de l'écrivain et du

¹ Theodor Fontane, *Briefe an seine Familie*, Berlin, F. Fontane et Cie, 1905, vol. 1, 314 (lettre à sa femme, du 24 juin 1881; la lettre suivante, du 25 juin, confirme cette impression négative et oppose *Fumée* de Tourgueniev, « irritant, agaçant, déprimant », à un roman de Wilhelm Raabe publié en 1881 qu'il considère comme « un vrai Évangile »).

² Cité in André Rouiller, « La photographie entre controverses et utopies », in *Usages de l'image au XIXe siècle*, sous la dir. de Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier, Nicole Savy, *loc. cit.* (pp. 249-257), p. 249. Cf. du même auteur, *La Photographie en France, textes et controverses, un anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.

³ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », chap. II du *Salon de 1859*, in Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, La Pléiade, vol. 2, 1976 (p. 614-619), pp. 617-618.

peintre réaliste face à un média dont la nouveauté déroutait. D'une part, l'artiste (l'écrivain qui ne peut que « peindre avec les mots », le graveur sur bois, sur cuivre ou sur pierre, le peintre portraitiste, etc.) se sent dépossédé de son « métier » et menacé dans ses débouchés commerciaux. D'autre part, un malaise se répand dans toutes les sphères de l'esthétique, mais ce malaise ne sera analysé qu'au siècle suivant, par exemple chez Walter Benjamin¹ et chez Roland Barthes.² Ce que la photographie rend visible va au-delà de la simple reproduction. Le portrait photographique effraie les premiers spectateurs par sa « vérité » sans concession, sa mise à nu de tous les défauts esthétiques du visage, que l'on s'efforce de retoucher pour donner aux photos l'aspect de portraits picturaux.

Les photographes ont beau s'appliquer à reconquérir un style (un style Nadar, un style Le Gray...), fondé sur l'éclairage, le cadrage, la pose du portrait, c'est l'automatisme des représentations photographiques qui frappe les contemporains. Cet automatisme est interprété comme une rupture entre l'opérateur et l'image : le premier se contente de régler, de cadrer, mais n'est pas le *créateur* de la représentation. L'image photographique apparaît impersonnelle à l'extrême. La technique semble s'être substituée à l'art, comme si la mimésis était devenue un procédé industriel.

Dans *Le public moderne et la photographie*, en 1859, Charles Baudelaire a donné libre cours à ses réticences envers la photographie, formulant quelques anathèmes qui seront repris par la majorité des écrivains jusqu'au début du XX^e siècle. Son esthétique de la modernité ne pouvait pas s'accommoder de ce nouveau média qui symbolisait la modernisation technique et la multiplication industrielle des images. La photographie lui apparaissait comme la vérité du réalisme qui triomphait en art au même moment, comme une modalité du visible sans subjectivité, sans supplément d'âme, comme un nouveau matérialisme de l'image. « Admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j'entends par progrès la domination progressive de la matière). »³

Ce qui inquiétait aussi Baudelaire, c'était le goût du grand public qui semblait donner la préférence aux images photographiques et perdre le goût de la bonne peinture et de la bonne littérature : « Parce que le Beau est *toujours* étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est *toujours* beau. Or notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie ou de l'admiration (signe des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art. »⁴ Du coup, Baudelaire voulait légiférer sur la hiérarchie des arts : « S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes

¹ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931).

² Roland Barthes, *La chambre claire* de (1980). Matthias Bickenbach, « Die Unsichtbarkeit des Medienwandels. Soziokulturelle Evolution der Medien am Beispiel der Fotografie », in *Sichtbares und Sagbares*, hrsg. von Wilhelm Vosskamp und Brigitte Weingart, Cologne, DuMont, 2005 (Mediologie, Bd. 13), pp. 105-139.

³ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie. » (*Salon de 1859*, chapitre II, Pléiade, vol. 2 (p. 614-619), p. 616.

⁴ *Ibid.*

de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être l'humble servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie qui n'ont créé ni suppléé la littérature. » Il définissait de manière restrictive le domaine de la photographie : enrichir l'album du voyageur ; renforcer la précision de la mémoire ; orner la bibliothèque du naturaliste et de l'astronome (ce qu'on appellerait aujourd'hui « l'imagerie scientifique ») ; servir de secrétaire et de garde-note à « quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle ». « [Sauver] de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire. »¹

L'attitude des romanciers réalistes, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, ne sera pas vraiment différente. Ils apprécieront parfois l'aide de la photographie pour compléter leur mémoire visuelle, pour saisir l'instantané, pour stimuler leur imagination. Zola, par exemple, aimera la photographie. Mais une véritable intégration de la photographie à la peinture et au texte littéraire ne se produira qu'au XX^e siècle.²

La rupture survenue entre Baudelaire et les réalistes autour de 1855 résulte d'un profond malentendu. À l'époque du *Salon de 1846*, lorsque Baudelaire proclamait au chapitre XVIII « De l'héroïsme de la vie moderne », sans mentionner Delacroix, mais en invoquant Balzac : « Les moyens et les motifs de la peinture sont également abondants et variés ; mais il y a un élément nouveau, qui est la beauté moderne »³, il passait à juste titre pour un ami de Courbet. Mais en 1855, l'esquisse „Puisque réalisme il y a“⁴, inspirée sans doute par le salon sécessionniste de Courbet placé sous le signe du réalisme, en marge de l'Exposition universelle, contient déjà les thèmes principaux de l'essai polémique de 1859 sur la photographie. Lorsqu'il rend compte de l'Exposition universelle de 1855, Baudelaire accuse Ingres aussi bien que Courbet de faire la guerre à l'imagination, reprochant à ce dernier de représenter « La nature extérieure, positive, immédiate. »⁵

La réduction du réalisme de Courbet à un procédé de reproduction photographique du réel est certainement excessive et injustifiée. Il reste que Baudelaire a lucidement perçu le lien qui unit le réalisme et la nouvelle

¹ *Ibid.*, p. 618.

² Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

³ Baudelaire, « De l'héroïsme de la vie moderne », in Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, vol. 2, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1976 (pp. 487-496), p. 496.

⁴ Baudelaire, „Puisque réalisme il y a“, *ibid.*, pp. 57-59.

⁵ Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet*, trad. Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1993 (*Courbet's Realism*, University of Chicago, 1990), p. 18. Baudelaire écrit : « Le sacrifice héroïque que M. Ingres fait en l'honneur de la tradition et de l'idée du beau raphaëlesque, M. Courbet l'accomplit au profit de la nature extérieure, positive, immédiate. Dans leur guerre à l'imagination, ils obéissent à des mobiles différents ; et deux fanatismes inverses les conduisent à la même immolation. » *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, vol. 2, *op. cit.*, p. 586.

technique de la photographie. Selon la formule de Michael Fried, « Une peinture dont la forme originelle donnait à penser qu'elle imaginait un mode de représentation purement automatique [...] apparaît en fin de compte comme une allégorie de la nécessaire interpénétration [de l'automatisme et de la volonté du peintre]. En même temps, l'attrait évident qu'exerce sur Courbet [le] fantasme photographique et, plus généralement, l'importance centrale de l'automatisme pour son projet antithéâtral atteste un lien profond entre le Réalisme et la photographie dans les années 1850 et après. »¹

Lorsque Baudelaire fulmine contre la photographie et contre le réalisme positiviste, lorsque Flaubert s'indigne à l'idée qu'on pourrait illustrer ses romans, lorsque Fontane critique le réalisme trop photographique, on reconnaît le besoin traditionnel de l'écrivain de se définir son mode de mimésis par rapport aux arts plastiques et son refus des images qui paralysent l'imagination : Chateaubriand, lorsqu'il décrit le château de Combourg dans les *Mémoires d'outre-tombe*, constate les limites de la description, mais il ne conclut pas à la supériorité du dessin : « Si, d'après cette trop longue description, un peintre prenait son crayon, produirait-il une esquisse ressemblante au château ? Je ne le crois pas ; et cependant ma mémoire voit l'objet comme s'il était sous mes yeux ; telle est dans les choses matérielles l'impuissance de la parole et la puissance du souvenir ! »²

Diderot appliquait la formule de « tableau parlant » à Greuze, qui présentait des scènes de genre comme *Le Fils ingrat* ou *Jeune fille qui pleure la mort de son oiseau* et racontait une histoire, comme l'écrivain réaliste, opposant Greuze à Chardin, dont les natures mortes constituaient des « compositions muettes ». ³ Comme la peinture à thèmes mythologiques et la peinture religieuse, la peinture historique et la peinture de genre, au XIX^e siècle, produisent des « tableaux parlants » dont on peut reconstituer le « texte en image ». ⁴ De même, la « peinture d'idées » du genre allégorique, à thèmes philosophiques ou politiques, des préraphaélites aux symbolistes, constitue un courant de « peinture littéraire » qui tantôt recoupe le réalisme (on songe à « l'allégorie réelle » de Gustave Courbet⁵), tantôt s'oppose à lui. ⁶ L'art de l'illustration de textes religieux et d'œuvres littéraires, mais aussi d'ouvrages historiques, didactiques, etc. consiste pour le peintre à traduire le texte en image, à engager le dialogue de la peinture et du dessin avec le texte, à trouver des équivalents et des parallèles. Mais même dans ce genre qui, à première vue, assujettit l'image au texte, la différence peut conduire à des tensions : ainsi l'auteur de *L'Histoire de Frédéric le*

¹ Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet*, op. cit., p. 294.

² François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. par Jean-Paul Clément, Paris, Gallimard Quarto, 1997, vol. 1, p. 132 (fin du chap. 7, Livre I).

³ Jürgen Siess, « Le tableau parlant selon Diderot », in *Interfaces*, vol. 10, 1996, pp. 77-88.

⁴ Wolfgang Kemp, éd., *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München, text + kritik, 1989 (Literatur und andere Künste, vol. 4).

⁵ Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre : allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855.

⁶ Cf. Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, 2003 (Romantisme et modernité, vol. 63).

Grand, Franz Kugler, a par moments l'impression que son illustrateur, Adolph Menzel, n'en fait qu'à sa guise et ne conçoit pas son rôle comme celui d'un simple illustrateur mais comme celui d'un « co-auteur » exprimant sa propre vision des événements historiques relatés par le texte.

Baudelaire parlait à propos de Delacroix de peinture littéraire. Il écrivait dans son texte consacré à l'*Exposition universelle (1855)* : « Une autre qualité, très grande, très vaste, du talent de M. Delacroix, et qui fait de lui le peintre aimé des poètes, c'est qu'il est essentiellement littéraire. Non seulement sa peinture a parcouru, toujours avec succès, le champ des hautes littératures, non seulement elle a traduit, elle a fréquenté Arioste, Byron, Dante, Walter Scott, Shakespeare, mais elle sait révéler des idées d'un ordre plus élevé, plus fines, plus profondes que la plupart des peintures modernes. »¹

On peut interpréter l'histoire de „l'intermédialité“ littérature / arts plastiques² à l'époque moderne et contemporaine comme l'histoire d'une confrontation au terme de laquelle la séculaire supériorité symbolique des discours littéraires et théoriques sur les arts plastiques a été contestée et parfois même renversée. La modernité littéraire, depuis l'époque de Baudelaire, se met à l'école de la peinture. Dans la littérature allemande, ce nouveau dialogue entre littérature et arts plastiques qui n'autorise plus l'écrivain à définir la peinture et ses règles, mais le conduit à définir l'espace littéraire en le confrontant avec l'espace pictural, s'établit un peu plus tard chez Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke.

Si l'on conçoit le réalisme comme un moment du « paragone » littérature/arts plastiques, on constate que c'est dans le domaine de la peinture d'histoire que l'académisme a conservé le plus longtemps son influence dominante. En même temps que la peinture réaliste s'éloigne de la peinture d'histoire, elle s'émancipe de sa subordination aux grands récits religieux, littéraires, historiques et idéologiques qu'elle s'appliquait à « illustrer » et à transposer en images. L'histoire de la peinture française, du réalisme de Courbet aux impressionnistes, s'accompagne du déclin et parfois du renouvellement de la peinture narrative : peinture religieuse, mythologique et historique. Tandis que la peinture d'histoire de tradition académique dépend de plus en plus exclusivement des commandes publiques, un nouveau public de collectionneurs apprécie les avant-gardes réalistes, impressionnistes.

Un article de Wilhelm Worringer, publié dans la revue expressionniste *Der Sturm* en 1911, définira la modernité picturale explorée par les impressionnistes, puis par Cézanne, par Gauguin et par van Gogh, comme une recherche quasi mystique de la vision pure de toute subjectivité, qui est révélation, communion, chemin vers la lumière et les couleurs. « De l'extase de

¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1976, vol. II, p. 596.

² Le terme d'« intermédialité » est utilisé en allemand (*Intermedialität*) pour une méthode comparatiste élargie qui confronte et compare la littérature, les arts plastiques, le cinéma, la musique, mais aussi les supports de la communication de masse : presse, publicité et, au XX^e siècle, radio, télévision, internet, etc.

l'œil, il reste une oeuvre qui la fixe, la reflète comme équivalent analogique de la nature. *Natura sive Deus* : à ce point, il est malaisé de déterminer où conduit cette ascension spirituelle. [...] Monet expliquait en 1889 au peintre américain Cabot Perry qu'il aurait aimé naître aveugle, puis (tel l'aveugle de Diderot) recevoir d'un coup le don de la vue. Car alors il aurait commencé à peindre sans savoir quels étaient les objets qu'il voyait devant lui. »¹ C'est ce que Ruskin appelait l'innocence de l'oeil. La peinture moderne ainsi définie ne produit plus des images, mais des tableaux. Elle s'est émancipée des discours littéraires, historiques, religieux ou idéologiques, de même que des discours critiques et théoriques qui prétendent, mieux que les peintres eux-mêmes, donner une définition de la peinture. La métaphore de l'innocence de l'œil suggère l'analogie entre la perception visuelle de l'artiste et l'appareil photographique.² Mais cette analogie de surface permet de comprendre une opposition plus profonde : le « réalisme » de l'artiste est, dans son « innocence » originelle, débarrassé de l'exigence d'objectivité ; cette innocence légitime au contraire la subjectivité du regard du peintre. Le tableau ne sera plus la saisie photographique, mais phénoménologique, du réel.

Une idée bien ancrée en France au XIX^e siècle veut que les Allemands donnent à la composition et au dessin la priorité sur la couleur et la lumière, cherchent à exprimer une pensée ou une morale, plutôt que le beau et le sensuel. En somme, « Les Allemands ne sont pas peintres, ce sont des philosophes et des littérateurs qui se servent de certaines formes pour rendre des idées », comme l'écrivit un critique en 1859, à l'occasion d'une exposition de cartons allemands à Bruxelles.³

C'est après avoir visité les Salons bavarois et prussien de l'Exposition universelle de 1855, que Charles Baudelaire mettra en chantier son essai sur *L'Art philosophique*, resté inachevé et publié en 1868, un an après sa mort.⁴ « Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? », se demande Baudelaire au début de cet essai, « C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.

¹ Alain Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, coll. L'esprit de la cité, 1994, p. 336.

² Cf. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

³ Cité in Uwe Fleckner, « L'art allemand et son public français. Réception et transferts artistiques au XIX^e siècle », in *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Uwe Fleckner et Thomas W. Gachtgens, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003 (p. 1-14), pp. 5-6.

⁴ Charles Baudelaire, « L'Art philosophique » et « Notes diverses sur *L'Art philosophique* », in Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, vol. 2, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1976, pp. 598-608. Baudelaire avait songé à d'autres titres : « Peintres raisonnateurs » ; « Peintres philosophes » ; « les Peintres qui pensent » ; « Les Peintres idéalistes » ; « L'Art enseignant » ; « La Peinture didactique » (Claude Pichois, Notice, *ibid.*, p. 1377-1378). Cf. Hendrik Ziegler, « "L'art philosophique" de Charles Baudelaire. Genèse et mutation d'un paradigme des écrits sur l'art en France entre 1855 et 1878 », in *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle, op. cit.*, pp. 143-166.

Qu'est-ce que l'art philosophique suivant la conception de Chevanard¹ et de l'école allemande ? C'est un art plastique qui a la prétention de remplacer le livre, c'est-à-dire de rivaliser avec l'imprimerie pour enseigner l'histoire, la morale et la philosophie. Il y a en effet des époques de l'histoire où l'art plastique est destiné à peindre les archives historiques d'un peuple et ses croyances religieuses. »

Mais l'art philosophique n'est plus de ce temps, estime Baudelaire. Depuis que s'est manifestée une séparation de plus en plus marquée des disciplines artistiques, « il y a des sujets qui appartiennent à la peinture, d'autres à la musique, d'autres à la littérature. » Alors que, dans d'autres textes, Baudelaire trouve chez des auteurs et des artistes allemands, chez E.T.A Hoffmann, chez Wagner, l'inspiration d'une esthétique de la synthèse des arts et des sensations, il se rattache dans *L'Art philosophique* à une tradition plus classique de la distinction des disciplines artistiques : « Est-ce une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d'autres artistes, ceux dont nous avons à nous occuper aujourd'hui, une sorte de philosophie encyclopédique dans l'art plastique lui-même ? »²

L'art philosophique est, à l'époque contemporaine, « une monstruosité » qui, de surcroît, « Suppose une absurdité [...] à savoir l'intelligence du peuple relativement aux beaux-arts.

Plus l'art se voudra philosophiquement clair, plus il se dégradera et remontera vers l'hiéroglyphe enfantin ; plus au contraire l'art se détachera de

¹ En 1848, Ledru-Rollin et le gouvernement provisoire avaient passé commande au peintre Chevanard de la décoration intérieure du Panthéon. Celui-ci avait conçu une fresque de l'histoire de l'humanité et de son évolution morale, interprétée comme un progrès du stade théologique au stade positif, à la manière d'Auguste Comte. La partie gauche devait représenter l'ère païenne, le chœur une « Prédication de l'Évangile », la fin des temps antiques et le début des temps nouveaux. À droite, des fresques devaient illustrer les temps modernes. Enfin sur le pavage serait placé, au centre, une gigantesque synthèse de la « Philosophie de l'histoire », nouvelle École d'Athènes du XIX^e siècle, entourée par l'« Enfer », le « Purgatoire », la « Résurrection » et le « Paradis ». Le 6 décembre 1851, le futur Napoléon III fait du Panthéon une basilique nationale, dédiée à Sainte-Geneviève. La commande confiée à Chevanard est arrêtée. Le prince-président, au moment où il rend l'édifice au culte catholique, rejette cette vision d'une philosophie de l'histoire rationaliste et progressiste, annonçant le triomphe de l'esprit scientifique et rattachant le rôle de l'Église à un stade archaïque de l'évolution universelle. Exposés en 1855, les cartons préparatoires furent à nouveau attaqués par les catholiques conservateurs. Ces cartons sont conservés au musée de Lyon.

² Dans les « Notes diverses sur *L'Art philosophique* », Baudelaire porte un jugement très réservé sur Wagner qu'il met en parallèle avec Chevanard :

« La peinture est née dans le Temple. Elle dérive de la Sainteté. Le Temple moderne, la Sainteté moderne, c'est la Révolution. Donc *faisons le Temple de la Révolution*, et la peinture de la Révolution. C'est-à-dire que le Panthéon moderne contiendra *l'histoire de l'humanité*. [...] Esthétique chimérique, c'est-à-dire *a posteriori*, individuelle, artificielle, substituée à l'esthétique involontaire, spontanée, fatale, vitale, du peuple.

Ainsi Wagner refait la Tragédie grecque qui fut créée spontanément par la Grèce.

La Révolution n'est pas une religion, puisqu'elle n'a ni prophètes, ni saints, ni miracles, et qu'elle a pour but de nier tout cela. » (p. 606).

l'enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée. » Baudelaire met en évidence le paradoxe de la « peinture philosophique » : celle-ci compose des images que le spectateur est censé déchiffrer comme un texte et « le texte de l'image » n'a pas plus d'évidence que le texte dépourvu d'illustrations. Il est donc vain d'espérer que les images de l'art philosophique soient plus populaires et plus accessibles à un grand public que les textes théoriques.

Tout en affirmant que « L'Allemagne, comme on le sait et comme il serait facile de le deviner si on ne le savait pas, est le pays qui a le plus donné dans l'erreur de l'art philosophique », Baudelaire ne se borne pas à une opposition entre l'art allemand et l'art français.¹ Au contraire, la deuxième partie de son essai est consacré à la critique sans concession de Paul Chevanard et Louis Janmot, peintres de l'école de Lyon.

Baudelaire fonde son jugement sur les exemples d'Overbeck, de Cornelius et de Kaulbach. Il évoque particulièrement *La maison des fous* de Kaulbach², une gravure de 1835. Il apprécie beaucoup plus Alfred Rethel et son cycle de six bois gravés *C'est aussi une danse macabre (Auch ein Totentanz)* de 1848 auquel s'ajoutent deux autres bois gravés : *La mort en étrangleuse (Der Tod als Würger)* et *La mort en amie ou La Bonne mort (Der Tod als Freund)*, de 1848 et 1850. Ainsi Baudelaire ne retient que des gravures pour parler de « l'art philosophique » allemand, un choix sans doute plus ou moins consciemment guidé par la représentation de la peinture allemande comme plus dessinatrice que picturale et coloriste. Il reproche à Kaulbach de soumettre sa représentation à des classifications aristotéliennes et de négliger l'élément dramatique. « Kaulbach, ayant à traiter un sujet purement pittoresque, la Maison

¹ Hendrik Ziegler souligne que l'équation art allemand = art philosophique est un *topos* de l'époque. Les frères Goncourt écrivent dans leur compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 : « La peinture est-elle un livre ? La peinture est-elle une idée ? Est-elle une voix visible, une langue peinte la pensée ? Parle-t-elle au cerveau ? [...] N'est-il pas plutôt dans ses destins et dans sa fortune de tenter les yeux, d'être l'animation matérielle d'un fait, la représentation sensible d'une chose, et de ne pas aspirer beaucoup au-delà de la récréation du nerf optique ? » (Jules et Edmond de Goncourt, *La peinture à l'Exposition universelle de 1855*, cité p. 146).

Alphonse de Calonne, le directeur de la *Revue contemporaine*, parle d'une spécificité allemande : « Le reproche le plus sérieux que nous faisons à la peinture allemande, c'est d'être trop portée au symbolisme, c'est de sortir de son domaine pour empiéter sur celui de la littérature. "Ut pictura poesis", a dit le poète : oui, dans certains cas, et non dans beaucoup d'autres. La poésie a des licences que la peinture serait fort mal inspirée de se donner. La poésie développe et fait mouvoir la pensée, la peinture l'arrête pour la faire voir. De cette différence radicale découlent toutes les autres. » (Cité p. 148)

Théophile Gautier, compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 : « [L'école allemande] ne fait pas de tableaux, mais des poèmes : ce sont des inventions cycliques déroulant les destinées du genre humain, les migrations de races, les mythes et les apocalypses des religions, ou bien encore des symbolismes et des systèmes philosophiques où les figures interviennent plutôt comme signes hiéroglyphiques que comme représentation de l'individu. Cette école tout intellectuelle méprise la couleur, l'habileté du pinceau, l'agrément de la touche. Elle ne peint pas, elle écrit l'idée. » (Cité p. 150)

² *La maison des fous* de Kaulbach a aussi été commentée par Fortoul dans *De l'art en Allemagne*, 1844 ; et par Théophile Gautier, en 1852 (relation de son voyage en Italie) et 1856 (*Les beaux-arts en Europe*).

des fous, n'a pas pu s'empêcher de la traiter par catégories et, pour ainsi dire, d'une manière aristotélique, tant est indestructible l'antinomie de l'esprit poétique pur et de l'esprit didactique. »

Les gravures de Rethel le séduisent, en revanche, en raison de leur actualité politique : « C'est un poème réactionnaire dont le sujet est l'usurpation de tous les pouvoirs et la séduction opérée sur le peuple par la déesse fatale de la mort. [...] Ce que je trouve de vraiment original dans le poème, c'est qu'il se produisit dans un instant où presque toute l'humanité européenne s'était engouée avec bonne foi des sottises de la révolution. »¹ En fait, Rethel était aussi peu un « réactionnaire » que Baudelaire lui-même... Son pessimisme et son horreur de l'exaltation révolutionnaire s'expliquaient par le traumatisme que lui avait infligé le spectacle de la répression sanglante du soulèvement de Dresde dont il avait été le témoin.²

Daumier, lui aussi, connaissait les gravures de Rethel qui avaient été reproduites dans *L'Illustration* dès le 28 juillet 1849. En 1850, le cycle de Rethel, transposé en lithographie par A. Collette, avait été publié chez Goupil sous le titre *Le socialisme, nouvelle danse de morts...*

Daumier s'est, sans doute, inspiré de Rethel pour *L'Émeute*, œuvre conservée à Oxford, qui montre les insurgés en victimes de la mort qui a transformé la ville en un monceau de cadavres. *Der Tod als Würger* et *Der Tod als Freund* avaient été montrés à Paris lors de l'Exposition universelle de 1855 et remarqués par Baudelaire et Daumier. Werner Hofmann décèle un écho de ces gravures dans la caricature de Daumier *Un cauchemar de M. Bismarck* (publiée dans le *Charivari* du 22 août 1870).³

Une des questions que soulève le texte de Baudelaire sur « L'art philosophique » est, me semble-t-il, celle de savoir si Eugène Delacroix relève ou non de cette catégorie. Dans son hommage de 1863 à Delacroix (qui venait de mourir le 13 août 1863), intitulé *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, Baudelaire montre que Chevanard, le peintre si sévèrement critiqué dans *L'art philosophique*, n'était pas, en réalité, sans parenté avec Delacroix. Après avoir rappelé que Delacroix détestait Paul Delaroche (exécration partagée par Baudelaire qui a parlé de Delaroche dans les termes les plus négatifs), il rappelle que « Celui qu'il choisissait plus volontiers pour s'expatrier dans d'immenses causeries était l'homme qui lui ressemblait le moins par le talent comme par les idées, son véritable antipode, un homme à qui on n'a pas encore rendu toute la justice qui lui est due [...]. J'ai nommé Paul Chevanard. Les théories abstruses du peintre

¹ Champfleury a commenté la *Danse macabre* de Rethel en 1849 dans la revue *L'Artiste*. En 1869, il revient sur ce sujet dans son *Histoire de l'imagerie populaire* : « L'effet de ces images fut considérable à Paris. Un an auparavant éclataient les journées de juin, et il semblait que l'artiste allemand se fût inspiré des récits de la fatale insurrection : <à ce souvenir se joignait pour chacun l'impression produite par un art véritablement sérieux auquel la France n'est pas habituée. [...] Pour moi, sans m'attacher à leur sens contre-révolutionnaire, l'impression de telles compositions fut profonde et durable. » Cité in Hendrik Ziegler, *op. cit.*, pp. 155-156.

² Werner Hofmann, *Daumier und Deutschland*, Munich – Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2004 (Passerelles, Centre allemand d'histoire de l'art, vol. 4), pp. 18-19.

³ Werner Hofmann, *Daumier und Deutschland, op. cit.*, pp. 24-26.

philosophe lyonnais faisaient sourire Delacroix, et le pédagogue abstracteur considérait les voluptés de la pure peinture comme choses frivoles, sinon coupables. Mais si éloignés qu'ils fussent l'un de l'autre, et cause même de cet éloignement, ils aimaient à se rapprocher. [...] Tous deux, d'ailleurs, étant fort lettrés [...], ils se rencontraient sur le terrain commun de l'érudition. »¹ Baudelaire n'a jamais dit que Delacroix n'était pas, à sa manière, un philosophe artiste. Au début de son essai de 1863 sur Delacroix, il écrit : « Grand lecteur, cela va sans dire. La lecture des poètes laissait en lui des images grandioses et rapidement définies, des tableaux tout faits, pour ainsi dire. Quelque différent qu'il soit de son maître Guérin par la méthode et la couleur, il a hérité de la grande école républicaine et impériale l'amour des poètes et je ne sais quel esprit endiablé de rivalité avec la parole écrite. David, Guérin et Girodet enflammaient leur esprit au contact d'Homère et de Virgile, de Racine et d'Ossian. Delacroix fut le traducteur émouvant de Shakespeare, de Dante, de Byron et d'Arioste. »²

Pourquoi cet « esprit endiablé de rivalité avec la parole écrite », cette peinture définie comme une « traduction » de Shakespeare, ne rattachent-ils pas Delacroix à l'art philosophique ? Il serait certainement anachronique et inexact de comprendre la formule baudelairienne de « pure peinture » dans le sens de la modernité picturale définie comme une recherche de la vision pure de toute discursivité.

Baudelaire définit, au contraire, Delacroix, on l'a vu, comme un « peintre littéraire » et l'on comprend que, pour Baudelaire, la « peinture littéraire » est le juste milieu entre les extrêmes qu'il condamne : le réalisme photographique, d'une part, où la représentation se réduit, selon la formule de Barthes, à une image sans code, et d'autre part l'art philosophique, où les discours tuent la peinture comme le lierre étouffe l'arbre qu'il a recouvert.

Le propre de la peinture littéraire est que l'on peut déchiffrer en elle le « texte de l'image ». ³ De même, la « peinture d'idées » du genre allégorique ou à thèmes philosophiques et politiques, dont il est question dans l'essai sur *L'art philosophique* établit des liens de traduction entre l'image et le texte, entre le texte et l'image.

Le cas de Delacroix est encore plus complexe, puisqu'on a affaire à une *Doppelbegabung* qu'on pourrait appeler, dans le contexte de nos réflexions sur l'intermédialité littérature / peinture, *ambimédialité* (avec les connotations de « maîtrise de deux médias », comme on dit *ambidextre*, et d'ambivalence ou d'hybridité des *peintures littéraires*). Toutefois, malgré les qualités littéraires évidentes de Delacroix, Baudelaire souligne que ce peintre ne s'est pas conçu lui-même comme peintre *et* poète. Ses considérations sur la « peinture littéraire » de Delacroix maintiennent la différence entre le peintre de génie et l'écrivain de talent, qu'il confronte, mais qu'il ne confond pas.

Ce qui manque, selon les goûts et la sensibilité de Baudelaire, à l'art philosophique des Allemands ou de Chevanard pour atteindre à la « pure

¹ Baudelaire, éd. Claude Pichois, Pléiade, II (p. 742-770), pp. 765-766.

² *Ibid.*, p. 746.

³ Cf. Wolfgang Kemp, éd., *Der Text des Bildes*, Munich, 1989.

peinture », c'est tout ce que l'hommage à Delacroix récapitule : « Delacroix était passionnément amoureux de la passion, écrit Baudelaire, et froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible. »¹ À la lumière de cette formule, on comprend que Baudelaire considère comme la qualité cardinale de Delacroix, « l'imagination, le don le plus précieux, la faculté la plus importante. »² L'art philosophique n'avait pas ce don de l'imagination. Il n'avait pas non plus celui de la couleur qui, selon Baudelaire, distingue Delacroix : « Il trouvait toujours la journée trop courte pour étudier les moyens d'expression. C'est à cette préoccupation incessante qu'il faut attribuer ses recherches perpétuelles relatives à la couleur, à la qualité des couleurs, sa curiosité des choses de chimie et ses conversations avec les fabricants de couleurs. Par là, il se rapproche de Léonard de Vinci qui, lui aussi, fut envahi par les mêmes obsessions. »³

Ce développement sur la couleur, dont Baudelaire fait le matériau par excellence de la peinture, conduit à une nouvelle charge contre « le mot vague et obscur de *réalisme* » : se citant lui-même, Baudelaire reprend les formules de son *Salon de 1859*, au chapitre intitulé « Le gouvernement de l'imagination » : « La nature n'est qu'un dictionnaire [...]. Les peintres qui n'ont pas d'imagination », et l'on devine ici que Baudelaire donne une définition du réalisme par la négative, suggérant que le réalisme est la copie de la nature sans imagination, « Les peintres qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. [...] À force de contempler et de copier, ils oublient de sentir et de penser. »⁴

La peinture gouvernée par l'imagination, dont Delacroix est le meilleur représentant contemporain, sait au contraire que, « Comme un rêve est placé dans une atmosphère colorée qui lui est propre, de même une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier. »⁵ L'art philosophique, *a contrario*, serait donc la pensée sans la sensation, la conception sans l'imagination, la ligne sans la couleur, la pensée sans le rêve. Car, expose Baudelaire quelques lignes plus loin, citant encore son propre *Salon de 1859*, « La ligne et la couleur font penser et rêver toutes les deux ; les plaisirs qui en dérivent sont d'une nature différente, mais parfaitement égale et absolument indépendante du sujet du tableau. »⁶ Comme dans sa théorie de la modernité, Baudelaire ne récuse pas les principes de l'esthétique classique : il maintient le principe d'un équilibre nécessaire du coloris et du dessin. Le grand peintre est un bon dessinateur et un bon coloriste à la fois. Et pourtant, on a le sentiment que Baudelaire accorde une préférence personnelle à la couleur.

Dans *L'art philosophique*, lorsqu'il critiquait Kaulbach et lorsqu'il évoquait avec beaucoup plus de chaleur Alfred Rethel, Baudelaire commentait des œuvres graphiques, toutes de dessin et de lignes, et dépourvues de couleurs : la *Maison des*

¹ *Ibid.*, p. 746.

² *Ibid.*, p. 747.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, pp. 747-748.

⁵ *Ibid.*, p. 748.

⁶ *Ibid.*, p. 753.

fous de Kaulbach est un dessin ; *La danse macabre* de Rethel, un cycle de gravures. On peut sans doute, sans trahir la pensée de Baudelaire, suggérer que l'art philosophique fait plus penser que rêver et qu'il ne suscite pas cette « volupté surnaturelle »¹ que suscitent les tableaux de Delacroix, mais un plaisir plus intellectuel et plus analytique.

« L'art philosophique » et le « réalisme photographique » constituent pour Baudelaire les deux travers également condamnables de l'art contemporain. Delacroix est aux yeux de Baudelaire un grand peintre parce qu'il a trouvé le bon équilibre d'une « peinture littéraire » à la fois « pure peinture » et incitation à penser et à rêver.

J'en viens à présent à Adolph Menzel.

Le problème est posé dans la formule d'Edmond Duranty : « Le réalisme proscrit l'historique dans la peinture, dans le roman et dans le théâtre. »² Pour Duranty, l'esprit du réalisme était tourné vers le présent. Mais dans l'histoire de la littérature et de l'art allemands du XIX^e siècle, le poids du style historique se fait sentir plus longtemps.

C'est un problème de langage. Ainsi Champfleury parle, en 1850, des « tableaux historiques » de Courbet : « Les tableaux historiques de M. Courbet, qui seront un événement au Salon, vont soulever d'importantes discussions ; les critiques peuvent dès aujourd'hui se préparer à combattre pour ou contre le réalisme dans l'art »³ Le titre complet donné par Courbet à son *Enterrement à Ornans* (1849-1850) est *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*. Le mot « historique » est ici employé dans un sens ironique et parodique et l'on pourrait dire que cet enterrement est aussi celui de la peinture historique. Le tableau n'a de ce genre académique que le format (3,15 x 6,68 m.) et la solennité qui sied d'ordinaire à la représentation d'une cérémonie de cour. Mais il s'agit d'une scène de la vie ordinaire, de la société contemporaine d'une petite ville de province, de personnages anonymes et portraits parfois traités sur le mode de la caricature.

Le réalisme de Courbet paraît incompatible avec le genre de la peinture historique. Entre le début des années 1840 et 1870, Courbet s'est rendu plusieurs fois en Allemagne et sa connaissance de la peinture allemande contemporaine était réelle et approfondie. Ayant reçu au nom de Louis II de Bavière le brevet de chevalier de deuxième classe de l'ordre de Saint-Georges, Courbet entreprend un voyage en Bavière en 1869 ; il visite le Salon de peinture de Munich. À son retour, il écrit à son ami, le critique d'art Jules Castagnary : « En Allemagne, on n'en connaît presque pas la bonne peinture. Ils sont tous dans les qualités négatives de l'art. Une des principales qualités, c'est la perspective. On parle de cela toute la journée. Il y a aussi une grande qualité, c'est la justesse des costumes historiques. Ils sont beaucoup dans la peinture anecdotique, et toutes les murailles de Munich

¹ *Ibid.*

² Cité in *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880*, éd. par Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger und Reinhard Wittmann, vol. 1: *Einführung in den Problembereich*, Stuttgart, Metzler, 1975, vol. 1, p. 6.

³ Article de Champfleury dans *L'Ordre*, 21 septembre 1850, cité *ibid.*, p. 5.

sont couvertes de fresques comme du papier peint, en manteau rouge, bleu, vert, jaune, rose, etc., bas de soie, bottes à l'écuillère, pourpoints. Ici c'est un roi qui prête serment, là c'est un roi qui abdique, l'autre c'est un roi qui signe un traité, etc., etc., qui se marie, qui meurt, etc. [...] À travers tout cela, les Cornelius, et les Kaulbach, les Schwind, etc., ont fini leur temps, et Chenavard surtout. [...] Les jeunes gens de Munich vont bien, je suis resté un peu longtemps à cause de cela, ils sont décidés à lâcher tout ce vieux bibelot, j'ai vu des jeunes peintres crachant en parlant de tous ces princes de l'art allemand.»¹ Comme Baudelaire dans *L'Art philosophique*, Courbet voit comme anachronique la peinture historique de Cornelius, de Kaulbach et de Schwind, qu'il considère comme aussi peu adaptée à son temps que celle de Chevanard.

Dans l'œuvre de Menzel, les représentations de l'époque de Frédéric II datent pour l'essentiel des deux décennies 1840-1860.² Un travail de commande est à l'origine de cette abondante production : en 1839, l'éditeur Johann Jakob Weber de Leipzig confie à Menzel le soin d'illustrer l'*Histoire de Frédéric le Grand* de Franz Kugler³, ouvrage alors en projet (c'est à Kugler lui-même que Menzel doit cette commande) dont la publication devait coïncider avec le centenaire de l'avènement de Frédéric II en 1740. Le modèle proposé par l'éditeur est l'*Histoire de l'Empereur Napoléon* de Paul-Mathieu Laurent de l'Ardèche (1793-1877) publiée à Paris en 1828, puis en 1838-1839 dans une édition illustrée par Horace Vernet aussitôt reprise à Leipzig, en traduction allemande, par les Éditions J. J. Weber.⁴ Une autre source d'inspiration de Menzel fut la tradition iconographique créée par Daniel Chodowiecki et son cercle.⁵

¹ Cité in Régis Spiegel, « Perception et réception de la peinture romantique allemande entre 1830 et 1870 : le regard des voyageurs français », in *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Uwe Fleckner et Thomas W. Gaehtgens, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, pp. 185-203 (« Courbet, fossoyeur de la peinture romantique allemande », pp. 196-203), p. 199.

² Cf. le tableau chronologique „Menzels Frideriziana“ in Jens Christian Jensen, *Adolph Menzel, op. cit.*, pp. 144-145.

³ Franz Kugler (1808-1858), enseignait l'histoire de l'art à l'Université et à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin depuis 1835. Il participait à la rédaction de la revue *Museum. Blätter für bildende Kunst* et à la direction de la revue *Allgemeines Organ für Kunst und Kunstgeschichte*, appelée couramment *Deutsches Kunstblatt*, publiée de 1850 à 1858. Il avait publié en 1837 un *Manuel d'histoire de la peinture depuis Constantin le Grand*. Jacob Burckhardt, ancien étudiant de Kugler (Burckhardt avait fait ses études à Berlin entre 1839 et 1843), fut l'éditeur de la deuxième édition de cet ouvrage, publiée en 1848 et introduisit le terme de « Renaissance » que Kugler n'avait pas utilisé dans la première édition. En 1843, Kugler fut chargé par le Ministère des Affaires culturelles de Prusse de mettre en œuvre la réforme de l'enseignement à l'Académie des Beaux-Arts et de la conversation du patrimoine. En 1848, il devint membre de l'association littéraire *Tunnel sur la Spree*, fondée en 1827. Avec Friedrich Eggers, il fonda en 1852 l'association du *Rütti* qui était un sous-groupe du *Tunnel* et dont les membres fondateurs furent Paul Heyse, Theodor Fontane, Bernhard von Lepel, Theodor Storm et Adolph Menzel. La maison Kugler à Berlin était un des centres de la sociabilité intellectuelle et artistique de la capitale prussienne. (Cf. Céline Trautmann-Waller, *Aux origines d'une science allemande de la culture. Linguistique et psychologie des peuples chez Heymann Steinthal*, Paris, CNRS Éditions (De l'Allemagne), pp. 139-144).

⁴ *Geschichte des Kaisers Napoleon von P.M. Laurent illustriert von Horaz Vernet*, Leipzig, 1839-1840, J.J. Weber, en 40 livraisons (env. 800 pages et 450 illustrations).

⁵ Cf. Ulf Küster, *Der junge Adolph Menzel*, Münster, LIT, 1999 (Kunstgeschichte, vol. 62), pp. 121-142.

Kugler avait conçu son *Histoire de Frédéric le Grand* comme un *Volksbuch*, un livre populaire, s'adressant à tous les milieux sociaux, relevant à la fois de la vulgarisation et de la pédagogie par le texte et l'image.¹ Les illustrations étaient destinées, selon Kugler, à accroître la popularité de l'ouvrage et rendre présente aux lecteurs l'époque de Frédéric II, bien plus éloignée des contemporains que l'époque napoléonienne. Menzel lui paraissait justement le mieux capable de séduire un grand public. En effet, le livre de Kugler illustré par Menzel a contribué à la formation de l'imaginaire national prussien, à l'édification du « lieu de mémoire » Frédéric le Grand², à ce que Rudolf Schenda appelait l'iconisation (*Ikonisierung*) du peuple, un mot calqué sur celui d'alphabétisation.

C'est en 1849, avec le tableau *La pétition (Die Bittschrift)*, que Menzel passe, dans ses représentations de Frédéric II, du genre du dessin et de la gravure à celui de la peinture à l'huile. Ce tableau³ ne fut pas acheté pour les collections royales : on expliqua à Menzel que ce chemin de campagne boueux n'était pas « *courfähig* » (de bon ton à la cour). Le thème de la pétition adressée par le peuple au souverain avait en 1849 une signification politique trop évidente et le mélange des genres picturaux (peinture historique, peinture de paysage, scène de genre) ne pouvait que déconcerter le directeur des musées royaux.

¹ Franz Kugler écrit : „Ein Gemeingut für alle Stände.“

² L'article de Frank-Lothar Kroll sur « Friedrich der Große », dans *Deutsche Erinnerungsorte*, éd. par Étienne François et Hagen Schulze, vol. III, Munich, C. H. Beck, 2001, 2003, pp. 620-635, permet de situer plus précisément l'œuvre de Kugler et Menzel dans l'histoire du „lieu de mémoire“ Frédéric le Grand (1712-1786, roi de Prusse de 1740 à 1786). Goethe prenait soin, dès les années 1760, de distinguer le roi Frédéric et l'esprit prussien, jugeant ce dernier plus sévèrement. Cette différence avait été approfondie par Mirabeau, dans son *De la monarchie Prussienne sous Frédéric le Grand*, publié à Londres en 1788, qui opposait le roi philosophe à l'État prussien dominé par l'armée et la bureaucratie. À Berlin, la référence à Frédéric II était revenue en faveur à l'époque des réformes postérieures à 1806, sous l'impulsion de Hardenberg et Stein. En 1822, dans son cours sur la philosophie de l'histoire (publié en 1837), Hegel avait loué Frédéric II pour avoir placé son règne sous le signe de la raison. Les libéraux Rotteck (1775-1840), Schlosser (1776-1861), Gervinus (1805-1871), Varnhagen von Ense (1785-1858), donnaient une image positive de Frédéric le Grand (l'interprétation nationaliste de Frédéric II se répand à partir de 1848). Au contraire les romantiques considéraient Frédéric II d'un œil très critique (cf. Adam Müller, *Über die Friedrich II. Und die Natur, Würde und Bestimmung der Preussischen Monarchie*, 1810). À l'époque de la publication du livre de Kugler illustré par Menzel, les conservateurs prussiens et au premier chef le roi Frédéric-Guillaume IV (1795-1861, roi de Prusse de 1840 à 1861) avaient également un point de vue réservé sur Frédéric II, rationaliste gagné à l'esprit du temps qui conduisait à la révolution. C'est cependant Frédéric-Guillaume IV qui rendit à Sanssouci son rôle de résidence d'été, qui participa activement au projet de monument de Frédéric II, finalement mené à bien en 1851 par le sculpteur Christian Daniel Rauch et inauguré dans Unter den Linden. L'ordre « Pour le mérite », créé en 1842, fut également placée sous le signe de Frédéric et c'est en 1846 que débuta l'entreprise d'édition des *Œuvres de Frédéric le Grand*, sous l'égide de l'Académie des Sciences de Prusse.

³ Huile sur toile, 60 x 75 cm, conservé à Hechingen, Burg Hohenzollern (après avoir fait partie de la collection de Guillaume II au château de Berlin). Le tableau représente au premier plan un couple de solliciteurs endimanchés guettant le souverain qui arrive à cheval, suivi de deux adjudants. Le jeune homme hésite à arrêter le roi pour lui remettre sa pétition, la jeune fille l'encourage à le faire. À l'arrière-plan, on aperçoit la silhouette du Nouveau Palais de Potsdam.

Libéral fidèle à l'idéal des Lumières et affligé par la répression sanglante du mouvement révolutionnaire de 1848, Menzel représente l'époque de Frédéric II comme celle de l'invention de la tradition prussienne de l'*Aufklärung*. Sans cacher les ombres de l'absolutisme militariste de Frédéric le Grand (pour *L'Histoire de Frédéric le Grand*, Menzel dessine plusieurs illustrations qui s'inscrivent dans la lignée des *Désastres de la guerre* de Jacques Callot et de Goya, plus que dans celle de la *Galerie de batailles* du château de Versailles), il met au premier plan l'éclat du monarque à la fois ami des philosophes (*La Table ronde à Sans-souci*, achevé en 1850, montre Voltaire assis à la table de Frédéric II), des artistes (*Concert de flûte à Sans-souci*, 1852 ; *Le prince héritier Frédéric rend visite au peintre Pesne sur son échafaudage à Rheinsberg*, de 1861¹) et proche de son peuple (*La pétition*, de 1849 ; *Frédéric II en voyage*, de 1854). Montrant Frédéric II dans des scènes de la vie quotidienne, pour mettre en valeur la simplicité d'un monarque capable de s'affranchir de l'étiquette de cour, exaltant les vertus de courage et de patriotisme d'un chef de guerre habile et respecté par ses généraux et ses soldats (*Frédéric II et les Siens à la bataille de Hochkirch*, de 1856, tableau détruit au cours de la Deuxième Guerre mondiale ; *Frédéric II haranguant ses généraux avant la bataille de Leuthen*, toile inachevée de 1858), Menzel a contribué à la popularisation d'un « lieu de mémoire » prussien.

C'est seulement à partir des années 1870 que Menzel accéda à la gloire officielle (la Nationalgalerie inaugurée en 1876 acheta la *Table ronde à Sans-souci* et *Le concert de flûte à Sans-souci* et toute une série de tableaux de Menzel à partir de 1873) : mais ce succès reposait sur un malentendu. On célébrait le peintre de la grandeur de la Prusse et l'on oubliait le libéral meurtri par la répression sanglante du mouvement révolutionnaire de 1848 et précurseur d'une peinture réaliste de niveau européen. Ce malentendu est à l'origine de l'essai de Julius Meier-Gräfe sur Menzel, publié en 1906² : le peintre aurait atteint au plus haut niveau de la peinture moderne réaliste dans les années 1840, avec des tableaux comme *La chambre au balcon* (1845), tout en hésitant entre le réalisme et le genre historique, mais il serait ensuite retombé dans l'ornière de la peinture historique et du nationalisme. En 1905, Guillaume II voulut des obsèques nationales pour Menzel et marcha lui-même en tête du cortège, au même moment le directeur de la Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, organisa une grande rétrospective à la gloire du peintre (en 1884, une exposition Menzel avait déjà été organisée par la

¹ Antoine Pesne, peintre français travaillant pour la cour de Prusse depuis 1710 est représenté sur son échafaudage, en plein travail, en train de peindre la fresque du plafond de la salle de bal du château de Rheinsfeld : Apollon chassant, une allégorie des Lumières. À côté du peintre, un peu à l'écart, le musicien Franz Benda joue de l'alto. Le prince héritier Frédéric monte l'échelle qui conduit vers la plate-forme où travaillent le peintre et son assistant, accompagné de l'architecte, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. La chaise que l'on peut voir derrière le musicien est celle que l'on reconnaît sur les photos de l'atelier de Menzel, un meuble fait sur mesure pour lui. Ce détail confirme, si l'on en doutait, que Menzel s'identifiait au peintre Pesne, artiste au service de Frédéric le Grand.

² Julius Meier-Gräfe, *Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands*, Leipzig, Insel, 1906. Meier-Gräfe va jusqu'à parler du manque de caractère (*Charakterlosigkeit*) de Menzel, plus flagrant encore que celui de Böcklin, qui aurait conduit Menzel à privilégier le genre historique pour plaire et pour obtenir la reconnaissance officielle.

Nationalgalerie). Mais Adolph Menzel, en 1905, alors que le groupe avant-gardiste *Die Brücke* commençait à se faire connaître, apparaissait comme un artiste du passé qui avait renié le réalisme de ses chefs-d'œuvre des années 1840 pour se transformer en peintre officiel au service du nationalisme prussien. Max Liebermann exprimera lui aussi ce point de vue en 1921, opposant « le jeune Menzel pré-impressionniste » au « peintre de Frédéric le Grand ».¹

Du *Balkonzimmer (Chambre avec balcon)* de 1845 au *Théâtre du Gymnase* de 1856 (souvenir du premier voyage à Paris de Menzel en 1855), Menzel a peint une série de chefs-d'œuvre pré-impressionnistes², selon l'expression de Julius Meier-Gräfe. Ce sont des œuvres que Menzel considérait comme des travaux privés, comme des études destinées à rester dans son atelier. Sous l'influence de quelques tableaux de Constable vus à Berlin et de peintures françaises vues à Paris, en 1855, Menzel a pu s'affranchir des limitations de la peinture allemande de son temps.

La différence entre l'objectivité réaliste de Menzel et le « réalisme social » de Courbet apparaît avec évidence : le tableau *Das Eisenwalzwerk (Moderne Cyclopes) [Le laminoir (cyclopes modernes)]*, de 1872-1875, est une scène d'usine (il s'agit de l'usine de fabrication de rails de chemins de fer de Königshütte en Haute-Silésie), représentée sans pathos social, un tableau de mythologie moderne (comparable à la forge d'Alberich chez Richard Wagner), non une dénonciation « naturaliste » de la condition ouvrière. Acheté dès 1875 par la Nationalgalerie alors dirigée par Max Jordan (qui fit entrer la même année le *Concert de flûte à Sans-souci* dans ses collections), le tableau ne passait certainement pas pour un manifeste social, même si l'objectivité impartiale de Menzel ne cache rien de la réalité des conditions de travail des ouvriers. Paradoxalement, c'est dans un tableau comme *Le laminoir* que Menzel, atteint à la grandeur et au souffle épique dont beaucoup de ses tableaux historiques du cycle fédéricien sont dépourvus.

En septembre 1855, Menzel a séjourné deux semaines à Paris, à l'occasion de l'Exposition Universelle où était exposée sa *Table ronde à Sans-Souci*. Il a visité le Pavillon du réalisme de Courbet. Mais son réalisme ne s'est pas reconnu dans celui de Courbet. Parmi les peintres contemporains français,

¹ L'essai de Max Liebermann intitulé « Menzel » fut d'abord publié en introduction à *Adolph Menzel. 50 Zeichnungen, Pastelle und Aquarelle aus dem Besitz der Nationalgalerie*, Berlin, 1921. Cf. Françoise Forster-Hahn, „Adolph Menzel: peintre de Frédéric le Grand et précurseur de l'impressionnisme ? », *loc. cit.*, p. 103.

² Rappel historique : Monet, Pissarro, Sisley et quelques autres peintres ont formé une « Société anonyme » qui expose 165 toiles en 1874, dans l'ancien atelier de Nadar. La majorité des critiques considère ces œuvres comme bâclées et Louis Leroy, journaliste du *Charivari*, lance le mot « impressionniste » qui fait allusion au tableau de Claude Monet *Impression, soleil levant* (1872). Initialement, c'est tantôt Manet, tantôt Monet qui est considéré comme le « roi de l'impressionnisme » et les artistes impressionnistes n'utilisent cette dénomination qu'à partir de leur troisième exposition de 1877. Leurs détracteurs parlent de « peinture de communards », d'« école démocratique », d'« école des taches », mais aussi de nihilisme et de « lugubrisme ». « L'enrôlement de l'impressionnisme dans les rangs du réalisme [puis du naturalisme] se fit naturellement, dans la logique d'une évidence. » Denys Riout, Introduction, in *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, éd. par D. Riout, Paris, Macula, 1989 (p. 7-31), p. 12 et p. 20.

Menzel sympathisa avec Ernest Meissonier¹ (qu'il avait rencontré à Berlin en 1862 et revu lors de sa visite à Paris de 1867²) et fit la connaissance d'Alfred Stevens et de Jean-Léon Gérôme.

On peut néanmoins affirmer que Menzel fut encore plus franchement « anti-académique » que par exemple Manet, dont quelques tableaux sont plus classiques en matière de composition et d'ordonnance chromatique et tout aussi ouvert à la photographie que ses contemporains les plus modernistes. Menzel était en contact avec les marchands de photographies, il conseilla à son frère cadet Richard de devenir photographe et finança pour lui une formation de photographe et la création d'un atelier de photographie ; il fit photographier ses œuvres et son atelier et soutint la publication, par les soins de Ludwig Pietsch, d'un *Album Menzel* de reproductions photographiques dont il retoucha lui-même les négatifs pour rectifier les contrastes ; et il lui arriva souvent d'utiliser des photographies dans son travail de peintre.

Son génie de dessinateur ne tient cependant pas (ou pas seulement) à ses qualités de précision quasi photographique. Il a, dans ses dessins et dans ses peintures, les qualités que Baudelaire louait chez Delacroix et ne trouvait pas chez Ingres : « Dessiné d'une manière impromptue et spirituelle ; [...] rend bien, rend parfaitement le mouvement, la physionomie, le caractère insaisissable et tremblant de la nature, que le dessin de Raphaël ne rend jamais. »³ « Contour un peu indécis, des lignes légères et l'audace de la touche. [...] Vérité du mouvement. »⁴ « Le dessin doit être comme la nature : vivant et agité. »⁵ La masse de dessins et d'esquisses que Menzel conservait dans son atelier comme des documents de travail dans lesquels il puisait pour composer ses tableaux frappe par l'extrême diversité des sujets : un édredon en désordre sur un lit, le bric-à-brac sorti d'un grenier ou d'une cave, des scènes de rue, des cadavres aperçus dans une grange à proximité d'un champ de bataille pendant la guerre austro-prussienne de 1866, des portraits d'amis, de parents, de personnalités, d'hommes et de femmes inconnus du peintre, -- tous les objets de la perception visuelle sont pour Menzel d'un égal intérêt et d'une égale dignité au regard de la représentation graphique.⁶ Cette modalité du réalisme, cet empirisme qui, au stade de l'esquisse et du dessin destinés à enrichir les « archives graphiques » du peintre, est dépourvu de toute préoccupation formelle, reste indifférent à la belle apparence, à l'état de matériau brut et non interprété, est à l'opposé de ce que Baudelaire, à propos de Delacroix, appelait « peinture littéraire. » C'est ce qui fait la singularité de Menzel : dans son œuvre cohabitent le réalisme le plus

¹ Ces relations furent rompues par Meissonier en 1870-71.

² À l'occasion de l'Exposition universelle de 1867, Menzel avait reçu la deuxième médaille pour son tableau « Frédéric et les Siens à la bataille de Hochkirch » (*Friedrich und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch*) ; il avait fait chevalier de la Légion d'honneur.

³ Baudelaire, *Salon de 1845*, in Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, La Pléiade, vol. II, 1976, pp. 355-356.

⁴ Baudelaire, *Salon de 1846*, *loc. cit.*, pp. 434-435.

⁵ Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, *loc. cit.*, pp. 595.

⁶ Werner Busch, *Adolph Menzel. Leben und Werk*, Munich, C.H. Beck, 2004 (Beck'sche Reihe, Kunst, n° 2501), p. 77-85 („Die Rolle der alles umfassenden Zeichnung“).

objectif et « l'idéalisme » (au sens d'une peinture d'idées) de la peinture historique, de l'illustration de textes littéraires et des figures allégoriques.

Contrairement à ce que percevaient les contemporains des obsèques nationales de Menzel en 1905, cet artiste n'avait pas cessé depuis un demi-siècle de créer au rythme européen de la peinture moderne : une œuvre comme *Le Mur de l'atelier* annonce James Ensor.¹

Werner Hofmann a récapitulé le principe de la modernité picturale française pour mettre en évidence la difficulté de rattacher l'histoire de la peinture allemande du XIX^e siècle, et Menzel en particulier, à ce principe. « C'est de ses seules perceptions que l'artiste doit tirer les motifs de ses réalisations, la matière qui transforme l'acte spontané de peindre en événement coloré. C'est la doctrine qui mène à l'impressionnisme. Cette exclusive sacrifie tout ce qui dépasse l'expérience visuelle immédiate : l'Histoire, l'allégorie, toute peinture d'idées, mais aussi toute peinture de genre si elle est enrichie par des anecdotes – en bref : tout contenu de tableau qui laisse poindre une intention didactique. »²

Pour éviter de faire de Menzel le représentant du *Sonderweg* de la peinture allemande au XIX^e siècle, on peut rappeler qu'Edmond Duranty, un des premiers « codificateurs » du réalisme français, publia, en 1880 (l'année de sa mort), un éloge de Menzel dans la *Gazette des Beaux-Arts*. « Il va droit à la nature, n'importe où ; elle l'attire partout. Il est trop nature, ai-je entendu dire. Il a eu le privilège de la reproduire avec infaillibilité avant que la photographie existât. [...] La vérité ! La vérité en tout, en art, en science, en histoire, voilà le devoir. [...] C'est à propos de ces scènes historiques qu'il est bon de revenir sur le don de vie et de vérité qui n'a jamais été départi plus largement à un homme qu'à l'artiste dont je m'occupe. [...] M. Menzel a su restituer aux siècles antérieurs leur vie disparue parce qu'il avait profondément étudié, senti, savouré la vie moderne. [...] M. Menzel, qui ne connaissait ni nos idées, ni nos recherches françaises, les a réalisées de son côté. »³ Ainsi Duranty en arrivait à

¹ Claude Keisch, « Menzel. Carrefours. Ruptures », in *Menzel (1815-1905). « La névrose du vrai »*, loc. cit. (p. 76-90), p. 84, p. 86 et p. 89.

² Werner Hofmann, « L'universalité de Menzel », in *Menzel (1815-1905). « La névrose du vrai »*, loc. cit. (pp. 91-102), p. 91. Cf. Werner Hofmann, « Menzels verschlüsseltes Manifest », in *Menzel der Beobachter*, éd. par Werner Hofmann, catalogue de l'exposition à la Hamburger Kunsthalle, 22 mai 1982 – 25 juillet 1982, Munich, Prestel, 1982, pp. 31-40.

³ Edmond Duranty a évoqué Menzel d'abord dans l'article « Exposition universelle, les écoles étrangères de peinture », in *Gazette des Beaux-Arts*, XVIII, 1878, pp. 50-62 (il loue dans cet article la manière dont Menzel a représenté « La personnalité de Frédéric II, familier et bizarre comme celle d'un bourgeois d'Hoffmann » p. 50) ; puis, de manière monographique, dans « Adolphe Menzel », in *Gazette des Beaux-Arts*, XXI, 1880, pp. 201-217, et XXII, 1880, pp. 105-124. Cette dernière étude a été republiée : Duranty, *Adolphe Menzel*, Paris, 1996. Edmond Duranty, *Adolphe Menzel*, Paris, Séguiet, 1996 (Carré d'art, vol. 19) ; nous citons d'après cette réédition de 1996, p. 15, 16, 26, 27, 54. Dans cette étude de 1880, Duranty compare le réalisme de Menzel à celui de Daumier. Il loue « l'étonnant dessinateur » et le « peintre supérieur », mais estime que sa peinture souffre d'une approche intellectuelle. Il lui manque la maîtrise de la couleur et de la lumière. « À mesure qu'il a marché, M. Menzel est devenu peintre ; il l'est devenu moins en vertu de cette impérieuse domination que la couleur et ses magies exercent sur les sens de certains artistes que par le grand don intellectuel de son cerveau. Il a conquis la peinture, mais il n'en était pas possédé. » *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, p. 112. L'inscrivant dans une tradition allemande du

considérer Menzel comme un pionnier et un modèle du réalisme européen.

Au même moment, Joris-Karl Huysmans, dans son essai consacré à *L'Exposition des Indépendants en 1880*, après avoir évoqué B. Morisot, Pissarro, Caillebotte, Monet, Sisley, Manet, M. Cassatt, Degas et quelques autres peintres, cite en conclusion *Le laminoir* d'Adolph Menzel en exemple, suggérant que le peintre berlinois surpasse tous ses contemporains : « Si quelques-uns des peintres qui nous occupent ont, çà et là, reproduit plusieurs épisodes de l'existence contemporaine, quel artiste rendra maintenant l'imposante grandeur des villes usinières, suivra la voie ouverte par l'Allemand Menzel, en entrant dans les immenses forges, dans les halls de chemin de fer que M. Claude Monet a déjà tenté, il est vrai, de peindre, mais sans parvenir à dégager de ses incertaines abréviations la colossale ampleur des locomotives et des gares ; quel paysagiste rendra la terrifiante et grandiose solennité des hauts fourneaux flambant dans la nuit, des gigantesques cheminées, couronnées à leur sommet de feux pâles ? »¹ De telles visions de Menzel réfutaient par avance l'essai de Meier-Gräfe publié un quart de siècle plus tard : l'opposition construite par ce dernier entre peinture française et peinture allemande correspond à un débat entre Allemands et non à la vérité historique de l'histoire culturelle franco-allemande.²

En 1854-1855 est fondée l'Association pour l'art historique (*Verbindung für historische Kunst*) qui a pour but de coordonner les nombreuses „Sociétés artistiques“ (*Kunstvereine*) allemandes en vue de renouveler la production de peintures historiques. Cette association entend non seulement lancer un programme de commandes de peintures historiques aux peintres allemands, programme indépendant des commandes publiques et conçu en fonction des aspirations de la bourgeoisie. Celle-ci privilégie l'histoire nationale (plutôt que

réalisme impitoyable qui remonterait à Holbein et Dürer, Edmond Duranty trouve Menzel en 1880 « un peu brutal et sauvage » ; « tout en se portant fort bien, il a la névrose du vrai. » *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, p. 206 et p. 110. Duranty décèle chez Menzel, comme chez Daumier, une tendance à la caricature et à la satire : « Une gaieté sarcastique, un goût de l'amusant, une aiguë volupté de comique s'associe presque toujours en lui au sens du pittoresque, du solennel ou de l'étrange. » *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, p. 116.

¹ J.-K. Huysmans, *L'Exposition des Indépendants en 1880* [in *L'Art moderne*, 1883], in Huysmans, *Écrits sur l'art, 1867-1905*, éd. par Patrice Locmant, Paris, Bartillat, 2006 (pp. 162-185), p. 184. Huysmans avait pu voir ce tableau à l'Exposition universelle de 1878.

² Julia Schnitker, « Peut-être le premier illustrateur du temps ». Adolph Menzel dans la critique d'art française autour de 1900 », in *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, op. cit. pp. 205-225. En 1882, Ludwig Pietsch publie les *Illustrations des œuvres de Frédéric le Grand* de Menzel, avec préface de Louis Gonse, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*. Cet ouvrage de luxe en deux volumes, tiré à trois cents exemplaires, est vendu 375 francs. Louis Gonse publie « Les illustrations des œuvres de Frédéric le Grand par Adolphe Menzel », in *Gazette des Beaux-Arts*, XXV, 1882, pp. 596-601. En 1885, une exposition Menzel est organisée à Paris par François-Guillaume Dumas, Ernest Meissonier, Albert Wolff, Louis Gonse et Jules Laforgue. Laforgue a découvert l'œuvre de Menzel lors de son séjour à Berlin où il a été de 1881 à 1886 lecteur de l'impératrice. L'exposition de 1885 privilégie le graveur, le dessinateur et l'illustrateur : trois cent quatre-vingt-six œuvres sont exposées, mais seulement sept tableaux. Bien qu'on ait évité d'exposer les tableaux « patriotiques fédériciens » de Menzel, l'exposition de 1885 suscite la polémique. Louis Gonse prend la défense de Menzel contre les attaques de la presse nationaliste : Louis Gonse, « Exposition d'Adolphe Menzel à Paris », in *Gazette des Beaux-Arts*, XXXI, 1885, p. 513-522 ; XXXII, 1885, pp. 129-138.

les représentations de l'histoire des dynasties des princes régnants ou de l'histoire particulariste des différents États de la Confédération germanique); les thèmes „démocratiques“ à la manière de l'école belge de la peinture historique; enfin les sujets et les formats adaptés aux goûts de la bourgeoisie (*Bürgertum*). Les œuvres commandées par l'Association pour l'art historique circulent d'une Société artistique à l'autre pour être exposées dans tous les pays allemands, puis une loterie est organisée pour leur attribution finale à l'une des Sociétés.

En 1862, Max Schasler dresse le bilan du programme de commandes réalisé par l'Association pour l'art historique¹ et compare les deux œuvres qui lui ont été livrées en 1857 par Adolph Menzel et Moritz von Schwind. Il souligne que les incertitudes qui entourent la peinture historique allemande contemporaine n'ont pas été dissipées. Il doute que les initiatives privées puissent jamais remplacer les programmes conçus et financés sous l'autorité de la puissance publique. Ses préférences personnelles allant à la vision prussienne de l'unité nationale allemande, il regrette que les peintures historiques réalisées n'aient pas une vision commune de l'histoire nationale. Il est en effet évident que le tableau de Menzel illustre l'histoire de la Prusse, tandis que le tableau de Schwind suggère plutôt une vision „grande allemande“ puisqu'elle représente un empereur Habsbourg fidèle à l'Église romaine et respectueux de l'autorité du pape.

Schasler fait de Menzel, *Recontre de Frédéric II et de Joseph II dans l'escalier du château de Neisse le 25 août 1779 (Zusammenkunft Friedrichs II. mit Joseph II. auf der Treppe des Schlosses zu Neisse am 25. August 1779)* (1855-1857, Berlin, Nationalgalerie), le paradigme du réalisme en peinture. „[Menzel], ennemi de toute abstraction, ne se préoccupe point des idées générales; il ne peint que le particulier, le personnel, l'individuel, le contingent – avec une efficacité peu commune, c'est indéniable, mais sans aucune trace de cette caractérisation supérieure qui, dans le personnage du tableau, fait sentir le représentant d'une idée historique. Il pousse sa description concrète jusqu'à la prédilection pour la laideur; des bottes sales sont pour son style de caractérisation plus importante que l'allusion aux idées dont il est question.“ Cette interprétation de Max Schasler ne rend pas justice au programme idéologique du tableau de Menzel: celui-ci célèbre le rapprochement entre la Prusse et l'Autriche qui se sont combattues pendant la guerre de Sept Ans; sa vision favorable à Frédéric II s'exprime dans la disposition des deux protagonistes: le roi de Prusse est placé au-dessus du jeune empereur, mais la scène est dépourvue de tout protocole et de toute solennité. Il n'est pas question de la grandeur et de la puissance de deux monarques, mais de vertus „bourgeoises“: la concorde est placée sous le signe de la civilité sans apprêt.

Schasler oppose ce tableau de Menzel, qu'il considère comme le comble du réalisme „matérialiste“ à celui de Schwind, représentatif d'une peinture historique idéaliste „spiritualiste“: *L'empereur Rodolphe, chevauchant vers Spire pour y mourir (Kaiser Rudolph, der gen Speyer zum Sterben reitet. [Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe]*, 1857 (Kiel, Kunsthalle).

¹ Max Schasler, « Was tut der deutschen Historienmalerei Noth ? », in *Die Dioskuren. Deutsche Kunst-Zeitung*, 7, 1862, reproduit (extraits) in *Historienmalerei*, éd. par Thomas W. Gaetgens und Uwe Fleckner, Berlin, Reimer, 1996, pp. 343-349. Max Schasler (1819-1903) était le directeur de la revue d'art *Die Dioskuren*.

„Schwind fait abstraction, *quand même*¹, y compris des nécessaires particularités contingentes, il abolit d'emblée tout élément individuel, même caractéristique. Ses chevaux sont abstraitement historiques, car ils n'appartiennent à aucune réalité, même dans leurs caractéristiques naturelles. Jamais un cheval n'a eu un nez, ni des yeux pareils à ceux qu'on voit dans le tableau de Schwind.“ L'idéalisme de Schwind va de pair avec un colorit estompé et une ligne stylisée. Rodolphe I^{er} de Habsbourg (empereur de 1273 à 1291, mort à Spire), fut le premier empereur Habsbourg, c'est lui qui livra combat contre Ottokar pour lui reprendre les territoires autrichiens de Bohême et qui remporta la victoire au champ de Marchfeld le 26 août 1278. Son tombeau voisin dans la cathédrale de Spire avec celui de son prédécesseur Henri IV, empereur de 1084 à 1106, l'adversaire du pape Grégoire qui se rendit à Canossa ; Rudolf I^{er}, très respectueux de l'Église romaine, peut être considéré comme l'opposé d'Henri IV. Moritz von Schwind (1804-1871), né à Vienne, avait été formé à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne et influencé par le nazaréen Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld.² Il avait fait partie du cercle de Schubert, il avait été lié à Lenau, à Grillparzer et à Anastasius Grün. Il s'était établi à Munich à partir de 1828-1840 et avait travaillé pour Louis I^{er} de Bavière (réalisant en particulier des fresques pour la Residenz et pour le château de Hohenschwangau). À Vienne, Schwind peignit des fresques pour la villa Wertheimstein et pour l'Opéra (1863-1867).

On peut ajouter aux différences analysées par Max Schasler que Menzel et Schwind représentent deux cultures : Menzel est un autodidacte, qui ne doit presque rien à l'enseignement des Académies, son identité culturelle est prussienne et protestante ; Schwind est un parfait disciple de l'Académie de Vienne, comme tous les Nazaréens, il baigne dans la culture catholique et dans la tradition de la peinture italienne. Sa représentation de l'empereur Rodolphe I^{er} chevauchant vers Spire pour y mourir relève de l'art philosophique : elle est inspirée par une idéologie favorable au catholicisme, à la Bavière et à l'Autriche. Alors que la peinture de Menzel est d'une « lecture » évidente, celle de Schwind est difficile à déchiffrer. Seul le spectateur bien informé à propos de la signification historique de l'empereur Rodolphe peut en comprendre tout le sens. Le texte du tableau n'est pas entièrement exprimé dans l'image picturale. Celle-ci ne peut se passer d'un supplément de commentaire.

Dirons-nous pour autant que l'oeuvre de Menzel célèbre l'émancipation du dessin et de la peinture, qui deviennent « non littéraires », pure représentation de réalité saisie directement par l'œil de l'artiste ? Cette affirmation devrait être complétée par un rappel historique. À ses débuts, Menzel s'était fait connaître comme illustrateur. On mentionnera en particulier *La Vie de Luther. Un livre d'images pour la jeunesse* (*Luthers Leben. Ein Bilderbuch für die Jugend*), Berlin, 1833 ; *La vie terrestre de l'artiste* (*Des Künstlers Erdewallen*), de

¹ En français dans le texte.

² Schnorr von Carolsfeld (1788-1853), né à Königsberg, avait été formé à l'Académie Vienne à partir de 1805. Converti au catholicisme en 1821, membre de l'Académie Vienne depuis 1835, il fut conservateur de la galerie impériale de peintures du Belvedere à partir de 1841.

Goethe, Berlin, 1834 ; *L'histoire singulière de Peter Schlemibl (Peter Schlemibl's wundersame Geschichte)*, d'Adelbert von Chamisso, Nürnberg, 1839.

Il est même arrivé au jeune Menzel de verser dans l'art philosophique : ainsi dans le *Notre Père (Vater Unser)*. *Oraison dominicale*, lithographie de 58 x 44 cm éditée en 1837. Cette interprétation graphique du « Notre Père » réunit plusieurs dessins dans une arabesque et les dispose comme un tableau du Jugement dernier ; l'organisation de l'ensemble évoque en miniature les fresques de Michel Ange dans la chapelle Sixtine, mais la tendance de Menzel est anticatholique et anticléricale.

La relation avec le texte du « Notre Père » que la lithographie de Menzel était censée illustrer ne sembla pas suffisamment évidente. Aussi l'éditeur, Louis Sachse, commanda-t-il un commentaire explicatif à Adolf Schöll, philologue, critique d'art et ami de Menzel. Schöll écrivit un poème de seize pages et commenta chaque scène représentée par Menzel. Le résultat était paradoxal : le commentaire graphique de Menzel avait, en réalité, obscurci l'un des textes les plus populaires et les plus évidents qui soient : le *Notre Père*. L'illustration de Menzel avait appelé un commentaire, dû à Schöll, dont la « poésie philosophique » ne parvenait pas à éclaircir « l'art philosophique » du dessinateur. Menzel avait composé ses « pensées en images (*Gedankenbilder*) » comme des emblèmes dont la devise était les versets du *Notre Père*. Il évitait de parler d'allégorie religieuse et se contentait de parler d'« une sorte de paraphrase en images » (*bildnerische Paraphrase*).¹ Il suivait une logique intellectuelle, pour tenter d'expliquer le texte par l'image. Mais il fallut écrire un texte de plus pour commenter la lithographie de Menzel, ce qui revenait à avouer qu'elle n'était pas à la hauteur de son intention. Le texte de l'image était moins évident que le texte sans image.

Ainsi la tendance à l'art philosophique semble guetter les artistes réalistes les plus fermement décidés à émanciper la peinture des discours littéraires et théoriques. On trouverait dans l'œuvre de Menzel d'autres exemples d'œuvres obscurcies par un projet intellectuel et non « gouvernées par l'imagination » selon la formule de Baudelaire. On pourrait montrer que des tableaux de Courbet comme *L'Atelier du peintre : allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* de 1854-1855 est à la fois un manifeste du réalisme et un rébus dont aucune interprétation n'épuise entièrement le sens, en somme une œuvre qui relève de l'art philosophique fustigé par Baudelaire... Or c'est justement après l'exposition de Courbet en 1855, dans une baraque proche du palais de l'Exposition universelle, avenue Montaigne, où figurait *L'Atelier du peintre*, que Baudelaire, représenté par Courbet à droite du tableau, rompit avec le courant réaliste, tout en maintenant des relations amicales avec le peintre. – Le parallèle entre Courbet et Menzel prouve que le débat sur l'art philosophique, la peinture littéraire, le gouvernement de l'imagination et la pure peinture dépasse de toute évidence la dimension d'une antithèse franco-allemande.

Jacques LE RIDER

¹ Ulf Küster, *op. cit.*, pp. 114-121.

La philosophie à la portée des centaures

I. Ceux qui essaient de défendre l'importance de la philosophie à notre époque semblent être voués à l'échec. Aucune des anciennes vertus des amateurs de sagesse ne semble se laisser en proie à une telle préoccupation excentrique. Depuis longtemps, les idéaux ont été évacués, les utopies se sont avérées de mauvais goût, la métaphysique a été convaincue qu'elle était absolument désuète et qu'elle devait avoir la décence de mourir. Bien que nous vivions à l'époque des gigantismes où notre catéchisme est contenu dans le Guinness Book, à une époque fière de la provocation par laquelle elle proclame que *all that is big is beautiful*, la pensée semble suivre un tout autre tracé, en assumant la pauvreté, la fragilité, l'échec. Nous devenons, peu à peu, un peuple de géants et nos corps s'éloignent de plus en plus du poids de la terre. Nous apprenons à avoir des habitudes d'espèce pérenne. Nous projetons avec volupté notre avenir d'hommes à la retraite, de conserves attentivement préservées, pour la digestion tardive d'un monstre inconnu, mais qui s'encadrerait parfaitement dans les limites de la matière.

Malgré tout, notre apparente marche triomphale semble décérébrée et nos records paraissent de pâles efforts pour coloniser le néant. L'expansion continue bien que l'on ait oublié sa destination. Nous sourions victorieux, même si nous préférons, probablement, nous lamenter. Nous proclamons notre liberté tout en nous sentant comme de pitoyables marionnettes, comme des pantins sans fil. Dans un tel contexte, Peter Sloterdijk ne se trompe pas trop lorsqu'il essaie de nous convaincre que philosopher aujourd'hui signifie faire des efforts sérieux pour ne pas écrire de la satire.¹

Le fond hédonique de notre civilisation impose une recherche frénétique et obligatoire du plaisir, un entraînement rigoureux en vue de la parfaite assimilation de la nouvelle idéologie. Il n'y a pas de place, dans le paysage progressiste et glorieux, pour ceux qui sont atteints par l'*acedia*, les misanthropes, les solitaires ou les pessimistes incurables. La souffrance devient irrémédiablement obscène², ses signes semblent être des preuves certes d'inhumanité ou, du moins, de manque de manières. La nouvelle définition de l'homme, beaucoup plus complexe et extrêmement baroque, souffrant aussi d'un peu d'obésité, impose l'introduction d'un paragraphe supplémentaire important. À partir de là, l'homme est un être condamné au bonheur, un mammifère éminemment extatique. Si les corps doivent être maîtrisés avec attention pour atteindre l'extase, pour ressentir toutes les nuances de la volupté prescrite par les nouveaux *docteurs ès vie*, on n'apprend rien sur l'esprit, probablement parce qu'il ne nous semble plus intéressant. Le peu d'hérétiques qui insistent pour qu'on leur parle d'autre chose que du parfait fonctionnement des corps, est laissé à la portée de gurus orientaux de troisième main, eux-

¹ Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie*, Christian Bourgois, Paris, 2000, p. 202.

² Pour une analyse subtile de ce problème voir Pascal Bruckner, *Euforia perpetuă*, Editura Trei, București, 2000.

mêmes complètement désabusés, qui leur proposent de calmer leurs angoisses et d'anesthésier leur pensée par la distillation d'incantations subtiles. *Mantra, yantra, tantra* ou mieux encore *dodes kaden*.

La place de la philosophie devient, fatalement, marginale. Elle reflète le reflux général de la pensée. Le procédé par lequel la pensée a été complètement assimilée à la raison semble lui être fatal. La raison, s'identifiant à un gendarme mondial ou, au choix, à un distributeur universel de crédits, s'est transformée, peu à peu, en une faculté éminemment conservatrice, préoccupée de la bonne gestion des problèmes courants sans prendre au sérieux les grands thèmes de la philosophie. Tout se transforme en un jeu bien surveillé, en un parfait jeu d'échecs où, malgré l'extraordinaire capacité de calcul des protagonistes, malgré les brillantes innovations théoriques ou la satisfaction éprouvée par les spécialistes qui regardent le jeu, le sens global n'est pas mis en discussion. Les fous, célèbres symboles de la transgression, ou les dames, minuscules compendiums de la frivolité, deviennent d'humbles instruments à la portée des meneurs du jeu, sans avoir comme fonction l'analyse des règles qui gouvernent leur mouvement. Puisque leur rôle est parfaitement établi d'avance, il n'y a pas de possibilité de dédoublement en vue de la scission. Les figurines d'un jeu d'échecs ne connaissent pas la schizophrénie, les angoisses, elles ne sentent pas la géométrie chaotique des instincts. Leur religion est strictement rationnelle et le culte du dieu Calcul semble être républicain, inventé probablement par Saint-Just¹.

La perfection mathématique de la raison peut donner l'illusion de l'évacuation du hasard et rendre heureux les supporters de Laplace, en les convainquant, une fois de plus, que le progrès représente notre magnifique certitude, l'étalon arabe qui nous est offert pour chevaucher. Les accidents en route ne comptent pas, la mort n'est qu'un problème statistique, le rêve est un territoire à coloniser qui va être abordé immédiatement après l'expédition longuement planifiée sur Mars. Au-delà de nos caprices infinis, nous pouvons être contents d'avoir tout sous contrôle, rien ne nous échappe plus, nous avons dépassé la troublante naïveté des débuts. Le minotaure est à jamais abandonné, nous avons atteint la maturité totale de l'esprit. À partir de là, nous ne pouvons plus donner naissance à des enfants, mais à des petits êtres sombres et barbus, préparés, dès leur naissance, pour notre entreprise civilisatrice et qui méprisent les dispositifs mélodramatiques des époques révolues.

Si pour les Chinois il n'y a pas de joie plus grande que de se retrouver comme fonctionnaires au-delà de la mort², pour nous, l'idéal a déjà été atteint. Nous sommes les contrôleurs généraux de nos propres émotions, des êtres sérieux et pragmatiques, sortis, plutôt, de la tête parfaitement meublée d'une rhétorique imbattable que du corps d'une femme. Des êtres prêts à quitter en hâte leur réalité pour débarquer dans un tiers monde popperien.

¹ Pour remarquer le besoin maniaque d'ordre de Saint-Just, il suffit un regard rapide sur ses projets dans *Fragments d'institutions républicaines*, Seuil, Paris, 1987. Probablement que son seul rival véritable en ce sens est toujours un français, le taxonomique Fourier.

² Henri Maspero, *Les religions chinoises*, Albin Michel, Paris, 1973, p. 205.

Pascal Bruckner nous propose l'exemple d'un club, très fermé, qui se trouve à Londres et qui prétend que ses membres n'emploient que des clichés. Celui qui essaie d'émettre une idée plus intéressante est tout de suite mis à la porte. Un exercice dangereux, qui demande plus de sagesse et d'esprit qu'un plaidoyer ou une compétition rhétorique.¹ L'exemple proposé par Pascal Bruckner est parfaitement valable pour définir l'actuel fonctionnement du champ philosophique où toutes les énergies se concentrent en vue de maintenir l'hégémonie des vulgates et répudient, avec irritation, tout essai de casser l'étanchéité du système. La philosophie devient un jeu de société, un bridge conceptuel dont les règles doivent rester immuables pour ne pas détruire le confort auquel aspirent toutes les personnes captivées par la dynamique du jeu. De cette manière, le maintien du *statu quo* devient le principal but des membres des différentes sociétés philosophiques et toutes les intelligences disponibles travaillent au raffinement de l'image d'ensemble, en introduisant des nuances infinitésimales ou en corrigeant les aspérités des diverses théories regroupées sous le parapluie de la totalité, assurant ainsi le triomphe total de la platitude.²

L'arme la plus importante des adeptes d'une telle démarche défensive est un criticisme féroce qui, dès le début, tente de répudier les prétentions des théories adverses à la vérité. Les principales victimes d'une telle méthode sont l'intuition et l'imagination, considérées comme des résidus idéalistes, des mécanismes propices à l'insinuation de l'erreur, des trucs faciles à démonter, propres à une subjectivité qui se trouve à la recherche d'un masque plausible. Tout en assumant avec enthousiasme le modèle infallible des sciences exactes, la philosophie a été contrainte à se replier sur une objectivité presque pathologique et à se défendre hystériquement contre toute déviation de la nouvelle voie royale. On est ainsi arrivé à quelques-uns des plus ridicules moments de l'histoire de l'esprit. Tout d'abord, la philosophie de Nietzsche a été rejetée à cause de son caractère littéraire, de son mépris pour la comptabilité conceptuelle ordinaire des penseurs académiques. Bien qu'aujourd'hui on ne puisse plus nier son impact, il y a encore de nombreux « esprits subtils » qui la jugent indigne d'être intégrée dans l'histoire de la philosophie rigoureuse. Le deuxième moment a été atteint par l'œuvre de Carnap qui a mis en pratique son ingéniosité pour prouver que la philosophie de Heidegger était absurde, qu'elle était construite par des phrases en grande partie dépourvues de sens. Cette opinion est encore partagée par des écoles adverses, comme le courant analytique anglo-saxon. L'ironie de l'histoire a fait que le corpus de textes heideggeriens soit devenu, à son tour, une citadelle si défendue par ses nombreux fidèles qu'elle menace de réduire toute la philosophie continentale à des gloses éternelles sur l'œuvre pensée à Todtnauberg.

Derrière toutes ces stratégies ou ces luttes pour le prestige et le pouvoir dans toutes les communautés plus ou moins scientifiques³, il y a une terrible

¹ Cf. Pascal Bruckner, *op. cit.*, p. 65.

² Voir aussi la position de Michel Serres à propos des mécanismes utilisés par les adeptes de diverses vulgates pour confirmer leurs théories : *Eclaircissements*, Flammarion, Paris, 1995, pp. 58-59.

³ Pour une description impitoyable de tout cet engrenage, on peut lire et citer de nombreuses pages pleines d'ironie de Paul Feyerabend, *Contre la méthode* et de Peter Sloterdijk, *La critique de la*

méfiance envers les forces de l'esprit, une bizarre lâcheté intellectuelle, qui incitent la plupart de nos contemporains à se réfugier à l'ombre du nom d'un monstre sacré, tout en refusant la confrontation, les périls possibles que l'effort de la pensée implique. Les philosophes d'aujourd'hui profitent des théories compliquées, élaborées justement pour argumenter ce défaitisme, au nom d'un soi-disant épuisement de la pensée qui a parcouru tous les grands thèmes de la métaphysique classique et qui a expérimenté la vanité de son entreprise, en aboutissant à la conscience de la démesure de sa démarche, en se repliant sur des formules à l'usage des Pygmées, en reconnaissant la fin de ses essences fortes et en acceptant le triomphe de son parent plus pauvre, « la pensée faible »¹. Ils se sont résignés à leur propre impuissance, tout en bénéficiant de l'aide précieuse du déterminisme subtil qui essaie de monopoliser tout l'horizon de la pensée et de fixer de vrais diagrammes de thèmes qui peuvent être proposés à la réflexion pendant certains moments historiques.

Les limites de la pensée, qui n'est que l'esclave du contexte et qui dépend, jusque dans des nuances les plus raffinées, de l'agglomération des conditions historiques qui la font exister, sont déterminées par le temps où elle se produit. Nos philosophes peuvent respirer soulagés. Leur épigonisme minable n'est pas une conséquence de leur propre médiocrité. Leur préférence pour une ontologie des crêpes semble être raisonnable et leur réticence spéculative est le vrai signe de la sagesse, d'une noble tempérance, du dépassement définitif des prétentions risibles de comprendre le monde et de le fermer dans un système. Finalement, grâce à leur aide, la philosophie a dépassé la puberté, elle a perdu les signes honteux de l'adolescence et se dirige lentement mais certainement vers sa maturité totale, vers le triomphe final du sérieux, clôturant ainsi l'histoire capricieuse des anciennes naïvetés. Une telle vertu salutaire les aide à rester dignes. Quelques-uns d'entre eux se considèrent déjà comme des héros, acclamés par les foules qui ont finalement appris à applaudir la lucidité. Pour eux, il n'est guère important qu'ils n'aient fait aucun pas au-delà de la grotte.²

II. Pour ceux qui pourraient nous reprocher une vision catastrophique et l'absence de solutions, la recherche d'un diagnostic sévère mais dépourvue de remèdes efficaces, le survol rapide et superficiel au-dessus des horizons intellectuels qui comprennent des centaines d'arguments ingénieux et nuancés, nous allons essayer d'esquisser, à partir des suggestions de penseurs que nous admirons, une certaine manière de comprendre la philosophie. Nous voulons la

raison cynique, sans oublier l'analyse classique faite à ce sujet par Thomas Kuhn dans *La Structure des révolutions scientifiques*.

¹ Pour l'approfondissement de ce sujet, il suffit de parcourir l'oeuvre de l'un des plus antipathiques philosophes contemporains, l'Italien Gianni Vattimo.

² Voir Leo Strauss, *Droit naturel et histoire*, Flammarion, Paris, 2000, p. 24 : « Tandis que chez les Anciens philosopher signifie sortir de la caverne, chez nos contemporains toute démarche philosophique appartient principalement à un "monde historique", à une "culture", à une "civilisation" ou à une *Weltanschauung*, en somme précisément à ce que Platon appelait la caverne ».

libérer de la fonction d'outil technocrate qu'elle semble avoir acquise, et lui accorder une partie de sa vitalité perdue, pour la rendre de nouveau intéressante, non seulement pour les robots, mais aussi pour ses destinataires initiaux, c'est-à-dire les hommes.¹

« Au cours des siècles, la science moderne a éliminé tout ce qui est incompatible avec l'apriori de la distance objectivante et de la domination spirituelle sur l'objet : l'intuition, l'empathie, l'esprit de la finesse, l'esthétique, l'érotisme. Mais dans une philosophie authentique un fort courant de tout cela est depuis toujours resté efficace; le chaud courant d'une spiritualité conviviale et d'une proximité libidinale avec le monde, qui compense la pulsion objectivante visant à maîtriser les choses, la traverse encore aujourd'hui ».²

Dans son livre *Etant donné*³, le philosophe Jean-Luc Marion s'arrête à la relation entre « voir » et « regarder » et propose une distinction qui éloigne définitivement la synonymie présumée de ces deux verbes. Il soutient que pour voir, il ne faut pas percevoir visuellement mais recevoir ce qui se montre de soi comme une certaine apparition qui ne peut pas se reproduire ou se répéter. En revanche, pour regarder, il serait nécessaire de pouvoir garder sous contrôle le visible, sans lui laisser l'initiative d'apparaître ou de disparaître, lui interdisant toute variation d'intensité qui perturberait son encadrement dans le concept, le maintenant dans une présence permanente par la postulation de sa reproductibilité. Regarder un phénomène ne signifie pas le voir mais le transformer en un objet visible. Le regard voit mais sa fonction la plus importante semble être celle de posséder, de conserver, de garder. Nous voyons lorsque nous sommes surpris par des phénomènes qui nous appellent d'une manière imprévisible et rendent impossible notre contrôle sur leur manifestation ; nous regardons lorsque nous décidons de prendre possession du monde qui nous entoure et de le mesurer par la vue. Le monde du verbe « voir » est un monde de la donation, tandis que celui du verbe « regarder » est un monde des objets.

Quoique l'analyse de Marion ait un but extrêmement précis et qu'elle suive l'élaboration d'une phénoménologie qui dépasse la description des phénomènes comme objets (Husserl) ou comme modes d'exister (Heidegger) pour les reconnaître dans leur simple donation, nous n'allons faire appel qu'à la distinction qu'il propose, tout en l'employant avec un sens différent. Car nous voulons mieux mettre en lumière les lignes de séparation qui traversent l'histoire de la philosophie. Nous pouvons ainsi parler, d'un côté, des penseurs qui se contentent de voir, assumant humblement leur condition d'êtres pris dans le chaos du monde, d'êtres conditionnés par les faits et les événements qui se précipitent sur eux, qui acceptent le caractère paradoxal et contradictoire de l'existence et refusent une distanciation objectivante par rapport aux phénomènes et, de l'autre côté, des interprètes qui croient savoir regarder, dont

¹ Il est probable que les dieux ont perdu leur intérêt pour une telle préoccupation dès qu'Epicure les avait imaginé philosopher.

² Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Christian Bourgois, Paris, 1987, p. 184.

³ Jean-Luc Marion, *Etant donné*, PUF, Paris, 1997, pp. 299-300.

l'intelligence institue un philtre entre le monde et les différentes théories, dominant toujours la matière et lui imposant les formes que l'orgueil du moi considère comme les plus adéquates. Si dans le premier cas nous avons affaire au désordre vivant du monde, à l'acceptation de la dimension abyssale du vécu, à l'impuissance de croire à une théologie manœuvrée strictement du point de vue conceptuel, dans le deuxième cas nous nous trouvons dans la présence du cosmos, de l'ordre déjà institué, d'une sphère de cristal qui épouvante par sa transparence inhumaine et qui prétend tout contenir. Une philosophie plébéienne face à face avec une philosophie impériale, une philosophie stimulée par les effrois du corps et qui s'oppose à la sérénité d'une philosophie pour les dieux.

Le moment que nous vivons est dominé par la philosophie épigone de source impériale qui s'est retirée dans sa tour de béton et d'acier (l'ivoire est devenu trop rare pour pouvoir être encore employé, même métaphoriquement, pour les tours), une philosophie fière de la rigueur de ses constructions et de la complexité en plein essor de sa terminologie luxuriante. Les fragments de Sloterdijk, déjà cités, se prononcent contre cette tyrannie de l'objectivité imposée par le modèle de la pensée de l'époque. Il est nécessaire de rompre le blindage conceptuel, devenu autosuffisant et autoréflexif, de regagner une certaine proximité avec les choses ; il faut un repli de notre subjectivité dominatrice sur les structures profondes du monde, un recul vers l'existence d'autres formes de pensée, vers un triomphe mystérieux et indispensable de la douceur, de la lenteur, de la paresse. Notre activisme sans mesure, l'accélération sans limites que nous nous sommes imposée, le culte de la performance et de la rentabilité, toutes ces formules masquées d'agressivité semblent avoir épuisé leur charme viril. Au lieu de ces frénétiques glorifications inconscientes de la masculinité, la nostalgie des vertus plutôt féminines, plus recommandables à assurer notre re-domestication d'un monde devenu étranger, s'insinue peu à peu. La récupération du sens semble avoir besoin de la médiation d'une sensibilité différente.

L'empathie, l'intuition, l'esprit de finesse, l'esthétique, l'érotisme, toutes ces vertus dont Peter Sloterdijk, le véritable enfant terrible de la philosophie du moment¹, déplore la disparition, auxquels on ajoute l'ironie, l'imagination, le suspense², tout cela peut être parfaitement réintroduit dans le champ de la philosophie, par l'adoption de la médiation d'un allié, le plus souvent méprisé sans justesse : la littérature. La littérature, c'est justement le paradigme hérétique qui commence à manquer à une philosophie construite à partir du modèle éminemment abstrait de la rationalité, une philosophie habillée avec des vêtements puritains. Tout comme une fille élevée dans un pensionnat, la philosophie de nos temps surveille avec émotion chacun de ses mouvements, elle est terrorisée par la pensée de la faute, elle est effrayée par la possibilité de

¹ Pour un portrait assez fidèle de sa pensée rebelle, voir le volume-entretiens *Essai d'intoxication volontaire*, Christian Bourgois, Paris, 2000.

² Ce dernier est surtout présent dans l'oeuvre de l'un des plus originaux philosophes du moment, Michel Serres.

commettre une erreur de goût. Les mots qu'elle prononce sont trop recherchés et fades, les expressions étrangères sont employées avec la volupté maximale que le contexte permet. Les métaphores, les allusions, le langage cru sont interdits. Tout doit être noble et plat, convenable, et porter le stigmate de l'honorabilité. De cette manière, l'éducation particulière de notre demoiselle ne peut pas ne pas être mise en relief, on en parlera en société avec sympathie, on lui trouvera certainement un mari sur mesure. Ses représentants seront reçus aux académies, on leur accordera des prix, on les glorifiera éternellement. Bien sûr, peu importe si, entre temps, la philosophie, ennuyée, décédait.

La littérature nous libère des contraintes, elle élimine la censure. A la place de l'idéal sévère de la scientificité et de la rigueur, à la place de la suprématie de la méthode par rapport aux contenus de la pensée, elle propose la préoccupation maniaque pour les nuances, l'expression raffinée des détails les plus infinitésimaux, l'intrusion du concret, la magie d'une sensibilité attentive aux voix du monde, le mixage toujours difficile à réaliser entre l'idéal et le réel, la préférence pour la pensée anarchique. Soumise à des lois qu'elle s'invente elle-même et toujours différemment, la littérature s'avère ouverte aux expérimentations, à la provocation, au péril. Si la philosophie semble le plus souvent être une préoccupation convenable aux notables, le paradigme spirituel du bourgeois tranquille, content de se réfugier dans le monde des idées, un monde sûr et dépourvu de périls, la littérature est de plus en plus une occupation pour les brigands et les condottieres, un monde d'esprits inquiets où la survivance de ceux qui acceptent d'entrer en jeu est mise en discussion. La littérature est l'exhibition du monstre, l'encyclopédie des charognes que nous abritons en nous, le catalogue des horreurs. C'est pourquoi écrire est une occupation propre aux bêtes, une rhétorique de l'exorcisation, jamais appliquée avec succès. L'image que la littérature propose est souvent insupportable mais sa vérité abyssale ne peut pas être niée, car elle reste toujours en contact avec le monde, elle renvoie aux profondeurs de l'existence souvent inaccessibles, aux vérités effrayantes que nous nous donnons toujours la peine de négliger, en nous réfugiant dans la tiède béatitude de nos gestes quotidiens. Elle semble capable de détruire le mensonge visant notre conception conventionnelle de l'homme, en remplaçant le modèle de l'homme-paquet par celui de l'homme ange-et-bête¹. Elle nous propose de nous retrouver dans l'extrémisme de nos passions et de nos besoins et nous oblige à nous reconnaître dans le *compendium* de nos vanités et de nos excès.

Au-delà de l'audace qu'il y a à regarder l'abysse et à nous proposer une image plus proche de la vérité, au-delà de tout le dispositif mis à la disposition de l'esprit de finesse, la littérature dispose aussi des moyens nécessaires pour offrir une vision complexe de l'homme. Elle sait employer toutes les ressources du langage pour atteindre son but. En ce sens, les œuvres des grands écrivains sont de véritables *summa anthropologica* baroques, des descriptions quasi-exhaustives de la diversité des expériences humaines, qui emploient le mot pour

¹ Pour la différence de ces modèles voir Ernst Gellner, *La ruse de la déraison. Le mouvement psychanalytique*, PUF, Paris, 1990.

passer au-delà de l'exprimable, pour dépasser les limites de la compréhension et pour l'ouvrir sur l'ineffable. Le mot passe au-delà du mot ; ce que l'on ne peut pas dire, on doit le sentir.

Il n'y a probablement que deux possibilités de mettre fin à la crise où se trouve la philosophie. La première consiste dans la continuation et l'accélération des tendances actuelles qui essaient de la transformer en un instrument technologique permanent, en une véritable algèbre conceptuelle qui peut contribuer, avec le temps, à l'obtention du contrôle total de la société. Dans ce cas, les plus éminents philosophes pourront occuper, sans problème, des postes bien payés auprès des futurs ministères de la technocratie, aspirant à être nommés secrétaires d'État, dirigeant des départements spécialisés dans la bonne gestion des cerveaux. De cette manière, personne ne se fera plus d'illusions à propos de la véritable fonction de la philosophie. Son caractère bureaucratique sera bien établi et aucun critique acerbe n'osera plus lui reprocher le manque de préoccupation pour le destin de l'homme ou pour le déficit général de sens. La mort de la philosophie dans son sens classique pourra être constatée avec des témoins, et son corps bien embaumé sera transporté dans le mausolée de Lénine qui recevra, trop tard, peut-être, une autre destination.

La deuxième variante suppose justement la réussite du mixage que j'ai imaginé, la réalisation d'une alliance sans préjugés entre la philosophie et la littérature de sorte qu'aux vertus de la philosophie on puisse ajouter la vitalité et l'infinie capacité d'attention imposée par la spécificité de la littérature. C'est de cette manière que la philosophie pourra survivre à sa propre mort, annoncée par tant de prophètes du malheur, et regagner la confiance des gens. Elle devra les convaincre que son sens est d'arracher les masques du néant, de méditer sur la signification de leur vie et sur la vérité.

La réussite de cette opération délicate dépend de la présence de ce que Peter Sloterdijk appelle « le génie des centaures¹, c'est-à-dire la possibilité de pratiquer aussi bien l'idiome souvent sévère de la science que le langage exubérant et particulier de l'art, de tourner toute la complexité du vécu dans les formes d'une pensée qui se trouve à la frontière des domaines, d'une pensée rebelle, sans règles ni limites, mise en marche par l'intérêt presque monstrueux pour la diversité du réel, pour la mise en relief de ses articulations imperceptibles, pour le déchiffrement du mystère resté ouvert. Selon le philosophe de Karlsruhe, l'écho dont jouit Nietzsche à présent est la preuve de la nostalgie pour un tel « polyglottisme »², c'est un éloge secret de l'audace pour qu'elle rompe les limites des spécialisations étroites et défie toutes les règles confortables du jeu pour affronter le péril de la pensée, pour chercher au-delà des théories et des systèmes, pour parler la seule langue des esprits vraiment libres. Dans cette perspective, la littérature n'est que l'aspect général du phénomène « centauresque », le milieu qui permet le développement de ces esprits dualistes, où peuvent évoluer les tempéraments les plus communicatifs

¹ Peter Sloterdijk, *Le penseur sur scène*, Christian Bourgois, Paris, 2000, p. 32.

² *Ibidem*, p. 32.

et les plus doués. Sloterdijk met ensemble E.T.A. Hoffman et Freud, Kierkegaard et Adorno, Novalis et Musil, Heine et Alexander Kluge, Valéry et Octavio Paz, Brecht et Foucault, Walter Benjamin et Roland Barthes.

La philosophie que nous essayons de reconstruire fonctionne selon ce modèle, elle ne tient pas compte des modes ou de la pression du système, des caprices des déterminismes ou de la mort longuement clamé de la métaphysique. La philosophie dont nous avons besoin est atemporelle, hantée par des êtres fabuleux, par des esprits indomptables, c'est une philosophie à la portée des centaures.

Walter Benjamin, l'un des esprits les plus non-conformistes du dernier siècle¹, nous a laissé une image sombre et obsédante de l'ange de l'histoire : "Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'Ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès".

Au lieu de l'impuissance de l'ange de l'histoire, je préfère m'imaginer le sourire d'histrion du centaure.

Ciprian VĂLCAN

Traduit du roumain par Mihaela-Gețiana STĂNIȘOR

¹ Voir aussi l'évocation de la personnalité de Walter Benjamin par Gershom Scholem, *Walter Benjamin* in *Fidélité et utopie*, Calmann-Lévy, Paris, 1978 et Susan Sontag, *Walter Benjamin* in *Sous le signe du Saturne*, Seuil, Paris, 1985.

Trois écrivains en quête de lumière

Ils étaient trois : Eliade, Cioran, Ionesco. Historien des religions, philosophe et dramaturge, ils sont la fierté des lettres roumaines et françaises également. Les deux derniers ont vécu en France et ont adopté le français comme langue d'écriture, le premier s'est établi à Chicago mais a toujours privilégié les longs retours en France auprès de ses amis les plus chers.

En fait, la Roumanie a donné de nombreuses célébrités à la France: Anne de Noailles, Constantin Brancusi, Georges Enesco, Stéphane Lupasco, Panait Istrati, Benjamin Fondane, Tristan Tzara, Victor Brauner et tant d'autres. Au-delà des vicissitudes historiques, la Roumanie n'a jamais été culturellement marginale par rapport à l'Europe, ce qui vaut non seulement pour la France, mais pour l'Espagne aussi, par exemple. Rappelons seulement, parmi les plus grands : Alexandru Cioranescu (1911-1999), spécialiste de littérature comparée et d'esthétique, auteur de nombreux ouvrages sur la littérature espagnole et roumaine, dont je cite la *Bibliografia franco-espagnola 1600-1714* (Madrid, 1977, 707 pages) et *Du baroque espagnol au classicisme français* (Genève, 1982, 611 pages) ; puis, l'ancien professeur du Département de philosophie de la culture et d'esthétique de l'Université Complutense de Madrid, George Uscatescu (1916-1995), essayiste d'une puissance étonnante que se disputent amicalement la culture roumaine et la culture espagnole ; ou encore le réputé romancier Vintila Horia.

Le sentiment roumain de l'existence et le « christianisme cosmique »

Afin de saisir l'inscription intellectuelle particulière des trois écrivains mentionnés, nous devons essayer de regarder d'un peu plus près du côté de leurs racines car, en dehors de leurs oeuvres, ils ont également offert une manière inédite d'être au monde.

La spiritualité du peuple roumain a une structure complexe: une ancienne dominante païenne avec un panthéon occupé par un seul dieu, Zalmoxis, sur laquelle s'est facilement greffé l'élément chrétien, mais aussi un adstrat bogomilo-cathare. Ugo Bianchi, grand amateur, entre autres, de folklore oriental, avance une thèse intéressante sur l'"orfismo etnico", sur la concentration géographique, dans ces contrées, des légendes à tendance dualiste¹. Il pense qu'un certain substrat «ethnologique» favorise la prolifération de celles-ci, consécutive à une bonne diffusion des mythes manichéens et mazdéens. A son tour, Mircea Eliade évoque les notes d'Hérodote relatives à Zalmoxis et à certaines coutumes des Thraces concernant la naissance et la mort et rappelle la survivance de traditions mazdéennes et manichéennes chez

¹ Ugo Bianchi, *Il Dualismo religioso. Saggio storico ed etnologico*, Roma, P « Erma » di Bretschneider, 1958, pp.26, 45-47.

les Roumains, par exemple le motif des « sept douanes » célestes dans les rites funéraires. Platon avait déjà fait allusion à la réputation d'immortalité des Thraco-Gètes, dont la doctrine spirituelle et eschatologique était fondée sur le dualisme âme/corps, le dualisme représentant d'ailleurs la seule trace d'une vision cosmogonique préservée dans le folklore et les légendes de quelques peuples européens.

L'un des mérites les plus originaux de Mircea Eliade en tant qu'historien des religions est d'avoir analysé un phénomène qui avait très peu retenu l'attention des autres chercheurs, à savoir l'universalisation du message chrétien par l'intermédiaire de l'imaginaire mythologique et par un processus continu d'assimilation de l'héritage religieux préchrétien (le symbole de l'Arbre, par exemple, que nous retrouverons plus loin). D'après lui, c'est une créativité parallèle à celle des théologiens, des mystiques ou des artistes. « On peut parler d'un 'christianisme cosmique' », écrit-il, « parce que, d'une part, le mystère christologique est projeté sur toute la Nature, de l'autre, les éléments historiques du christianisme sont négligés ; l'on insiste, en revanche, sur la dimension liturgique d'être au monde. »¹

Il n'est peut-être pas dépourvu d'intérêt d'apporter ici quelques précisions supplémentaires sur les caractères spécifiques de la spiritualité roumaine traditionnelle. Un trait qui s'apparente au gnosticisme, mais qui le dépasse, se traduit par la capacité roumaine à envisager à la fois le monde ici-bas et l'au-delà dans une continuité inclusive; entre les deux, il n'y a pas de rupture nécessaire, par de changement d'état, juste une transfiguration de l'être. Le rapport du visible à l'invisible est secondaire, tient plutôt d'une déficience langagière, car pour le Roumain, les choses invisibles existent au même titre que celles visibles, même s'il leur manque la dimension de la spatialité. Aux dires d'un autre philosophe roumain, Mircea Vulcănescu, dans l'esprit roumain archaïque, notre monde n'est pas un lieu de "présences" dans le sens de la métaphysique actualiste, il comprend les choses qui ont été mais ne sont plus, de même que les choses qui pourraient être mais ne sont pas encore². L'actuel et le virtuel ne jouent pas séparément et de manière oppositive, les deux plans s'interpénètrent et *l'au-delà* ne signifie plus *au dehors*, mais *autrement*, désignant non pas une frontière spatiale mais une autre qualité d'être, conférant à l'existence une ineffable poésie de liberté et d'irréalité. Durée et éternité se mêlent dans la conscience roumaine qui a forgé un vocable spécial: "pururea" ou "de-apururi" (dans lequel entrent 'maintenant' et 'pour toujours'), intraduisible si ce n'est par des syntagmes du type de ceux que Péguy s'est évertué à inventer: "continuellement toujours" ou "éternellement toujours", ou « eternamente » en espagnol.

Dans le sentiment roumain de l'existence, il entre donc un élément d'aspatialité et d'achronie qui fait que l'indicatif présent du verbe *être* se révèle

¹ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase (Histoire des croyances et des idées religieuses)*, București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1986, p.391.

² M. Vulcănescu, *Dimensiunea românească a ființei (La dimension roumaine de l'existence)*, București, « Bucovina », I.E.Torontiu, 1944, pp.18-20.

comme un rare accident d'utilisation, tandis que le passé ou le conditionnel (présent ou passé) s'avèrent bien plus aptes à illustrer l'idée qu'il suffit à toute chose d'avoir été une fois, n'importe où, ou même d'avoir simplement pu être, le conditionnel devenant le mode privilégié du verbe roumain, se substituant ou colorant tous les autres modes. Il n'est pas étonnant que, aussi bien Cioran que Stéphane Lupasco, théoriciens vitalistes du tiers inclus, du contradictoire nécessaire, mais aussi Eugène Ionesco et Mircea Eliade soient Roumains.

Mircea Vulcănescu énonce cinq traits définitoires de la mentalité mythique du Roumain : 1. Il n'y a pas de néant; 2. Il n'y a pas d'impossibilité absolue; 3. Il n'y a pas d'alternative existentielle; 4. Il n'y a pas d'impératif; 5. Il n'y a pas d'irréremédiable.¹

Au fin fond de sa vision des choses, le possible l'emporte sur l'actuel, en discrédite l'idée et, de ce point de vue, la pensée roumaine rencontre les mythologies et les théologies orientales, se délimitant de la pensée positive et anthropologique occidentale. L'une des conséquences qui en découlent est que le devenir au monde, avec tout ce que ceci implique d'expériences et de manifestations, ne représente point un enrichissement de l'être, mais au contraire, un amenuisement, une ablation de virtualités, imposant un choix entre des formes différentes d'être et le fixant en une seule. Qu'il s'agisse d'option ontologique ou langagière, tout ce qu'il y a de plus roumain en Cioran ou en Ionesco se dresse contre l'accomplissement des choses par la pensée ou par l'action, contre l'exigence du choix : "Un minimum de sagesse nous obligerait à soutenir toutes les thèses en même temps, dans un éclectisme du sourire et de la destruction"².

La négation n'est qu'un passage obligé et, là encore, atypique. "Le Roumain, point ne l'ignore qui les connaît, est un opposant inné", nous apprend le même M. Vulcănescu³. Certes, comme tout Roumain, comme tout individu même, il cède à la tentation d'opposer à n'importe quelle thèse (sur la vie, l'homme, Dieu, etc.) une antithèse. Ce qui différencie pourtant la négation de type roumain de celle occidentale en général, c'est son caractère essentiel, non pas existentiel, sa fonction purement déterminative et limitative, qui consiste à ne pas anéantir ce qu'elle nie, mais à construire, parallèlement, une autre réalité qui, loin de désertifier la première, s'y ajoute. Normalement, la négation a une fonction de tri entre des possibilités d'existence, entre le contingent et le nécessaire, non pas entre des manières d'être; Cioran y voit la marque plénière de la subjectivité, son droit inaliénable à se méprendre et à le reconnaître : " Je ne prends conscience de moi-même, je ne suis que lorsque je me nie; dès que j'affirme, je deviens interchangeable et me comporte en objet. Le *non* ayant présidé au morcellement de l'Unité primitive, un plaisir invétéré et malsain s'attache à toute forme de négation, capitale ou frivole. [...]"⁴.

¹ *Ibid.*, p.33.

² Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1995, pp.749-750.

³ M. Vulcănescu, *op.cit.* p. 29.

⁴ Cioran, *La Chute dans le temps*, *op.cit.*, pp.1097-1098.

Sur ces quelques traits préexistants s'est configuré le "christianisme roumain". Il n'a rien d'exceptionnel dans les sens de vie liturgique, mais dans celui du vécu, de l'expérience: il a une spécificité locale, originale, due à une longue élaboration spirituelle. Mircea Eliade le précise: "L'intervention des Ottomans dans l'horizon historique des Roumains n'a pas donné de fruits, du point de vue spirituel; elle a fait seulement que le monde se divise en deux: d'une part, les «chrétiens», c'est-à-dire les gens qui ont la même «loi» et la même «foi» - et, d'autre part, les «païens», les «infâmes», les «Turcs»"¹. Mais, à quelques exceptions près, les Principautés Roumaines, comme toute la Péninsule balkanique, ont pu garder intacte la foi des ancêtres. Cette tolérance religieuse des Ottomans a été, sans doute, bénéfique. D'autre part, elle a eu des conséquences négatives à cause du manque de tension spirituelle entre les deux religions, qui a diminué les possibilités de renouvellement et de synthèses culturelles de notre peuple. Les grandes adversités religieuses et idéologiques sont, d'habitude, fertiles du point de vue spirituel pour les deux adversaires. C'est le cas de l'Espagne, par exemple, qui a connu une tension similaire avec l'Islam, sauf que la lutte de celle-là contre les Maures a trempé le caractère des Espagnols, qui ont beaucoup donné mais aussi beaucoup reçu. "Devant le danger que représentaient les Ottomans, les Roumains se sont bien refermés sur eux-mêmes, ont approfondi leurs propres traditions spirituelles qui étaient non seulement latines et byzantines mais aussi pré-latines, c'est-à-dire gètes et thraces."² Il s'agit donc d'un christianisme "sauvage", mais aussi d'un « christianisme cosmique » car, pour le Roumain archaïque, le Cosmos participe du drame divin et, à l'instar de l'âme humaine qui est assoiffée de rédemption, la Nature gémit et soupire dans l'attente de la Résurrection.

Le mystère de la parole évangélique a nourri tout ce qui est non-éphémère dans la culture roumaine, depuis les ballades populaires "Mioritza" et "La légende du Maître Manole", jusqu'à Mihai Eminescu au XIXe siècle, ou les grands écrivains dont il est question aujourd'hui. Cette synthèse, dans la conception d'Eliade, a fait que "la logique du symbole", la métaphore et l'allégorie soient, dans le mystère de la parole roumaine, un instrument de connaissance par excellence, donnant la possibilité d'une saisie directe des archétypes.

Il est vrai aussi que, par excès de probité scientifique, ce qui sépare la compréhension du sacré chez Mircea Eliade de la vision de ses amis Cioran et Ionesco, c'est qu'elle relève, à certains égards, du paradigme de la finitude, et ne peut donc rendre compte de l'expérience mystique non-dualiste telle que décrite pas des penseurs hindous comme Shankara ou Abhinavagupta. Selon Eliade, le sacré se voile toujours en même temps qu'il se manifeste dans une forme particulière. Au contraire, chez les Hindous, la manifestation du sacré dans une forme empirique n'est pas l'expression d'une réalité transcendante tout autre et jamais pleinement accessible, mais plutôt le jeu du Soi cosmique où le

¹ Mircea Eliade, *Le destin de la culture roumaine*, La Revue de Culture Roumaine "Destins", le Cahier no 6-7, Madrid, août 1953, p. 23.

² *Ibid.* p. 23.

mystique est en mesure de reconnaître la nature essentielle de sa propre conscience et où l'impression de dualité entre lui et l'Absolu est abolie.

Il existe donc, dans la pensée chrétienne que les trois écrivains roumains partagent, une incomplétude de notre participation à la Vérité et cette incomplétude est tributaire du caractère discursif de la connaissance humaine et, bien sûr, de la faiblesse générée par le péché. Dans ce contexte, Eliade envisage la mystique non comme une entreprise irrationnelle, mais *surrationnelle*, car elle dépasse par le pouvoir de la grâce l'ordre des choses créées, comme chez Jean de la Croix ou Ignacio de Loyola, qu'il admirait tant.

Ionesco, le Tibet et la lumière

Ionesco a été influencé, dans ses lectures, par les rites funéraires tibétains, la philosophie hindouiste et le folklore roumain. Ainsi peut-on voir une analogie frappante entre le déroulement de la pièce *Le Roi se meurt* et l'eschatologie bouddhique du Bardo Thödol, *Le Livre des Morts Tibétain* où il est question de l'illumination par la libération et la réincarnation.

Dans *Le Roi se Meurt*, on retrouve le rituel des mourants, la liturgie funèbre, les prières, les conseils, les textes sacrés qui aident le transfert dans le vide parfait. Bérenger Ier est assis, cette position est celle des tibétains morts. Marguerite attend les signes à ses côtés. Le Roi invoque les morts afin qu'ils l'aident à franchir le passage. Comme Ionesco l'écrit dans *La Quête Intermittente* : « Je me joue à moi-même ma propre pièce, *Le Roi se Meurt*, dans le rôle principal ! ». Bérenger Ier, ainsi que dans *Le Livre des Morts Tibétain*, veut que ceux qui l'ont précédé l'escortent et lui ouvrent la voie. Tous se mettent à prier pour terrasser les passions, apaiser le corps, paralyser la dispersion de l'esprit. Ionesco a dû s'inspirer, pour cette scène de prière collective, de la mystique indienne, la Brihadâranyaka Upanishad : « Du non-être conduis-moi à l'être/De l'obscurité conduis-moi à la lumière/De la mort conduis-moi à l'immortalité. »

Pour Marguerite, c'est le désir l'obstacle le plus grave qui s'oppose à notre délivrance. Elle le libère de ses caprices (en lui refusant le pot-au-feu), puis de la mémoire résiduelle. Elle détache un à un tous les liens de la vie. Elle effectue le geste antique des Parques en donnant des coups de ciseaux dans le vide pour ôter ses boulets. Dans la mystique orientale hindouiste, l'homme est esclave tant qu'il ne se détache pas de ce monde éphémère, lieu du non-être. C'est par l'ascèse qu'il accède à l'être. Il faut se soustraire à toute activité sensorielle, à la domination des objets extérieurs, à la mémoire qui ne peut que troubler. Tout le but de Marguerite est précisément de guider le Roi dans ce cheminement. Par là, il accèdera à un état antérieur à la création, l'état primordial de l'incrété, l'état de Bouddha.

Lors d'un voyage en Roumanie en 1927, Ionesco a fait l'expérience de ce qu'il appellera "un miracle". A un moment donné, les chiens ont cessé d'aboyer et se sont mis à chanter ; les maisons, le ciel, le soleil, la lumière, tout a changé d'aspect. Il a eu l'impression de quitter la pesanteur. C'était une transfiguration du monde, dimension que l'on retrouvera dans *Le Roi se Meurt*.

Ionesco sera également partagé entre le désir de jouissance et le besoin d'apaiser son angoisse de la mort en se préparant à mourir. Cela peut être dû à l'influence de la psychanalyse jungienne et à son dualisme pulsionnel : l'opposition et l'unité de l'instinct de vie et du désir de mort. Dans son *Journal en Miettes* il écrit : « En somme, je veux également être et mourir ». Ce sont ses deux manières d'être au monde. Ce conflit est visible dans les figures des deux reines. Marie a toujours régné sur le cœur du roi car elle représente l'hédonisme. Mais dès que la mort approche, elle perd son pouvoir et s'éclipse au profit de Marguerite, qui assiste le roi dans l'épreuve et règle les différents moments du rite de passage.

De même, dans le seul roman ionescien, *Le Solitaire*, à la fin, le personnage a une vision exceptionnelle ; couché sur son lit, il fixe l'armoire de sa chambre qui, soudain, devient temple : « Les deux battants, écartés, se transformèrent en deux colonnes dorées soutenant un fronton, très haut. »¹ L'apparition de la colonne, médiateur mythique dans l'imaginaire roumain - et pas seulement, d'ailleurs, elle est tout aussi importante chez les Tibétains et symbole universel de l'*axis mundi* - est signe de l'irruption du sacré. Les visions qui suivent en précisent le sens : c'est d'abord « un arbre couronné de fleurs et de feuilles » qui, tout comme la colonne, met en communication la terre et le ciel, permettant que la transcendance s'opère. C'est peut-être une allusion à l'Arbre paradisiaque de la Vie ou à l'arbre de l'Illumination de Bouddha... La lumière qui accompagne toute expérience de l'extase devient de plus en plus forte, un grand buisson surgit, ainsi qu'une échelle d'argent, suspendue entre ciel et terre, marquant pour toujours l'âme enfin en paix du personnage, dont les derniers mots sont : « Quelque chose de cette lumière qui m'avait pénétré resta. Je pris cela pour un signe. »

Si la grâce est perceptible, l'homme peut affronter tranquillement la mort. Ce final témoigne de la proximité de pensée de Ionesco et Eliade. Ce dernier n'a eu de cesse de signaler, dans son oeuvre de chercheur comme dans celle littéraire, le fait que l'homme passe souvent, tragiquement, à côté du sacré sans en reconnaître les signes. Telle est, entre autres, l'essence du drame de *Noces au paradis*, récit où il fait dire à son héros : « Peut-être qu'un jour on m'a fait un signe, que l'on m'a montré quelque chose du doigt... Il serait effrayant que dans ce cosmos si harmonieux, si parfait et si égal à lui-même, seule la vie de l'homme fût livrée au hasard, que seul son destin n'eût aucun sens... Je me demande par exemple si le jour où je suis tombé amoureux il ne se serait pas passé quelque chose à côté de moi que je n'aurais pas vu, que je n'aurais pas compris, et si ce n'est pas parce que j'ignorais cette chose que je me suis abandonné aveuglément, irresponsablement, aux événements. »²

L'isolement du « solitaire » ionescien acquiert ainsi des dimensions d'ascèse ; c'est en faisant le vide en soi-même que l'on ouvre les portes aux manifestations du sacré, la quête mystique ne pouvant se poursuivre qu'à l'écart

¹ Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 190.

² Mircea Eliade, *Noces au paradis*, Paris, L'Herne, 1981, p.17.

du monde, ainsi que l'affirme Jean de la Croix, à qui Ionesco vouait une profonde admiration. Dans *La Nuit obscure*, le mystique espagnol précise sa vision de l'âme qui doit tout refuser du monde extérieur afin de retrouver sa véritable intériorité divine : « Nous appelons ici nuit la privation du goût dans l'appétit de toutes les choses. » L'expérience de Jean de la Croix est celle d'un être qui se reserre, qui s'amenuise pour que le divin puisse l'« envahir », cette épreuve d'amincissement conduisant à une aperception mystique. Mais l'attitude de retrait du personnage de Ionesco n'est pas dictée par une quête de cet ordre. Cependant, parce qu'il a fait le vide en lui jusqu'à se vider de lui-même, la divinité peut se manifester et l'envelopper de sa lumière. On voit ici clairement l'influence de l'orthodoxie, religion de la Manifestation, pour laquelle Ionesco a toujours marqué une préférence. Selon la théorie orthodoxe de la pénétration divine, Dieu peut choisir de se manifester à tout instant dans sa créature, même si elle ne l'a pas cherché ou appelé. Cet éblouissement, cette irruption spontanée du miracle dans la vie donne sens à ce qui ne serait autrement qu'illusoire. Par ailleurs, cette attitude contemplative est profondément inscrite dans l'imaginaire roumain et c'est donc cet aspect de la sensibilité ionescienne qui s'exprime dans *Le Solitaire*. C'est encore Eliade qui l'explique le mieux : « Le folklore et les coutumes de la Roumanie rurale recèlent de nombreux détails qui nous autorisent à penser que nous sommes, ou avons été, l'une des rares nations européennes à avoir expérimenté la contemplation dans la souffrance. Il ne s'agit pas seulement d'une résistance passive à la souffrance, d'une acceptation de la douleur et des calamités, mais aussi d'attitudes effectivement contemplatives, c'est-à-dire une parfaite quiétude, signe du dépassement des critères individuels. »¹

Or l'homme, affirme Ionesco, est fondamentalement "un animal métaphysique ou religieux"², pressé par un besoin de transcendance. En accord avec l'idéal de l' "humanisme chrétien"³, dans la lignée de Péguy, de Maritain, de Denis de Rougemont, défenseur d' "une métaphysique chrétienne qui n'est pas un christianisme de paroisse"⁴, Ionesco est convaincu que "le seul souci qui élève l'homme au-dessus de lui-même" est "la hantise, le désir essentiel de l'absolu". L' "humanité se dégrade et devient bestiale", estime-t-il, dès que "la préoccupation de l'absolu" le cède aux questions politiques ou économiques et qu'elle devient indifférente aux "grands problèmes métaphysiques", aux "problèmes des fins dernières"⁵. La "crise de la civilisation" tient pour une part à l'effacement des questions métaphysiques. Car l'homme, écrit Ionesco, est "un être eschatologique" : il ne peut se dispenser, "pour vivre et pour agir", de "se poser le problème des fins dernières" et de penser que "l'humanité a un avenir"⁶. Or il est en l'homme une fondamentale "aspiration au plus qu'humain,

¹ Mircea Eliade, *Fragmentarium*, Paris, L'Herne, 1989, pp.164-165.

² Eugène Ionesco, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, p.209.

³ *Ibid.*, p.97.

⁴ *Ibid.*, p.239.

⁵ Eugène Ionesco, *Présent passé passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968, p.64.

⁶ Eugène Ionesco, *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, p.45.

à l'absolu"¹, qui lui est consubstantielle et contribue à sa perpétuelle insatisfaction comme à sa vraie grandeur. Il n'est pas de culture ou de civilisation, notait Ionesco, où ne se manifestent ce "besoin de l'absolu", ce "besoin de la transfiguration de l'homme" et d'un accès, comme chez les anciens platoniciens, à la "lumière essentielle" des "idées éternelles"².

Conformément à son goût du paradoxe et de la contradiction, Ionesco propose donc un portrait fortement contrasté de l'homme. "J'ai une opinion très mauvaise des hommes", avoue-t-il, et "à la fois, paradoxalement, très haute". L'âme humaine, affirme-t-il, est naturellement et indistinctement "partagée entre l'angoisse et l'espérance" : l'on ne saurait abolir l'une d'entre elles sans "dénaturer et déspiritualiser l'homme"³. Dans son théâtre et ses écrits, Ionesco est à la recherche d'une "lumière certaine par-delà les ténèbres"⁴ ; alliant sagesse et lucidité, il nous invite à être "gais" sans être "dupes"⁵.

Cioran et les mystiques

Le questionnement cioranien de la divinité, qui est permanent, s'est longuement poursuivi à travers une problématique qui a toujours été au cœur de sa pensée, à savoir la mystique. Elle a, pour Cioran, le sens de l'irruption de la plénitude dans la continuité du temps, mais sa vision relève d'une différence non négligeable entre les perspectives religieuses de l'Occident et de l'Orient, que ce fils de pope orthodoxe ne pouvait ignorer. Pour l'Occident catholique, le Christ est un *objet* d'amour et d'exaltation sur lequel se focalise l'aspiration du croyant; il est donc extérieur à l'âme humaine qu'il entraîne vers les hauteurs. Elle le suit en tremblant d'amour pour Lui, elle se languit de Lui, pénétrée de sensualité; mais au terme de cet élancement, même si la rencontre a eu lieu, l'âme retombe, elle a froid et soif à nouveau. La mystique catholique "a fait naître la beauté de la faim spirituelle et de la passion religieuse insatisfaite", écrit Berdiaev dans un superbe texte⁶.

Or, pour l'Orient orthodoxe (où l'on ne parle pas de mystiques, juste de saints), Christ est *sujet*. Son immanence à l'âme humaine ne fait pas de doute, en conséquence point n'est besoin pour celle-ci de tendre vers Dieu, puisqu'elle se dissout en Lui. L'âme orthodoxe est rassasiée et sobre, elle n'a ni chaud ni froid, elle est tempérée. Entièrement remplie par cette union interne, l'âme est comblée. Cette distinction subtile est assez difficile à saisir, néanmoins l'on peut supposer Cioran déçu par l'horizontalité et la tiédeur de l'expérience orthodoxe, davantage attiré par l'incomplétude verticale et viscérale de la mystique occidentale, de « l'élémental » vécu en Dieu.

¹ Eugène Ionesco, *Antidotes*, p. 159.

² Eugène Ionesco, *Présent passé passé présent*, pp. 227-228.

³ Eugène Ionesco, *Un homme en question*, p. 140.

⁴ Eugène Ionesco, *Antidotes*, p. 315.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ Nicolas Berdiaev, *Le sens de la création. Un essai de justification de l'homme*, Paris, Desclée de Brouwer, 1955, p.391.

Pour affiner ses angoisses, il se dirige vers les grands dialecticiens moyenâgeux, à la tête desquels trône, incontestablement, Maître Eckhart, le "père du paradoxe en matière de religion"¹, celui qui a su élever la quête humaine de Dieu au rang de drame intellectuel. Mis à l'index par les dignitaires de l'Église, qui craignaient l'impertinence spéculative de ses raisonnements, il ne souhaitait pourtant que mieux appréhender la divinité et voir plus clair dans ses desseins. Sa justification du mal en ce monde est assez sommaire; il se contente de la certitude que Dieu ne saurait tolérer la souffrance s'il "ne reconnaissait et ne cherchait là un bien beaucoup plus grand"². Il est bien plus intéressant et «cioranien» lorsqu'il exprime l'indétermination essentielle de l'être, son inachèvement et son désarroi devant la dérobaie divine d'une manière qui n'est pas seulement paradoxale, mais aussi, parfois, non-chrétienne.

Toute la théologie de Maître Eckhart est fondée sur des affirmations antinomiques qui ne se concilient que dans le paradoxe torturant la raison, à la plus grande joie de Cioran qui voit dans la mystique "l'expression suprême de la pensée paradoxale"³. A l'en croire, il n'y aurait pas de lecture plus délectable que *Le Voyageur chérubinique* d'Angelus Silesius, dont les propos confus se contredisent à plaisir et seraient illisibles sans la force unificatrice du thème commun: Dieu. Un Dieu subjectif, changeant et insaisissable, qui nous apprend, par la voix de tous ces mystiques, à nous méfier du définitif et qui ne se laisse approcher que par le chemin trouble de la connaissance apophatique, dont le sens, pour les mystiques se ramène à une ignorance «translumineuse» (sœur de l'*agnosia* gnostique), prélude à la constitution du vide, cet espace propice, d'après Maître Eckhart, à la fuite vers la Dété.

Cioran suit Eckhart jusqu'au bord de l'abîme sans fond où s'engloutissent Dieu et l'homme, où leur antinomie disparaît dans la suessence du non-Être antérieur à la création: "[...] si nous pouvions, comme eux, remonter au vrai néant! [...] Rien n'est, tel est leur point de départ, telle est l'évidence qu'ils ont réussi à vaincre, à repousser, pour aboutir à l'affirmation: tout est."⁴ Peut-être est-ce ainsi que nous devrions comprendre la tentative de synthèse que résume cet aphorisme cioranien: "Dieu ne serait-il pas l'état de moi du néant?"⁵, cet état idéal où la conscience, délestée de toutes ses images ne voit plus que le rien et ce rien est tout, la présence totale sans objet, le vide plein. Pendant cet état de grâce qui résout les contradictions essentielles, l'homme oublie sa jalousie de Dieu et subit son anéantissement suprême, le reniement de soi en Lui. En ceci, toutes les expériences mystiques se rejoignent, comme le rappelle également Eugène Ionesco⁶. Certes, nous ne devenons pas

¹ Cioran, *La Tentation d'exister*, *op.cit.*, p.916.

² Maître Eckhart, *Les Traitées*, Paris, Seuil, 1971, p.126.

³ *Le Crépuscule des pensées*, *op.cit.*, p.344.

⁴ Cioran, *La Tentation d'exister*, *op.cit.*, p.917.

⁵ *Le Crépuscule des pensées*, *op.cit.*, p.439.

⁶ "Je crois que les carmélitains en sont l'exemple, et surtout les moines byzantins du Moyen Âge, les athonites, du nom du Mont Athos. Leur expérience en mystique chrétienne ressemblait beaucoup aux expériences spirituelles des Extrêmes-Orientaux. Ils essayaient de faire le vide dans leurs consciences; d'abandonner les images sensibles, et c'est à ce moment-là qu'ils retrouvaient le

Dieu pour autant, selon la manière qui lui est propre et qui est exclusivement réservée à l'Être divin, mais tous les mystiques ont mis en évidence cette forme d'absorption lumineuse et amoureuse dans le vide plein, dont nous faisons l'objet.

Cioran, tout comme Eckhart, relève d'un type de pensée panthéisto-émamanationniste, pour laquelle la vie est flux et reflux de la divinité dans l'homme et de l'homme dans le divin¹, une interpénétration qui rejette l'idée de création comme éclatement de l'Être. Le mal réside donc dans la division, dans la multiplicité qui amoindrit parce qu'elle est «chute de l'Un». Cette prémisse «nihiliste» éclaire la suite, à savoir que, pour se (re)trouver dans la plénitude incréée de la divinité, l'homme doit s'anéantir dans sa «créabilité». La non-coïncidence avec "le chaos bienfaisant d'avant la blessure de l'individuation"² est responsable, aux yeux de Cioran, de tous nos déchirements: "Quelle paix dès qu'on annule la diversité, [...] et qu'on s'engouffre dans l'*uni*!"³

Cette réflexion nous reporte à la problématique de l'«espace» de la rencontre avec Dieu, soulevée par l'expérience extrême de l'extase. En fait, Eckhart, qui développe de manière originale la pensée augustinienne sur le rapport âme-Dieu, parlerait plutôt d'"instase"⁴. L'*Esse absconditum* reste ineffable, incompréhensible si ce n'est par un au-delà de la connaissance positive conceptuelle, indicible, ou alors désigné par une appellation contradictoire qui est, pour Eckhart, le "nomen innominabile"⁵; cette dimension de l'apophase ne figure d'ailleurs pas parmi les préoccupations majeures de Cioran. Dieu n'est pas complètement étranger à celui qui le cherche. A la fois transcendant et immanent, extérieur et intérieur à l'âme qui aspire à le rejoindre, tout en se nourrissant de lui, Il boucle le cercle du commencement et de la fin dans cet homme intérieur qui communique avec Dieu dans l'éternité. Tous les mystiques chrétiens en ont fait l'expérience, et pas seulement eux. Dans la sixième demeure de son château, Thérèse d'Avila a la révélation de notre intériorité à Dieu, qui abolit la dialectique de l'extériorité et de l'intériorité; mais les gnostiques étaient déjà passés par là, qui citent (dans le Logion 3 de *L'Evangile selon Thomas*)⁶ Jésus nous exhortant à sortir de cette dualité.

L'«être-en-Dieu» (antonyme de l'«être-dans-le-monde» des existentialistes) ne convainc Cioran qu'à moitié, le créateur restant, pour lui, "l'absolu de l'homme extérieur"⁷, bien qu'il admette que "nul ne saurait trouver l'absolu en dehors de soi-

Divin." in Christian Chabanis, *Dieu existe-t-il ? Non, répondent...*, Paris, Fayard, 1973.

¹ "Je suis comme une mer qui retire ses eaux pour faire place à Dieu. L'impérialisme divin suppose le reflux de l'homme." Cioran, *Des larmes et des saints*, *op.cit.*, p.305.

² Cioran, *Le Mauvais Démon*, *op.cit.*, p.1222.

³ *Ibid.*

⁴ Vladimir Lossky, *Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1973, p.17.

⁵ *Ibid.*, p.16.

⁶ "Le Royaume: il est à l'intérieur de vous, / et il est à l'extérieur de vous." Jean-Yves Leloup, *L'Evangile selon Thomas*, Paris, Albin Michel, 1986, p.54.

⁷ *Le Mauvais Démon*, *op.cit.*, p.1172.

même; or l'extase, ce paroxysme de l'intériorité"¹ reste l'unique chemin pour accéder à la connaissance. De plus, le tempérament volcanique du penseur roumain s'accommode péniblement de cette espèce d'apophase abstraite d'Eckhart, lui préférant celle «affective» de Jean de la Croix. Il se reconnaît mieux dans une "«soledad en Dios»"², susceptible d'engendrer une forme de dialogue, de rapport vivant entre l'homme et Dieu, même si celui-ci ne peut s'installer dans l'âme sans l'avoir démembrée et dévorée auparavant³. Cioran a besoin d'anthropomorphiser Dieu pour le concevoir et s'en prendre à lui: "A la faveur de l'extase – dont l'objet est un dieu sans attributs, une essence de dieu – on s'élève vers une forme d'apathie plus pure que celle du dieu suprême lui-même, et si l'on plonge dans le divin, on n'est pas moins au-delà de toute forme de divinité."⁴

Cioran a viscéralement besoin de concevoir la mystique comme torture et déroute sur fond d'amour excessif et de fulgurations de liberté pure qui permettent d'entrevoir ce que Stéphane Lupasco appelle "cet être affectif de pure douleur-joie"⁵. Ce philosophe d'origine roumaine lui fournit d'ailleurs une excellente charpente théorique pour ses hantises antinomiques, démontrant que l'expérience mystique est bien l'aventure totale que nous puissions imaginer, car elle est "l'expérience logique ou existentielle à la fois de la contradiction et de la non-contradiction et la révélation simultanée de l'affectivité douloureuse et de l'affectivité joyeuse"⁶. Pour Lupasco, et pour Cioran du reste, la mystique est une cohabitation incompatible et conflictuelle de l'esthétique et de l'éthique: "Qui veut ne plus être, exprime *négativement* une aspiration à tout."⁷

Bien que la compréhension de Dieu repose sur un paradoxe fondamental, l'expérience de la négativité s'avère, en dernière instance, positive chez Eckhart; l'homme restant un être contradictoire, capable d'éprouver l'absence de l'objet aimé d'une manière plus intense que sa présence. Or, pour Cioran, comme pour Jean de la Croix, l'appétit de Dieu est en premier lieu négation et seulement après affirmation. Les apologues de la théologie radicale de la «mort de Dieu» ne se sentent pas dépaysés dans «la nuit» de Jean de la Croix, qui parle avec une telle véhémence de la connaissance de Dieu plutôt parce qu'Il n'est pas que par ce qu'Il est et qui "insiste tellement sur le Dieu transcendant et caché, qu'on dirait que Dieu ne se serait jamais révélé"⁸.

L'expérience cioranienne de Dieu relève davantage d'une "«inexpérience de Dieu»"⁹, syntagme renfermant un contraste dialectique, comme le couple *tout / rien*,

¹ *Sur les cimes du désespoir, op.cit.*, p.73.

² Cioran, *Des larmes et des saints, op.cit.*, p.308.

³ "«De même que si une bête l'ayant avalée, elle se sentait digérée dans son ventre ténébreux [...] Car il faut qu'elle soit dans ce tombeau de mort obscure pour la résurrection spirituelle qu'elle attend.»"(Jean de la Croix, *La Nuit obscure*, II, 6, p.432, cité par A. Cugno in *Jean de la Croix. Connaissance de l'homme et mystère de Dieu*, Paris, Ed. du Cerf, 1993, pp.20-21).

⁴ Cioran, *Le Mauvais Démon, op.cit.*, p.1172.

⁵ Stéphane Lupasco, *Logique et contradiction*, Paris, PUF, 1947, p.192.

⁶ *Ibid.*, p.194.

⁷ Cioran, *Le Crépuscule des pensées, op.cit.*, p.461.

⁸ F. Ruiz, in *Jean de la Croix. Connaissance de l'homme et mystère de Dieu*, p.229.

⁹ *Ibid.*, p.202.

qui revient si souvent dans la verbalisation des extases. L'«inexpérience» exprime simultanément et douloureusement l'absence et la présence, le vide, le silence et la plénitude. A la faveur de cet éclaircissement, l'on comprend mieux pourquoi Cioran se sent si familier de ce «nuage de l'inconnaissance» enveloppant l'esprit dans un brouillard obscur, favorable à l'exercice de la flamme d'amour. C'est lorsqu'il suspend le rythme de la pensée dans le nuage de l'oubli que le mystique perçoit, dans le vide ainsi créé, la respiration de Quelque chose qui dépasse toutes nos représentations mentales. Ténèbre, Obscurité, Nuée sont autant de noms de l'échec et de l'aboutissement, exprimant le drame du sujet créé, fini, qui tente d'approcher l'infini. L'obscurité cache à la fois la résistance qu'oppose l'essence de l'Être divin à une pénétration complète de l'intuition humaine et le don insolite de Celui qui n'est que Lumière mais qui ne peut combler l'inadéquation qu'en se présentant comme Ténèbre.

Cioran, quant à lui, a bien saisi cette co-existence logiquement impossible pour de nombreux autres, dans laquelle se résorbe la dualité: " On atteint le comble de l'extase dans la sensation finale, quand on croirait mourir de lumière et de ténèbres."¹

J'ai choisi comme symbole final – provisoire, certes – réunissant ces trois personnalités si complexes, si différentes et pourtant si proches, la figure du *labyrinthe*. Pour chacun d'entre eux, il est une sorte de moule qui accueille une forme particulière de pensée et de sensibilité, une vision de l'ambivalence, de l'impasse et du salut, du désespoir et de la rédemption. Laissons à Eliade le soin de le définir : « Un labyrinthe, c'est la défense parfois magique d'un centre, d'une richesse, d'une signification. Y pénétrer peut être un rituel initiatique, comme on le voit par le mythe de Thésée. Ce symbolisme est le modèle de toute existence qui, à travers nombre d'épreuves, s'avance vers son propre centre, vers soi-même, l'*Atman*, pour employer le terme indien... Plusieurs fois j'ai eu la conscience de sortir d'un labyrinthe ou de trouver le fil. (...) Et puis, à nouveau, je me suis perdu. »²

Simona MODREANU

¹ Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, op.cit., p.73.

² Mircea Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe*, Paris, Belfond, 1978, p.211.

Michaux et Cioran : Susana Soca – métaphore de l'exil

Deux voix venues d'ailleurs, Henri Michaux (1899-1984) et Emil Cioran (1911-1995) sont deux « métèques » qui ont contribué chacun à sa manière au renouveau de la langue et de la littérature françaises de la deuxième moitié du XX^e siècle. Installés à Paris, vivant un « exil » à la fois métaphysique et linguistique, ils ont entretenu pendant plus de trente ans une amitié exceptionnelle où la pratique de l'écriture, poétique pour le premier et philosophique pour le second, apparaît comme un « exercice spirituel » et une quête de soi, par-delà l'exil et les tourments qu'il suscite dans l'être.

Nombreux sont les éléments biographiques et littéraires qui ancrent cette relation, mais la mort tragique de la poétesse et essayiste uruguayenne Susana Soca, « dont [Michaux] a été amoureux et sans doute aimé¹ », le 18 janvier 1959, dans un avion qui explose en vol entre Paris et Montevideo, semble unir les deux hommes, ainsi que deux de leurs amis proches, Roger Caillois² et Jorge Luis Borges³, dans le deuil et la célébration. Ce qui nous paraît remarquable dans ces quatre textes, c'est l'accord des auteurs, qui fait quasiment consensus, sur la valeur de Susana Soca et sur l'effet de sa disparition.

Mais c'est ce rapport particulier à l'exil, évoqué aussi bien chez Michaux que chez Cioran par la figure de Susana Soca, qui retient ici notre attention. Les deux textes que nous nous proposons d'étudier oscillent entre plusieurs genres littéraires : ni poésie, ni oraison funèbre, ni mémorial, ni témoignage, ils traduisent parfaitement la figure fugitive de la personne qu'ils tentent pourtant de cerner.

C'est autour de deux axes que s'articulera notre approche de la notion de « migration » en littérature. La figure féminine de Susana Soca telle qu'elle est présentée par Michaux et Cioran représente à elle seule une réflexion sur le désir, non seulement du corps de la femme qui complète celui de l'homme, mais encore d'un texte essentiellement charnel, parfois saisissable, souvent évanescent. Corps de texte, donc, qui se cherche, s'écrit, se métamorphose et se déplace, chevauchant sur plusieurs registres, sur plusieurs genres et ne trouvant satisfaction que dans la création pure. Création, cependant, à rebours, qui se fait dans le paradoxe, d'abord contre toute poésie, ensuite contre toute éthique. Sans être identique chez Michaux et chez Cioran, cette pratique de l'écriture a lieu dans les « déplacements », dans les « dégagements », sur des « chemins cherchés », pour peu qu'ils deviennent aussitôt des « chemins perdus », car les

¹ Henri Michaux, *Œuvres complètes*, t. I, éd. établie par Pierre Bellour avec Ysé Tran, Paris, Pléiade, 1998, p. 1244.

² Roger Caillois, « Souvenir de Susana Soca », in NRF, Paris, Gallimard, juillet 1959, n°79, repris dans *Rencontres*, Paris, PUF, coll. « Écritures », 1978, pp. 46-48.

³ Jorge Luis Borges, « Susana Soca », *L'Auteur*, *Œuvres complètes*, t. II, éd. de Jean Pierre Bernès, trad. de l'espagnol par Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban, Nestor Ibarra et Françoise Rosset, avec une préface de l'auteur, Paris, Pléiade, 1999, p. 35.

« émergences » et les « résurgences » de l'être nécessitent le mouvement. Mouvement dans la langue, que les deux auteurs veulent détruire chacun à sa manière, non pour reconstruire ensuite un nouvel « ordre du discours », mais pour exprimer la fêlure primordiale d'une migration perpétuelle, écho d'un exil originel.

1. Migrations : textes et contextes

« Formés à l'école des velléitaires, idolâtres du fragment et du stigmaté, nous appartenons à un temps clinique où comptent seuls les *cas*. Nous nous penchons sur ce qu'un écrivain a tu, sur ce qu'il aurait pu dire, sur ses profondeurs muettes. S'il laisse une *œuvre*, s'il s'explique, il s'est assuré notre oubli. Magie de l'artiste irréalisé..., d'un vaincu qui laisse perdre ses déceptions, qui ne sait pas les faire fructifier.¹ »

Au seuil de la migration, ces paroles peuvent nous servir de viatique, elles nous arment du courage et de l'obstination nécessaires à tout périple incertain et vertigineux. Aujourd'hui, Susana Soca, comme un grand nombre d'écrivains, n'existe que par une poignée de textes, que nous devons collecter ça et là pour reconstituer son parcours littéraire. Dans le domaine français en tout cas, elle ne subsiste que grâce aux quelques témoignages mentionnés, publiés d'abord dans sa revue, *Entregas de la Licorne*, en un numéro spécial qui lui est consacré deux ans après sa mort², ensuite repris dans les œuvres des auteurs respectifs, comme pour disperser ses cendres et nous inviter à la ressusciter.

(Qu'on me permette à ce titre un bref témoignage : le texte de Cioran auquel je me réfère, « Elle n'était pas d'ici...³ », relevait à mes yeux de l'énigme. C'est qu'aucune indication dans les *Œuvres* de l'auteur ne renvoyait à Susana Soca et j'écrivis même à Gallimard et à Sylvie Jaudeau⁴, qui a signé le premier essai consacré à Cioran, pour les interroger sur ce texte. En vain. Ce n'est qu'en lisant les *Cahiers* posthumes que je réussis à en percer le mystère et à comprendre que c'est bien de Susana Soca qu'il s'agissait⁵. Et c'est ainsi que je me mis petit à petit à évier cet écheveau, en collant les textes qui l'évoquent les uns aux autres, comme les deux derniers vers du sonnet de Borges cités par Cioran : « Sur Susan [sic] Soca// "Des dieux qui habitent au-delà de la prière/La livrèrent à ce tigre, le Feu."⁶ »

¹ Cioran, « Atrophie du verbe », § 1, *Syllogismes de l'amertume*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1995, p. 745.

² Collectif, *Entregas de la Licorne*, Montevideo, 1961, n° 16, 97 p. Un exemplaire de ce numéro existe à la réserve de la BNF sous la cote : [RES M-Z-726 (16)]

³ Cioran, « Elle n'était pas d'ici... », *Exercices d'admiration* (éd. originale, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1986, p. 197-200), repris in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1995, pp. 1623-1624.

⁴ Sylvie Jaudeau, *Cioran ou le dernier homme*, Paris, José Corti, 1991.

⁵ Cioran, *Cahiers 1957-1972*, Paris, Gallimard, NRF, 1997, p. 32.

⁶ Cioran, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 412.

Une fois le poème de Borges dépisté, je sus pour la liaison amoureuse entre Michaux et celle qui « n'était pas d'ici », appris l'existence de la revue *La Licorne*, les enjeux d'une telle édition à la fin des années quarante, les problèmes avec Roger Caillois, la mort tragique de la poétesse, etc.)

Cependant, il est impossible de broser un portrait tant soit peu fidèle de Susana Soca et nous devons nous contenter du peu que nous sachions à son sujet. En témoigne le chapitre qui lui est consacré par Jean-Pierre Martin dans son excellente biographie de Michaux¹ et qui, outre des informations de base sur cette comète amoureuse, ne nous apprend pas mieux sur elle et encore moins sur son œuvre. Quoi qu'il en soit, les textes que nous avons entre les mains plaident en faveur d'une littérature de la migration, celle-là même qui met en scène une femme d'une grande énergie défiant toutes les limites, géographiques et politiques : « Les textes qui y parurent [*La Licorne*] témoignent de la sûreté de son jugement. Les auteurs de langue française qui y furent admis étaient, sans qu'on le sût toujours, ou se révélèrent bientôt, également dignes de la typographie somptueuse qui mesurait en quelque sorte le crédit que leur accordait, sans hésitation ni parcimonie, une jeune femme effrayée et farouche au point d'en être bouleversante.

Plusieurs poètes et prosateurs d'Amérique latine y furent traduits pour la première fois : ils comptent parmi les meilleurs. Des classiques espagnols ou anglais, souvent et depuis longtemps traduits, y furent mieux interprétés qu'auparavant et comme rajeunis par une version nouvelle qui éclairait leurs mérites les mieux dissimulés.² »

Ainsi placée au carrefour de deux continents, l'Europe et l'Amérique latine, cette « voix venue d'ailleurs³ » n'était pas sans susciter l'admiration, voire même inspirer une fervente passion à Michaux et sans doute à Cioran qui, pour une fois, fait l'économie de son cynisme habituel et va même jusqu'à angéliser cette étrange créature. Tels deux oiseaux migrateurs, l'un venu du septentrion et l'autre du levant, les deux auteurs nous imposent par la nature même de leurs textes des contextes bien définis.

Si Michaux opte pour la première personne du pluriel dans « Souvenir de Susana Soca⁴ », c'est, peut-être, pour marquer, déjà, une distance avec celle qui était sa bien-aimée. Il n'est sans doute pas question, précisément dans son cas, de suivre Orphée dans sa descente aux Enfers. Susana Soca n'étant pas Eurydice, le poète prend conscience de la perte du corps dans la mort et l'oubli, car, dans le meilleur des cas, la mémoire fait du poème le seul espace capable de « retrouver la fuyante présence⁵ ». Cioran, en revanche, opte pour la première personne du singulier et nous livre, par une suite de touches denses, le portrait

¹ Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 2003, pp. 284-291.

² Roger Caillois, « Souvenir de Susana Soca », *op. cit.*, pp. 47-48.

³ Cf. L'expression de Louis-René des Forêts, in *Poèmes de Samuel Wood*, Fontfroide le Haut, Fata Morgana, 1988, et l'essai de Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/ Essais », n° 413, 2002.

⁴ Henri Michaux, « Souvenir de Susana Soca », in *Œuvres complètes*, t. III, éd. établie par Pierre Bellour avec Ysé Tran et la collaboration de Mireille Cardot, Paris, Pléiade, 2004, p. 1394.

⁵ *Ibid.*, p. 1394.

de Susana Soca qu'il n'a rencontrée qu'à deux reprises. « Mais l'extraordinaire ne se mesure pas en termes de temps¹ », nous dit-il, parce que, justement, cette femme, comme lui et son ami Michaux, appartient à un « ailleurs » lointain qui déroge aux règles canoniques de la physique. Il s'agit, de fait, d'une conception autre de l'être qui vit un « exil métaphysique² », lequel se traduit, en littérature, dans une langue autre, d'emprunt, à savoir un français éminemment classique pour Cioran, et un langage neuf, inventé, semblable au babil des enfants pour Michaux.

Là encore, la migration et les origines semblent conditionner et le texte et son contexte : si Michaux se cache derrière un « nous » « étrangement distant » qui nous incite à nous interroger, à la suite de Jean-Pierre Martin, sur le « pourquoi » de cette distance, sur ce qui s'est passé « entre 1936 et 1956 », « entre le “je suis amoureux” de la lettre à Paulhan et ce “nous” [...] pudique sans doute, trop pudique³ », Cioran, lui, se livre à un véritable « exercice d'admiration », digne de sa conception de l'amour : « L'art d'aimer ? C'est savoir joindre à un tempérament de vampire la discrétion d'une anémone.⁴ »

Et si la première personne du pluriel peut être interprétée comme une modalité exprimant « la discrétion » — pour ne pas dire le détachement —, la première personne du singulier reflète sans nul doute un attachement inconditionnel qui sous-tend tout le texte de Cioran. Cet attachement apparaît notamment lorsque l'auteur passe de la troisième personne, représentant la figure de l'absent, à la deuxième personne du pluriel (« Qui êtes-vous ? D'où venez-vous ? »). Mais Cioran ne pose pas ces questions à la première personne, il préfère plutôt l'indéfini « on », ne serait-ce que par politesse. Néanmoins, son « tempérament de vampire » se manifeste de nouveau, dès le passage suivant dans lequel il avoue l'ampleur de sa flamme (« À l'instant même où je la vis, je devins amoureux de sa timidité, une timidité unique, inoubliable, qui lui prêtait l'apparence d'une vestale épuisée au service d'un dieu clandestin ou alors d'une mystique ravagée par la nostalgie ou l'abus de l'extase, à jamais inapte à réintégrer les évidences ! »). Cette structure antithétique entre « vous/on » et « je/elle » révèle à nos yeux la complexité de la situation de Cioran. Partagé entre le désir de confesser son amour pour Susana Soca et une déférence à l'égard de son ami Michaux, il tente de brouiller les pistes et exprime à demi-mot le fond de sa pensée. Il s'agit comme tout l'indique d'une célébration de Susana Soca, présente, en dépit de la mort, ou bien d'une oraison funèbre refusant de sacrifier au pathos.

Notons que nulle sentimentalité grandiloquente ne se laisse entendre dans les deux textes, comme si la mort n'était qu'une autre manière de vivre l'exil. Étrangère à elle-même, étrangère aux autres et étrangère à ce monde,

¹ Cioran, « Elle n'était pas d'ici... », in *Œuvres, op. cit.*, p. 1623.

² Cioran, « Toute ma vie j'aurai vécu avec le sentiment d'avoir été éloigné de mon véritable lieu. Si l'expression “exil métaphysique” n'avait aucun sens, mon existence à elle seule lui en prêterait un », *De l'inconvénient d'être né, in Œuvres, op. cit.*, p. 1320.

³ Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux, op. cit.*, p. 554.

⁴ Cioran, « Vitalité de l'amour », § 3, in *Œuvres, op. cit.*, p. 793.

Susana Soca, débarrassée de sa chrysalide de mortelle, se mue aussi bien chez Michaux que chez Cioran en un corps de texte aux mille couleurs et vies immortelles.

2. Exils : le corps de l'étrangère et le corps du texte

À la différence de Cioran, Michaux rend un dernier hommage éminemment littéraire à Susana Soca. Ni les passions personnelles ni l'amour dévastateur n'ont droit de cité dans ce cadre. Ce qui fut entre eux ne peut être confié ni à leurs amis écrivains ni au public. Et c'est en ce sens que l'énonciation nous éclaire sur les enjeux de cette posture adoptée par Michaux. À regarder de près « Souvenir de Susana Soca », l'apparente indifférence de l'auteur nous semble en complète dissonance avec ce qu'il sait de cette personne dont il semble pourtant garder un bien vivant souvenir. Mais le lieu du souvenir est, aux yeux de l'auteur de *Plume* et de *La Nuit remue*, celui du rêve, du moins de la fiction exhaustive qui prend le dessus sur la réalité. C'est ainsi que Susana Soca devient sous la plume de Henri Michaux un personnage fictif à part entière, tant l'emploi du futur antérieur (« elle aura circulé parmi nous... aura parlé avec nous... »), exprimant l'aspect accompli par rapport à un événement futur, la rend plus irréelle que véridique, plus insaisissable que tangible. Car, quel futur envisager pour la défunte, si ce n'est le rêve d'une vie meilleure par-delà la mort et par-delà le simple souvenir des mortels ? En témoigne le retour à des formes temporelles plus usuelles dans le paragraphe suivant, avec l'emploi respectif du passé composé (« l'ont vue ») et du futur simple (« ne l'oublieront jamais »), où s'opère une rupture évidente entre ce que Susana Soca était aux yeux emplis de bon sens de ceux qui ont reconnu son « aura », sa « lumière » et sa « présence de plomb », et ce qu'elle était véritablement, rare, en quête de quelque chose de mystérieux et « distraite ».

Ce prodigieux renversement des valeurs nous semble relever de l'exotopie, car le lieu où se joue l'intériorité est sans nul doute l'extérieur. Outre Mikhaïl Bakhtine¹, le père de cette notion, nous voudrions faire appel à un fin connaisseur de la poésie de Michaux, Maurice Blanchot qui écrit à ce titre : « Quelle est au juste cette intériorité de l'extérieur, cette étendue en nous où "l'infini... pénètre si intimement que c'est comme si les étoiles qui s'allument reposaient légèrement en sa poitrine" ?² » Nous sommes bien évidemment en compagnie de Rilke, auquel Susana Soca vouait une grande passion³, parce que le *Weltinnenraum* désigne à la fois « l'espace intérieur du monde » et le point de vue que le poète adopte pour habiter le monde. L'exil n'est cependant pas illusoire, puisque Susana Soca est vouée à un double exil : d'une part, Uruguayenne étrangère à Paris, à l'instar des deux métèques, Michaux et Cioran,

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, trad. du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1984, p. 44.

² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (éd. originale, 1968), Paris, Gallimard, coll. « Folio/ Essais », n° 89, 1988, p. 174.

³ Cf. Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux, op. cit.*, p. 287.

en dépit de son statut de *passseuse* chevauchant le territoire périlleux de la langue et de la création ; d'autre part, poétesse promise à un silence prématuré, dans un espace-temps inconnu, la mort, où sa voix ne se fera plus entendre. C'est, par voie de conséquence, l'exil du corps de l'étrangère et de son texte, de son poème qu'elle n'a pas daigné laisser. « Là était son poème », écrit Michaux, comme pour doubler la valeur de son « souvenir de Susana Soca ». Cette valeur ne se mesure pas en termes de chiffres ou de quantité, car seules les lettres, les mots et l'effet qu'ils font dépassent les limites de l'espace et du temps : « Sais-tu qu'Al Hallaj le mystique musulman, martyr (non crucifié) fut lors de son procès examiné par une commission de grammairiens (section de théologie) qui se décida à le condamner à mort pour ses mots, ceux-ci étant de corps, au lieu d'esprit ? Peut-être aussi n'avaient-ils point ce propos de Hallaj que toi-même tu n'accepteras pas [...] : “Nos langues servent à articuler des mots et c'est de cela qu'elles meurent, et ainsi (continue Hallaj) nos moi égoïstes servent à nous occuper d'actions, et c'est de ces occupations fragmentaires mêmes qu'elles meurent”¹ »

De ce fait, nous pouvons mettre en regard ce que Blanchot dit de Rilke de ce que Michaux dit du poète arabe mystique Al-Hallaj, dans une lettre adressée à Jean Paulhan datant de la période de sa relation amoureuse avec Susana Soca. Mots du corps, et non de l'esprit. Mots à l'image de la texture de notre langue, mots vivants tant que celle-ci vit et agit. Et si par miracle la perte du poème écrit, comme le dit Michaux de Susana Soca, coïncide avec un moment d'« extase » qui serait à la fois l'effacement du poème comme le résultat d'un travail ou d'une action vaine et du « moi égoïste », l'exil ne serait alors plus rien en comparaison de la possibilité de loger dans un espace infiniment grand, cet « espace intérieur du monde » dont parle Rilke. En voulant se défaire du « moi égoïste », Hallaj, Rilke et Susana Soca sont, chacun à sa manière, des mystiques en quête perpétuelle d'« extase », puisque le *Weltinnenraum*, ce « lointain intérieur » d'après Michaux, est le désir inextinguible de « retrouver la fuyante présence » d'une Vérité universelle.

En ce sens, la littérature ne peut pas migrer. Chargée du poids de son « moi égoïste » et des « moi égoïstes » des hommes de lettres, elle ne peut que se métamorphoser et se déplacer de lieu en lieu et de langue en langue, pour dire sa « passion de l'exhaustif » qui n'est, au fond, que « l'impératif de *voir* en soi et autour de soi, d'aller au fond non seulement d'une idée (ce qui est plus facile qu'on ne pense) mais de la moindre expérience ou impression² ». Autrement dit, ni les lettres ni les hommes de lettres n'existent dans l'absolu, et ce n'est pas un truisme de le dire et de le répéter. Le souvenir que Michaux et Cioran ont gardé de Susana Soca n'est pas celui qu'on garde d'un écrivain. La lumière qui était la sienne, sa sensibilité extrême, son destin ne sont pas le propre des poètes ou écrivains et encore moins des hommes de lettres. Ils existent chez n'importe qui, pour peu que la personne en question parvienne à lire en soi-

¹ Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux, op. cit.*, p. 434.

² Cioran, « Michaux. La passion de l'exhaustif », *Exercices d'admiration*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 1597. Italique de l'auteur

même et qu'elle ne « rate » pas son Destin. Michaux, Cioran, Caillois et Borges mettent l'accent sur cette forme d'accomplissement de la vie de Susana Soca. Il s'agit d'un couronnement, disons-le, attendu, voire espéré, comme si la lumière qu'elle représentait à leurs yeux devait s'unir en dernier lieu au « feu¹ ».

C'est ainsi que le corps de l'étrangère et le corps du texte se trouvent intimement liés dans une ultime danse, macabre, où l'exil se révèle la métaphore du destin tragique de l'homme, sujet universel par excellence. En témoignent ces pages extraites d'*Ecuador* de Michaux où le thème de la mort de l'auteur dépasse toutes les limites de la fiction et de la réalité et débouche sur le refus de l'exil : « Si quelque esprit de ce temps-là [l'avenir] peut se mettre en relation avec ce qui restera de moi, qu'il tente l'expérience, il y aura peut-être encore quelque chose à faire avec ma personne. Essayez. Ne me laissez pas pour mort parce que les journaux auront annoncé que je ne suis plus. Je me ferai plus humble que je ne suis maintenant. Il le faudra bien. Je compte sur toi, lecteur, sur toi qui vas me lire, quelque jour, sur toi lectrice. Ne me laisse pas seul avec les morts comme un soldat sur le front qui ne reçoit pas de lettres. Choisis-moi parmi eux, pour ma grande anxiété et mon grand désir. Parle-moi alors, je t'en prie, j'y compte.² »

Ce n'est certes pas le « Vade liber » — « Va, mon livre » — de l'exilé Ovide³, mais c'est somme toute une manière de rejeter aussi bien l'exil physique que métaphysique en prenant à témoin le « lecteur » et la « lectrice », pour affirmer la figure transitoire du monde et des choses. Laquelle affirmation est une négation et de l'écriture comme description du monde et du voyage comme source de connaissance du monde, ce qui pourrait nous éclairer sur la note liminaire placée au seuil d'*Ecuador* : « Un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal a composé ce journal de voyage. Mais, au moment de signer, tout à coup pris de peur, il se jette la première pierre. Voilà.⁴ »

« Voilà » pourrait résumer, nous semble-t-il, toute cette réflexion sur l'exil. Présentant et désignant une chose relativement éloignée de l'auteur, « voilà » nous invite à considérer Susana Soca comme une métaphore de l'exil, ici, dans *Ecuador*, à travers les paysages relatifs à l'Amérique latine, et ailleurs, dans « Je vous écris d'un pays lointain⁵ » et « L'étrangère raconte⁶ », à la lumière de l'exemplarité de son passage sur terre couronné par une déflagration en plein air. « Voilà » : vois-là en mon « lointain intérieur », où l'immanence devient transcendance et la transcendance immanence : « La poudrière de l'être intérieur ne saute pas toujours. On la croirait de sable. Puis, tout à coup, ce sable est à l'autre bout du monde et par des écluses bizarres descend la cataracte des bombes.⁷ » Tout est dans « cataracte », à la fois chute d'eau ou chute tout court, et

¹ « Des dieux qui séjournent au-delà des prières / L'abandonnèrent à cet autre tigre, le Feu », Jorge Luis Borges, « Susana Soca », *L'Auteur, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 35.

² Henri Michaux, *Ecuador, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 179.

³ Ovide, *Tristes*, I, 1, v. 1-5.

⁴ Henri Michaux, *Ecuador, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 139.

⁵ *Ibid.*, p. 590-595 et notes pp. 1245-1246.

⁶ *Ibid.*, p. 700-702 et notes pp. 1297-1298.

⁷ Michaux, « Mouvements de l'être intérieur », *Plume précédé de Lointain intérieur, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 620.

affection oculaire. Le spectacle des « bombes » qui font long feu est une vision mystique qui, par les « mouvements de l'être intérieur », suture les distances entre cet « intérieur » et l'« autre bout du monde », comme chez les mystiques : « Nous qui voyons l'extérieur de tous les climats, nous regardons les cœurs.¹ »

Les deux exils — physique et métaphysique — relèveraient de cette transcendance immanente, puisqu'ils ne sont soumis à aucune autorité, à aucune catégorie morale, à aucun impératif qu'il soit religieux, politique ou social. Exils motivés par la recherche permanente de soi dans un monde hostile qui assujettit et détruit toutes les manifestations du moi. Car, au fond, au-delà de la figure de Susana Soca comme métaphore de l'exil, il y a la question du moi qui ne peut être soi-même qu'ailleurs. D'où la pertinence de la notion de transcendance immanente, qui, en portant en son sein une valeur autre, celle de la transcendance extérieure à la conscience intime du moi, nourrit ce même moi qui est la source primordiale de toute réflexion. La figure de Susana Soca, sa vie et sa mort relèveraient aux yeux de Michaux et de Cioran de « l'essentiel tragique », dans la mesure où « l'essentiel — et le ressort du tragique — est ici que deux choses apparemment distinctes sont en fait une seule et même chose.² » Le corps du texte, celui de l'étrangère Susana Soca, mais aussi le corps fragmenté de la mémoire (la Belgique de Michaux et la Roumanie de Cioran) sont autant de manifestations plurielles et multiples de l'unicité du Destin.

C'est ainsi qu'en janvier 1937, Henri Michaux quitte l'Amérique latine et, bien évidemment, Susana Soca. Cette année marque aussi l'arrivée de Cioran à Paris. Coïncidence ? Disons que c'est le destin qui a été à l'origine de cette amitié immortalisée par Cioran dans ses *Cahiers*, dans ses *Entretiens* et dans son texte « Michaux. La passion de l'exhaustif ». Dans une note datant du 1^{er} juillet 1970, Cioran écrit : « Hier soir dîner avec Michaux. Il me parle de mon article sur Beckett³ et me dit qu'il n'est pas d'accord avec moi sur la vie, laquelle est, à son avis, une chose extraordinaire. Ce n'est pas la première fois que je suis frappé par l'« optimisme » de Michaux. Cela ne me dérange pas du tout, et je trouve très beau, qu'après avoir été longtemps crispé et malheureux, on en arrive à une vue sereine des choses. Une belle « vieillesse » (bien qu'on imagine difficilement quelqu'un de moins vieux que Michaux).⁴ »

Et, comme l'a souligné Jean-Pierre Martin dans sa biographie de Michaux, il y a entre Michaux et Cioran « deux divergences foncières » : « l'homme et la vie, d'une part, la science de l'autre.⁵ » Cependant, nous pouvons déceler un troisième point de divergence en rapport avec l'évolution des rapports que chacun entretenait avec l'exil. Cioran a quitté la Roumanie *sans esprit de retour*, même s'il a toujours regretté les lieux où il a passé sa première jeunesse,

¹ Djelal eddine Roumi, cité par Gabriel Bounoure, « Saisons », in *Fraîcheur de l'islam*, préface de Salah Stétié, Fontfroide le Haut, Fata Morgana, 1995, p. 61.

² Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 16.

³ « L'horreur d'être né », dans *Le Monde* du 13 juin 1970, repris dans *Le Monde Dossiers et documents* consacré à Samuel Beckett, n° 34, janv. 2002, p. 3.

⁴ Cioran, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 814.

⁵ Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, *op. cit.*, p. 579.

notamment son village natal, Răşinari. Il s'agit vraisemblablement de l'art de cultiver la nostalgie et d'être peu ou prou fidèle à ses origines, fidèle à ce que Cioran appelle « ce phénomène très balkanique : le raté¹ [...] ». Pour Michaux, en revanche, la donne change constamment et avec elle la vie de l'écrivain². Ni les échecs du temps passé, ni aucun type de nostalgie ne peuvent l'empêcher de réussir sa vie, « puisqu'il a fait exactement ce qu'il a voulu, d'après Cioran. Il a écrit, approfondi. Ce n'était pas un raté (la plupart d'entre nous le sommes dans une certaine mesure. Pour moi, la réussite est justement d'être un raté, encore que j'eusse pu mieux faire), et c'est pour cela que sa mort n'a rien de triste. Ma faiblesse va à ceux qui font partie des irréalisés. Je lui reprochais de s'affliger de la probable disparition de l'homme ; cet aspect naïf de la part d'un être aussi intelligent me surprenait³ [...] ».

Ainsi Cioran, à l'inverse de Michaux, considère-t-il toute la vie d'un œil désespéré et toute sa *Weltanschauung* repose-t-elle sur les différentes fêlures subies par l'être dès sa prime enfance :

« Cette crise d'ennui que j'eus à cinq ans (1916), un après-midi que je n'oublierai jamais, fut mon premier et véritable éveil à la conscience. C'est de cet après-midi-là que date ma naissance en tant qu'être *conscient*. Qu'étais-je avant ? Un être sans plus. Mon *moi* commence avec cette fêlure et cette révélation tout ensemble qui marque bien la double nature de l'ennui. D'un coup je sentis la présence du rien dans mon sang, dans mes os, dans mon souffle, et dans tout ce qui m'entourait, j'étais vide comme des objets. Il n'y avait plus ciel ni terre, mais une immense étendue de temps, de temps momifié.⁴ »

L'« éveil », ainsi vécu et, surtout, formulé, embarque l'homme et l'écrivain dans un voyage sans fin, sans esprit de retour, tout en accumulant autour de lui le matériau qui alimentera ses textes, qu'ils soient écrits en roumain ou en français. Ces textes, par des déplacements et des métamorphoses réguliers, seront à l'image de l'auteur, non pas de sa migration ou de son expatriation géographique ou linguistique, mais de ses passages d'une forme d'écriture à une autre et d'un genre à un autre. Transgénérique, transfrontalière, composant et décomposant les textes comme des corps, oscillant entre poésie et philosophie, cette écriture est une découverte au vrai sens du terme. Découverte du texte gauche comme Michaux parlait de sa « découverte de l'homme gauche⁵ ».

¹ Cioran, « Entretien avec Michael Jakob », *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995, p. 294

² *Ibid.*, pp. 580-595.

³ Cioran, « Entretien avec Esther Seligson », *op. cit.*, p. 163.

⁴ Cioran, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 768. Cf. la dernière mouture de cette note telle qu'elle a été reprise par l'auteur dans *De l'inconvénient d'être né* : « Tout à coup, je me trouvai seul devant... Je sentis, en cet après-midi de mon enfance, qu'un événement très grave venait de se produire. Ce fut mon premier éveil, le premier indice, le signe avant-coureur de la conscience. Jusqu'alors je n'avais été qu'un être. À partir de ce moment, j'étais plus et moins que cela. Chaque moi commence par une fêlure et une révélation », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1399.

⁵ « 1957. Se casse le coude droit. Ostéoporose. Main inutilisable. Découverte de l'homme gauche. Guérison. Et maintenant ? », Henri Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. CXXXIV.

ADDENDA
Textes de référence

Henri Michaux, « Souvenir de Susana Soca », *Œuvres complètes*, t. III, éd. établie par Pierre Bellour avec Ysé Tran et la collaboration de Mireille Cardot, Paris, Pléiade, 2004, p. 1394.

Prêtant à autrui sa rareté, elle aura circulé parmi nous, paraissant toujours chercher quelqu'un d'autre, aura parlé avec nous, paraissant attendre de parler avec quelqu'un d'autre ; avidement distraite.

Beaucoup l'ont vue, ne l'oublieront jamais, entourée d'une certaine aura, lumière parfois, parfois présence de plomb d'un destin commandant, qui veut qu'on se le rappelle.

Là était son poème.

Nous l'avons entendu. Nous allions près d'elle l'écouter, presque ininterrompu, inexprimable autrement.

Il lui arrivait aussi de jeter, dans un cahier d'écolier, ou sur des feuilles volantes, hors de lignes, en biais, en enroulements de coquille, sur des pages ne se suivant pas, illisibles, mais d'une précieuse voix musicale elle lisait bien, si magiquement, plus souvent toutefois les reniant, les négligeant, les perdant, les arrachant, quelques poèmes, quelques branches arrachées dans le parc en rêvant. Rarement elle en recopiait un. Elle aimait plutôt par quelque passage en retrouver l'extase, ou celle qu'elle voulait plus spécialement y avoir laissé couler, ou l'extase de leur origine, de leur source alors reparaissant à ses yeux.

Peu ont subsisté. Trop peu.

Allons, il nous faut aller à eux, seuls maintenant, pour retrouver la fuyante présence, qui jamais plus ne se rapprochera.

Cioran, « Elle n'était pas d'ici... », *Exercices d'admiration*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1995, pp. 1623-1624.

Je ne l'ai rencontrée que deux fois. Mais l'extraordinaire ne se mesure pas en termes de temps. Je fus conquis d'emblée par son air d'absence et de dépaysement, ses chuchotements (elle ne *parlait* pas), ses gestes mal assurés, ses regards qui n'adhéraient aux êtres ni aux choses, son allure de spectre adorable. « Qui êtes-vous ? D'où venez-vous ? » était la question qu'on avait envie de lui poser à brûle-pourpoint. Elle n'eût pu y répondre, tant elle se confondait avec son mystère ou répugnait à le trahir. Personne ne saura jamais comment elle s'arrangeait pour respirer, par quel égarement elle cédait aux prestiges du souffle, ni ce qu'elle cherchait parmi nous. Ce qui est certain c'est qu'elle n'était pas d'ici, et qu'elle ne partageait notre déchéance que par politesse ou par quelque curiosité morbide. Seuls les anges et les incurables peuvent inspirer un sentiment analogue à celui qu'on éprouvait en sa présence. Fascination, malaise surnaturel !

À l'instant même où je la vis, je devins amoureux de sa timidité, une timidité unique, inoubliable, qui lui prêtait l'apparence d'une vestale épuisée au service d'un dieu clandestin ou alors d'une mystique ravagée par la nostalgie ou l'abus de l'extase, à jamais inapte à réintégrer les évidences !

Accablée de biens, comblée selon le monde, elle paraissait néanmoins destituée de tout, au seuil d'une mendicité idéale, vouée à murmurer son dénuement au sein de l'imperceptible. Au reste, que pouvait-elle posséder et préférer, quand le silence lui tenait lieu d'âme et la perplexité d'univers ? Et n'évoquait-elle pas ces créatures de la lumière lunaire dont parle Rozanov ? Plus on songeait à elle, moins on était enclin à la considérer selon les goûts et les vues du temps. Un genre inactuel de malédiction pesait sur elle. Par bonheur, son charme même s'inscrivait dans le révolu. Elle aurait dû naître ailleurs, et à une autre époque, au milieu des landes de Haworth, dans le brouillard et la désolation, aux côtés des sœurs Brontë...

Qui sait déchiffrer les visages lisait aisément dans le sien qu'elle n'était pas condamnée à durer, que le cauchemar des années lui serait épargné. Vivante, elle semblait si peu complice de la vie, qu'on ne pouvait la regarder sans penser qu'on la reverrait jamais. *L'adien* était le signe et la loi de sa nature, l'éclat de sa prédestination, la marque de son passage sur terre ; aussi le portait-elle comme un nimbe, non point par indiscretion, mais par solidarité avec l'invisible.

Aymen HACEN

DOSSIER THEMATIQUE :
METAPHORE ET CONCEPT

Beauté et science: à la recherche de l'inconnu

Le problème le plus difficile, autant dans la vie que dans la science et la philosophie, est de se rendre compte (*logos didomai*), avec satisfaction, des phénomènes et des processus, des actions et des décisions. Il s'agit, en d'autres termes, de trouver la meilleure explication ou de saisir la différence entre une bonne et une mauvaise explication. Il est question, en langage technique, du problème de distinguer ce que c'est une théorie et ce que c'est une *bonne* théorie. Finalement, le but ultime de la science – dans le sens large du mot, qui inclut également la philosophie, – c'est non seulement d'expliquer les choses en général ou le monde, mais d'élaborer des modèles et, ultérieurement, des théories.

Plusieurs critères ont été établis pour faire la distinction entre une explication quelconque et une bonne explication, entre la science et la pseudo-science. Parmi ces critères, on doit tenir compte de la rigueur syntaxique ainsi que de la rigueur sémantique, des contenus et des formes mathématiques, du point de vue logique, méthodologique et épistémologique.

À ce propos, je voudrais mentionner l'un des critères qui, tout en étant reconnu par les philosophes et les scientifiques, n'a pas suffisamment été développé ou compris. Il s'agit du fait même qu'une *bonne* théorie est également reconnue comme une *belle* théorie. Par conséquent, un des critères qui permette de distinguer une simple explication d'une explication qui soit aussi nécessaire que suffisante, qui offre la possibilité d'opérer la distinction entre une théorie valable et précise et une théorie hésitante ou redoutable, c'est la beauté.

La science, selon Hegel, est constituée d'une structure solide de concepts, ayant à la base des démonstrations, des arguments et des expérimentations. Depuis Aristote, la science – *épistème* – se constitue d'un édifice de concepts, solidement soudés, grâce à la logique et à la théorie de la connaissance. Rien, néanmoins, n'est plus douteux ou faux. Des auteurs, comme Deleuze par exemple, nous ont fait croire que la tâche du philosophe consiste à inventer des concepts. Les philosophes, donc, se distinguent entre eux car les uns inventent des concepts et d'autres font, tout simplement, usage des concepts créés par les premiers. La première catégorie est formée par de véritables philosophes tandis que la deuxième comprend les professeurs de philosophie, ce qui nous conduit de même à la distinction de Schopenhauer dans sa critique de la philosophie hégélienne.

On dit d'une théorie qu'elle est *belle* – d'après le courant dominant dans la science, plus particulièrement en physique et dans les mathématiques – si elle est *simple*. La beauté et la simplicité seraient ainsi deux faces différentes d'une seule et même question. Or, par la simplicité, il faut normalement comprendre une équation – simple et, en conséquence, belle -. De ce point de vue, l'équation d'Einstein est, certainement, une équation plus belle que celle de Newton.

La beauté serait donc apportée à la science grâce aux mathématiques. Les mathématiciens seraient beaucoup plus proches de la beauté que les autres scientifiques qui travaillent tout simplement avec des expérimentations ou des processus d'argumentation.

Une autre version allierait la passion pour la science à la connaissance, à l'intérêt et au goût chez certains scientifiques pour la poésie. Cette version, assez reconnue, présente cependant l'inconvénient du subjectivisme, puisque le rapprochement entre la science et la poésie est fondé sur la biographie des savants.

Dans ce qui suit, je voudrais suivre un chemin différent de celui du cadre général normal. En ce sens, on pourrait arriver à une compréhension beaucoup plus solide des relations entre la science et la beauté. Cette interprétation trouve ses racines dans la philosophie de la science et l'épistémologie.

Malgré l'opinion, assez répandue dans la société, la science et la théorie ne sont pas construites par des concepts et des catégories – sans oublier de mentionner les arguments, les expérimentations, les observations, les différentes épreuves techniques, et d'autres approches semblables. A vrai dire, les plus grands concepts de l'histoire de la science – et même de l'histoire de la philosophie - ne sont ni des concepts ni des catégories. Au contraire, les plus grands concepts de la science, en général, sont des métaphores ; par exemple, la chute libre, l'attraction, la gravitation universelle, la sélection naturelle, les torus et les attracteurs étranges, les fractales, et tant d'autres.

La science se mobilise par l'entremise de métaphores. Son langage normal est celui de la topologie (métonymies, synecdoques, métaphores, etc.). En général, le but de la topologie est de servir de points de repère entre les concepts. Mais il y a des concepts qui sont plus appropriés à la description, à la compréhension et à l'explication des phénomènes.

L'histoire de la science et de la théorie fonctionne selon la dynamique suivante : au début, une science ou une théorie surgit tout en recourant à des néologismes et des métaphores qui sont proposés dans le but de résoudre un problème de recherche ou bien dans le but de formuler un nouveau problème, voire même un programme de recherche scientifique. Or, en même temps, il y a une série de concepts qui appartenaient à un usage normal mais qui parviennent à être critiqués et, mieux encore, à être reconnus comme des concepts qui ne sont plus utiles ou nécessaires. Ce sont des concepts *ad hoc*. Il s'agit de concepts qui offrent des explications du monde et de la nature.

Voilà quelques exemples de concepts *ad hoc* offerts par l'histoire récente de la science: l'« âme », les « esprits animaux », les « homuncules », l'« éther », la « volonté », la « planète » ou la « Terre ». Cette liste pourrait être allongée. Mais ces quelques exemples, provenant de la physique, de la chimie, de la biologie ou des sciences humaines suffisent.

La science et les théories résultent autant de la logique que de la topologie. Ce sont à la fois des concepts et des catégories et, en même temps, des métaphores et des formes de récit. Or, tandis que la logique formelle classique parle de ce qui est et ne peut être que d'une seule façon, il appartient à la nature du récit de

travailler avec les phénomènes et le langage en ce qui pourrait devenir différent. Bref, le récit est, pour ainsi dire, le lieu naturel du modal (logique modale).

Les concepts fixent les explications comme points de repère et permettent une mobilisation des problèmes, des hypothèses, des expérimentations mentales et physiques ainsi qu'une certaine mobilité entre des épreuves, des arguments provisoires, des conclusions qui attendent encore une validation ultérieure par les publications indexées et reconnues. Cette mobilité implique, bien sûr, une certaine liberté face aux aspects rigides des concepts.

Autrement dit, les communautés scientifiques et académiques sont beaucoup plus sensibles envers les discussions qui portent sur les métaphores et sur les concepts, grâce aux garanties, fixations, points de repère et validations que les concepts rendent possibles et valides. La liberté de recherche coïncide avec la liberté des métaphores, mais elle trouve dans l'édifice même des concepts l'axe de cette liberté.

A vrai dire, les modèles scientifiques sont arides et laids. Les théories peuvent être reconnues comme *belles*. Cette distinction est très importante si l'on se propose de tracer une différence qui nous permette d'avancer dans la direction d'une rencontre à la fois solide et gracieuse entre la science et la beauté. D'habitude, les modèles se trouvent à l'intérieur de la structure métaphorique, malgré le fait qu'un des échelons de la construction (ou d'une critique) d'une théorie soit l'habileté de travailler d'après un modèle. Il faut néanmoins avouer que l'existence d'un modèle n'est qu'une condition qui s'avère nécessaire pour atteindre une théorie, mais qu'elle ne s'impose pas.

La science est tout simplement le résultat de l'intelligence, capable de jouer et de se débrouiller, avec beaucoup de talent et de grâce, dans le domaine des concepts et des métaphores, et de les mêler, avec beaucoup de créativité, d'imagination et d'ingéniosité. Le génie consiste, en effet, dans la capacité de mêler des concepts et des métaphores selon un équilibre subtil et dynamique, permettant de jeter de nouvelles lumières sur le monde et sur la nature. En réalité, il s'agit toujours d'une métaphore, puisque la nature et le monde ne sont pas tout simplement illuminés par une nouvelle lumière, mais ils sont complètement transformés ou modifiés.

Les mots nous aident à construire beaucoup de choses. Nous l'avons appris depuis longtemps, mais récemment nous en avons fait un problème, non seulement à cause de la philosophie analytique mais aussi par la philosophie de la logique et la sémiologie. L'une des choses les plus importantes que nous opérons par le langage consiste à distinguer la nature même du monde de la nature et de la société humaine. Parfois, nous recourons à des mots, tout en apportant des solutions aux problèmes en changeant les mots, en construisant des solutions en fonction des mots. Dans ces cas, comme nous le découvrons souvent le lendemain, les solutions apportées sont fausses et artificielles.

Certes, le premier problème, avec lequel nous nous confrontons lorsque nous voulons expliquer les phénomènes, c'est le langage, voire les concepts. Comme nous le savons fort bien, la difficulté concerne les problèmes de traduction, voire de traductibilité – d'un langage dans un autre, sans perdre

de vue le contenu dont nous nous occupons – mais aussi des problèmes de commensurabilité.

Le plus difficile de tous les problèmes, autant dans la vie que dans la théorie, c'est d'exprimer le nouveau ou la nouveauté par le langage que nous avons à notre disposition. C'est justement dans ces cas que nous faisons appel à des métaphores et à des néologismes – nouveaux termes, expressions et concepts -. Le défi de dire ou de raconter une chose nouvelle, malgré un langage déjà sédimenté et qui opère, par conséquent, comme fixation, nous place désormais devant le problème de la beauté.

En effet, par définition, la beauté nous apparaît comme quelque chose de nouveau et comme un défi du langage, tout en le dépassant même. Ce dépassement des limites et des « habitudes » du langage ordinaire pose d'emblée le problème de l'explication de ce qui est compris ou expérimenté comme beau. Le problème des explications nous conduit, plus tôt ou plus tard, aux domaines de la théorie, voire de la science.

Dans ce sens, l'objectif des métaphores c'est de convaincre. C'est pourquoi la métaphore nous situe dans l'espace de la théorie et de la logique de l'argumentation. Or, le but des concepts est celui de démontrer un raisonnement ou une expérience. C'est pour cela que le concept habite la maison de la logique.

L'essence du concept réside dans l'acte d'établir ce qui est de nature apodictique. Par contre, la nature de la métaphore consiste à nous faire rapporter aux phénomènes – quels qu'ils soient - dans une variation imaginative sans nous rendre redevable au réalisme. La métaphore est un jeu de possibilités qui nécessitent ultérieurement d'être validées par le concept.

La science n'a pas comme cible la beauté. La beauté se retrouve dans l'art et l'esthétique. Mais la science pivote, pour ainsi dire, autour de la beauté lorsqu'elle dirige son regard vers des notions comme la « vérité », la « réalité », la « possibilité », ou la « nécessité ». La beauté habite le même quartier que la vérité, mais sa maison est fortement différente. La vérité sert de raison qui établit comment les choses opèrent. Cependant, la beauté nous aide à comprendre ce qui est vrai ou véritable autour de nous.

Il faut tout de même souligner que la science ne se fonde pas sur les mathématiques, surtout pas sur des formules. A vrai dire, les mathématiques se fondent sur des concepts. De ce point de vue, on peut dire que les mathématiques se situent à la même longueur d'onde que la philosophie. Comme on l'a souvent soutenu, lorsque les mathématiciens veulent produire de la confusion, ils se rapportent aux mathématiques comme à des formules. Mais cet acte diminue considérablement le statut et le rôle des mathématiques.

Par conséquent, il est raisonnable d'essayer de trouver ou de construire des vases communicants entre la science et la beauté, ce qui ne se déroule pas impérativement sur les chemins des mathématiques, voire des formules. La beauté d'une théorie repose également sur sa nouveauté, c'est-à-dire sur l'innovation que les (nouvelles) explications apportent au monde. Ainsi la beauté coïncide avec l'innovation elle-même d'un point de vue psychologique

et méthodologique, logique et même sociologique.

La vie, comme la science, suppose la recherche continuelle de nouveaux paysages et de nouveaux horizons. Et la science, comme la vie, traduit la tension permanente entre la conservation – entre ce qui est déjà connu, ce qui reproduit des certitudes et n'implique pas de risques majeurs – et la révolution – comme la passion (*hybris*) pour la nouveauté, pour la beauté et pour des degrés de vérité encore plus solides et vastes.

La laideur, la pesanteur et l'ennui conduisent tous à l'anomie et à la perte du sens de la vie et de la connaissance. Ils sont le résultat de l'inertie qui empêche la recherche de la nouveauté, ou nous éloigne du nouveau et nous pousse vers les continents déjà connus. Par contre, la recherche d'horizons nouveaux, la capacité de se poser de nouveaux problèmes et, par conséquent, la force de pouvoir se questionner assurent la découverte de la beauté. La beauté représente le fil conducteur dans les processus non linéaires de la construction des explications, de la construction et de la consolidation d'une théorie – c'est à dire d'une nouvelle théorie – qui nous conduit vers et nous introduit dans l'inconnu. Il s'agit donc de la direction de la création, du génie et de l'intelligence.

En effet, c'est la production d'une nouvelle connaissance qui suppose une démarche par laquelle nous sommes capables d'ouvrir de nouvelles frontières à la connaissance. En anglais, l'expression est fort significative, puisqu'elle implique une ouverture ou un élargissement du périmètre de la connaissance, qui coïncide avec le périmètre de la vie : *pushing back the frontiers of knowledge*. Il est question de la découverte de l'inconnu. Un inconnu qu'il faut néanmoins remplir de significations, de lumières, de contenus et de nombreux points de repère. En même temps il faut reconnaître que l'inconnu exige, de notre part, une attitude d'ouverture mentale et émotionnelle.

Cette rencontre de l'inconnu *via* la beauté est le produit, par excellence, dans le domaine de la connaissance, appartenant à trois sortes de chercheurs : les penseurs, les découvreurs et les inventeurs. Bien sûr, le fait que la beauté nous conduit à l'inconnu n'implique point qu'elle se situe aux alentours de l'inconnu. Au contraire, cela veut dire tout simplement que la beauté nous sert de guide dans le processus de production de la connaissance, puisque dire : « produire une nouvelle connaissance » constitue, en réalité, un pléonasme. La recherche d'une théorie trouve dans le mouvement de la beauté un fil conducteur qui nous permet, d'un côté, de distinguer une bonne théorie de celle qui ne l'est pas ; et, d'autre part, ce mouvement nous permet également d'avancer par un certain degré de confiance le long de cette journée passionnante mais périlleuse qu'est le défi des explications acceptées jusqu'à présent comme valables, de risquer de nouvelles hypothèses et de nouveaux problèmes de recherche, enfin, d'avancer des arguments et des expérimentations qui servent de support à la construction de la nouvelle connaissance.

Il y a un mouvement de beauté analogue à un sentiment d'affection, qui provient de la rencontre avec une intuition, avec une nouvelle idée, avec un

concept que nous n'avons pas perçu jusqu'alors. Dans ce sens l'expérience de la connaissance est une expérience esthétique authentique : d'une part, lorsque nous n'avancions pas par rapport à une recherche, un certain sentiment de pesanteur ou même un certain malaise se produit dans nos tréfonds, qui nous mène, ultérieurement, à l'inertie, à la faillite, enfin, au fracàs. Sans aucun doute, ce sentiment est une expérience de laideur, même si nous ne parvenons pas à le reconnaître comme tel. D'autre part, un sentiment de réjouissance et de joie se produit lorsque nous parvenons à avancer par des arguments et des idées, dans la production d'un texte, par exemple, qui permette de clarifier un problème ou, éventuellement, de le résoudre. La démarche que produit la connaissance doit être nommée et reconnue comme une expérience de beauté. C'est exactement au milieu de cette démarche que le concept et la métaphore interviennent pour donner naissance à une unité créative et créatrice. La bonne science, tout comme la bonne théorie, est le résultat de l'équilibre dynamique entre la métaphore et le concept de telle sorte que l'unité qu'elles produisent ne peut être reconnue et distinguée que pendant l'examen de la reconstruction historique de la science et de la théorie. C'est un sujet qui intéresse en même temps l'histoire et la philosophie de la science, la psychologie de la découverte scientifique, l'anthropologie de la science ou la sociologie de la science.

La passion la plus dramatique, c'est la passion de vivre. Or, au plan de la connaissance, la plus radicale passion est sans doute la passion de produire une (nouvelle) connaissance. Le risque semble être la dynamique commune aux deux sortes de passions. Dans un cas, le risque trépidé entre le ridicule et la perte des liaisons normales et commodes avec la vie quotidienne ; dans l'autre cas, il s'agit du risque de perdre un certain capital intellectuel ou académique que l'on possède grâce à divers diplômes, titres et publications.

La passion de créer – qui, dans ce contexte, se confond avec la passion de vivre – est une force qui prend en possession les penseurs, les inventeurs, les découvreurs. C'est une force – voilà une métaphore – puisqu'on est incapable de s'y soustraire, et nous subissons ses impulsions et ses vecteurs. Tout comme chez les Grecs, à propos de leur compréhension du « je », le mieux que les créateurs puissent faire, c'est de maintenir le navire à flot, sans qu'il sombre sous la mer malgré les vents et les forces naturelles de toutes sortes. Hegel disait que l'esprit est le moment le plus développé en contraste avec la force et l'entendement et même en dépit de la raison. Cette idée insiste sur la capacité de maintenir à la surface le navire de la création grâce à la passion de produire de la connaissance et de créer – risque et défi sans fin et sans assurance.

C'est la beauté qui nous soulage, qui maintient le navire pendant les efforts de construction des arguments, et de production de nouveaux concepts et de nouvelles métaphores. La beauté s'érige, en réalité, comme seule garantie de production de connaissances, pour nous dire, dans un langage propre, que nous sommes en train de bien accomplir notre tâche. Pourtant, il faut développer, cultiver, la sensibilité pour le beau. La science s'accompagne de la beauté – tout comme les dauphins accompagnent les navires – pour nous dire que nous pouvons et que nous devons avancer dans la direction que nous

poursuivons. La difficulté, cependant, provient du fait que, le plus souvent, les savants et les philosophes ne sont pas initiés à l'écoute et à l'entente du langage de la beauté. Et c'est le critère le plus solide dans la distinction entre une bonne théorie et des théories ou modèles apparents (*to pseudos – ta psenda*).

La formation scientifique se nourrit des sentiments ressentis devant le beau. Ce sentiment provient d'une conscience lucide par rapport à ses propres efforts et accomplissements. Il s'agit sans cesse d'efforts et d'accomplissements inachevés, si l'on comprend que la passion de vivre, tout comme la passion de produire de la connaissance, ne connaît d'autres limites que les siennes. A la fin de la journée, un halo de beauté aura entouré les œuvres et les accomplissements.

Il faut encore souligner que, tout comme la beauté n'appartient point au domaine de l'ineffable, puisqu'elle peut et doit être exprimée au long de l'histoire de la science en général, la connaissance n'a rien de relatif même si elle existe toujours dans l'entrelacement entre l'époque et l'histoire. Autrement dit, c'est la beauté qui annonce que les créations sont en train d'entrer dans l'histoire ou qu'elles y sont déjà entrées. Selon M. Merleau-Ponty, entrer dans l'histoire c'est faire de la sorte que les générations suivantes et non les générations précédentes s'occupent de nous. L'histoire reconnaîtra alors les théories achevées et leur beauté si elles le méritent. En fait, l'histoire a des difficultés à reconnaître la laideur et le bruit.

Carlos Eduardo MALDONADO

Emmanuel et le jardin
**Étude des valences théologiques de la métaphore du *jardin* dans
les Saintes Écritures**

L'homme est l'animal qui métaphorise...
Lucian Blaga¹

S'il nous fallait suivre l'exemple de Kant, il faudrait croire que l'art des jardins, entendu comme l'une des modalités d'expression esthétique des idées par l'intermédiaire d'intuitions sensibles, n'est ni plus ni moins qu'une sorte de peinture. Pour le dire simplement, contempler un jardin ou se promener dans ses allées, ce serait comme naviguer au sens propre dans les profondeurs et dans l'ampleur d'un tableau, avec le privilège d'en savourer les vues en trois dimensions, d'en percevoir l'esthétique sonore, olfactive, et tactile, et surtout en essayant d'en distinguer, dans cette succession, dans ce tressage, le sens. Là où la peinture proprement dite ne peut offrir qu'une copie de la réalité (quelle que soit cette réalité), voici que le jardin « kantien » ouvre au spectateur l'extension corporelle dans sa réalité. Une réalité attentivement défrichée, composée d'éléments, de formes, naturels, libérés des sangles rudimentaires du hasard taciturne, et assorties les uns aux autres, de telle sorte qu'ils s'accroissent, volubiles, en vénusté, sous le regard et au pas du promeneur, vers une bien fondée taxodécée.²

Bien sûr, Kant ne parle nulle part de « taxodécée »; de fait, qui a entendu parler d'une chose pareille ? Peut-être seulement le jardinier, qui sait si bien que la végétation de l'Eden, abandonnée par le péché des premiers aînés à l'empire du nécessaire naturel, croît dans le chaos, inesthétique, donc sans la liberté de réaliser l'impératif de compréhensibilité. Mais, semble-t-il, la beauté picturale du jardin tient précisément de ce qu'il quitte l'état naturel, sauvage, des éléments végétaux qui le composent, elle tient de leur disposition dans un nouvel ordre, dans lequel chacun séparément et tous ensemble peuvent communiquer.³ Cette transformation, véritable traduction de l'état végétal muet, dans celui de l'élément doué de sens, semble n'être possible que par l'intermédiaire d'une certaine ingéniosité, au terme de laquelle la nature sauvage est domesticisée, adoucie, sans être artificialisée – comme le remarque justement Rosario Assunto⁴. Dans une telle perspective, l'art des jardins donne l'impression de rencontrer, quelque part aux niveaux souterrains, des sèves nourissantes, une certaine stratégie discursive, par l'intermédiaire de laquelle – comme le montre

¹ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii* (*La Genèse de la métaphore et le sens de la culture*), in vol. *Trilogia culturii* (*La Trilogie de la culture*), Bucarest, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944, p. 367.

² Emmanuel Kant, *Critica facultății de judecare* (*Critique de la faculté de juger*), études introductives : Mircea Florian și Joachim Kopper, traducteurs : Constantin Noica, Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, appareil critique : Rodica Croitoru, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, pp. 217-218.

³ Rosario Assunto, *Scrieri despre artă. Vol. I Filosofia grădinii și filosofia în grădină. Eseuri despre teoria și istoria esteticii* (*Écrits sur l'art*, vol. I, *La philosophie du jardin et la philosophie dans le jardin. Essais sur la théorie et l'histoire de l'esthétique*), trad. Olga Mărculescu, Bucarest, Ed. Meridiane, 1988, pp. 15, 22.

⁴ Rosario Assunto, *op. cit.*, p. 12.

Paul Ricoeur – le langage est tiré hors de l'habit bien trop étroit de sa fonction descriptive, au bénéfice de sa fonction cognitive.¹ La fleur, l'arbuste, l'arbre conservent leur caractère naturel, mais, par leur recontextualisation, ils en viennent à participer d'un langage édénique, où le naturel végétal dépasse sa fonction purement biologique et où, germant dans un univers métaphorique, il devient poésie. Ou bien, pourquoi pas, théologie.

En effet, qu'est-ce qui mieux que l'art des jardins trahit la nostalgie de l'homme envers l'état paradisiaque d'une nature originaire, chaude, protectrice et libre de toute forme de sauvagerie ?²

Dans les lignes qui suivent, nous essaierons d'analyser quelques-uns des aspects de cette ingéniosité dans un milieu peut-être surprenant : celui des jardins bibliques. On sait que le thème du jardin jouit dans les pages des Livres Saints d'une présence privilégiée et d'une perspective différente, capable de faciliter le passage sans aspérités de la perception purement descriptive de la réalité, à la participation à ses vertus théologiques, par l'intermédiaire de moyens d'expression métaphoriques.³ Nous n'avons pas l'intention de reprendre ici une discussion sur la réalité physique ou spirituelle des jardins. De fait, nous partageons l'opinion patristique, brillamment synthétisée par Pr. Seraphim Rose, selon laquelle les réalités bibliques sont à la fois, et tout autant, matérielles et spirituelles.⁴

Nous pouvons nous en rendre compte lorsque, dans un examen, si sommaire soit-il, des occurrences du jardin dans les Saintes Écritures, nous remarquons qu'il existe très peu de références au jardin dépourvues d'une certaine intention qui n'est pas celle de désigner un lieu concret précis. Comme on peut le constater, dans la majorité des cas, la mention d'un jardin dépasse le sens propre du topos.

Le jardin comme lieu

Certes, dans le cas des livres du Nouveau Testament, le jardin a un rôle principalement locatif.⁵ Seule exception notable, ici, la valorisation symbolique de la thématique du jardin dans Lucas XIII, 19 – belle illustration du royaume des cieux, où le jardin peut être entendu, sous l'influence prégnante du Livre de Daniel⁶, comme désignation métaphorique de l'âme humaine.

Dans le Vieux Testament, les occurrences du jardin ont un poids relativement mineur. Par exemple, quatrième Livre des Rois IX, 27a, l'auteur

¹ Paul Ricoeur, *Metaforă și referință; 5. Către conceptul de „adevăr metaforic” (Métaphore et référence. 5. Vers le concept de « vérité métaphorique »)*, in vol. Paul Ricoeur, *Metafora vie (La métaphore vive)*, trad., préface d'Irina Mavrodin, Bucarest, Editura Univers, 1984, p. 380.

² Gabrielle van Zuylen, *Tous les jardins du monde*, Gallimard, 1994.

³ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 380.

⁴ Voir par exemple Ieromonah Serafim Rose, *Cartea Facerii, crearea lumii și omul începuturilor. Perspectiva creștin-ortodoxă (Le Livre de la Genèse, la création du monde et l'homme des commencements. Perspective chrétienne-orthodoxe)*, trad. Constantin Făgețan, Bucarest, Ed. Sophia, 2001, pp. 113-114.

⁵ Voir ainsi Marc, XI, 8 ; Jean XVIII, 1, 26, etc.

⁶ Daniel IV, 11-12, 20-21.

indique la direction dans laquelle le roi Ohozia cherche à fuir ; même chose, dans le même livre, XXV, 4, on montre le lieu par lequel les soldats juifs ont réussi à se retirer de Jérusalem, et du chemin de l'armée de Nabuchodonosor, qui venaient précisément de s'emparer de la Cité¹ ; de même, dans le Livre d'Esther, le jardin n'est rien d'autre que l'espace de déploiement d'une action² ; et dans le premier Livre des Chroniques IV, 23, on parle de l'une des occupations de certains descendants de Judas. Quelques autres références bibliques ajoutent à ces implications concrètes des informations liées à l'utilité des jardins. Ainsi, nous pouvons en apprendre plus sur les jardins utilisés comme lieux consacrés aux pratiques funéraires³, au déroulement de rituels païens⁴ ou bien, tout simplement, à l'agrément⁵. À y regarder plus attentivement, et non seulement du point de vue statistique, on peut facilement observer que ces quelques occurrences en disent trop peu sur le jardin comme topos biblique.

Le jardin comme lieu consacré

Lorsqu'il rencontre d'amples fragments dans lesquels, par exemple, une mariée est achetée avec un « jardin clos »⁶ ou lorsqu'il lit que « justice s'installera dans le jardin aux pommes »⁷, le lecteur des Écrits constate, sans doute, que le terme n'est pas utilisé conformément au code linguistique courant, mais dans un sens évidemment très éloigné de celui-ci.⁸ Sans doute, dans ces cas, nous avons affaire à cet écart – dont parlait Du Marsais – nécessaire pour qu'un mot suscite l'imagination, et que, l'un dans l'autre, il communique des sens, des images, des états qui dans l'usage courant lui sont inaccessibles.⁹

Il existe une multitude d'occurrences, comme en Josuah XXIV, 13, par exemple, où le topos est valorisé comme modalité d'exprimer la prospérité, le bien-être du peuple qui vit sous la bénédiction de Dieu¹⁰ ; ou bien, dans un cadre plus abstrait, comme en Isaïe XXXII, 15, où l'on parle du pouvoir qu'a Dieu de transformer le désert en jardin, donc d'opérer des changements existentiels, de modifier des destins¹¹ – de même en Isaïe LXI, 11, où l'on parle du pouvoir qu'a Dieu de faire en sorte que le bien triomphe dans le monde. Nous retrouvons une autre perspective sur ce type d'occurrences dans les Nombres XXIV, 6, où Valaam, fils de Beor, envoyé du roi Balac pour maudire le peuple de Dieu, prononce un joli mot de bénédiction, comparant les demeures de Jacob à « quelques jardins en bord de rivières » – figure qui

¹ Voir aussi Jérémie XXXIX, 4 ; LII, 7.

² Esther I, 5 ; VII, 7-8.

³ IV Rois XXI, 18, 26 ; II Chroniques XXXIII, 20, etc.

⁴ Isaïe I, 29 ; XVII, 10 ; LXV, 3, etc.

⁵ Noémie III, 15 ; Esther I, 5 ; Histoire de Susanne I, 4 ; VIII, 15, etc.

⁶ Cantique des Cantiques IV, 12.

⁷ Isaïe XXXII, 16.

⁸ Paul Ricoeur, *Metafora vie (La Métaphore vive)*, trad. et préface d'Irina Mavrodin, Bucarest, Univers, 1984, p. 14.

⁹ Du Marsais, *Despre tropi (Des tropes)*, trad. Maria Carpov, Bucarest, Univers, 1981, pp. 39 et 47.

¹⁰ Voir aussi Deutéronome XI, 10 ; I Rois VIII, 14, etc.

¹¹ Voir aussi Isaïe LI, 3, etc.

souligne la présence de Dieu parmi Son peuple. Dans tous ces cas, le topos qui nous préoccupe est valorisé comme procédé stylistique de prédilection pour caractériser le rapport entre l'homme et Dieu : l'image du jardin prospère illustre les dons et les bénédictions que Yahvé accorde au peuple élu, comme résultat de la prise au sérieux des prévisions de la Torah¹ ; par antithèse, l'image du jardin délabré ou dévasté illustre l'action punitive du Seigneur à l'encontre des Juifs ou d'autres peuples, lorsque la Loi est transgressée de manière flagrante.² En d'autres termes, le topos fonctionne, ici, comme marque pour l'évaluation de l'état spirituel du peuple, dans son rapport avec la Loi. Le jardin apparaît ainsi comme un lieu consacré pour suggérer le pouvoir de Dieu, qu'il soit vital, régénérateur ou dévastateur.³

Il est intéressant que, dans toutes ces occurrences, l'homme joue un rôle important dans la détermination de l'action bénéfique ou ravageuse de Dieu. Ainsi, il n'est pas étonnant de retrouver le terme « jardin » valorisé comme partie d'un mécanisme analogique, en vue de l'illustration d'une réalité fondamentale différente, soit, pour caractériser certains types humains. Pour exemple, le prophète Isaïe décrit les fidèles des cultes idolâtres par une figure de style plastique, comme « un jardin sans la moindre goutte d'eau ».⁴ Par contre, le prophète Jérémie décrit l'homme croyant et fidèle au Serment comme « un jardin bien arrosé ».⁵

Nous remarquons dans ces cas le fait que nous avons affaire à une modification effective du contenu sémantique du terme « jardin », de telle sorte que de nouveaux sens s'actualisent seulement lorsque le lecteur comprend la comparaison impliquée par la métaphore.⁶ Le jardin devient ainsi un espace symbolique de la révélation, et, par là, un élément important dans le cadre gnoséologique judéo-chrétien.⁷ Ainsi doté, comme élément de réseaux métaphoriques construits théologiquement, le topos « jardin » s'avère être un véritable instrument cognitif, strictement nécessaire pour comprendre tant les rapports de l'homme avec Dieu, que, fait autrement important, le rôle et le poids de l'homme dans la configuration de ces rapports.⁸

Le jardin comme métaphore de l'homme

L'écart de signification devient encore plus important, et ces implications grandissent en complexité, lorsque les auteurs des livres bibliques ont recours à l'image du jardin pour caractériser leurs personnages plus amplement que dans les cas rappelés plus haut, pour parler de notions

¹ Isaïe XXIX, 17 ; Ezéchiel XXXVI, 35 ; Amos IX, 14, etc.

² I Rois VIII, 14 ; Isaïe XVI, 10 ; Amos IV, 9, etc.

³ Cf. Maurice Cocagnac, *Simbolurile biblice. Lexic teologic (Les symboles bibliques. Lexique théologique)*, trad. Michaela Slăvescu, Bucarest, Humanitas, 1997, p. 87.

⁴ Isaïe I, 30.

⁵ Jérémie XXXI, 12. Voir aussi Isaïe LVIII, 11 ; LXI, 11, etc.

⁶ Du Marsais, *op. cit.*, p. 105.

⁷ Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor. O istorie a paradisului (Le Jardin des délices, Une histoire du Paradis)*, trad. Horațiu Pepine, Bucarest, Humanitas, 1997, p. 7-8.

⁸ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, tr. Myriem Bouzaher, Paris, P.U.F., 1988, p. 160.

abstraites, ou même pour exposer des idées théologiques fondamentales dans l'histoire biblique. Ce serait le cas de la description de la mariée dans le Cantique de Salomon¹, du vocabulaire du registre végétal utilisé dans l'éloge de la Sagesse dans le Livre de Jésus Sirah², ou de la présentation du jardin arrangé par Dieu à l'Est d'Eden³.

Sulamita

Dans l'icône du Cantique des Cantiques, la description de la mariée par ce mécanisme métaphorique occupe une place centrale.⁴ Le fragment commence par la mention de certains détails essentiels pour un jardin des temps bibliques : « tu es jardin clos, ma sœur, ma mariée, fontaine couverte et source scellée. [...] Dans ce jardin il y a une fontaine, une source d'eau vive et un ruisseau du Liban. »⁵ En effet, à l'époque, le terme « jardin » (en hébreu גַּן, *gan*, גַּנָּה, *gannah*, גִּנְנָה, *ginnah*) évoquait, avant toute autre chose, un lieu clos, avec une palissade, ainsi protégé et cultivé. De même, dans un cadre naturel désertique, la mention de l'eau est un détail essentiel. Il semble que les jardins étaient plantés à proximité de sources d'eau attentivement préservées ; lorsque c'était impossible, l'eau nécessaire était obtenue par un ingénieux système d'irrigations ou en forant des fontaines à l'intérieur même du jardin. Le jardin du Cantique des Cantiques s'avère ainsi être un lieu béni de tout, puisqu'il offre la protection suggérée par l'idée de fermeture et par le fait qu'en son sein se trouve une fontaine, une source, et qu'il est traversé par un ruisseau.⁶ Dans le répertoire de la symbolique biblique traditionnelle, les significations suggérées par l'idée d'un lieu clos et fertile grâce à la présence bienfaisante de l'eau, renvoient aux sens traditionnels de la lettre *mem* (מ) liée à la fécondité, à la fertilité et à la sphère de la féminité virginal. Mais aussi de la maternité potentielle.⁷ Les images poétiques du registre végétal, qui composent le portrait de Sulamita évoquant, le plus souvent, des sensations olfactives, visuelles, gustatives, sont destinées à communiquer par synesthésie l'idée d'une harmonie pleine et bénie ingénieusement des sens dérivés du contexte immédiat avec des significations culturelles et traditionnelles.⁸ La fonction de ces images est multiple : d'une part, communiquer le vécu des mariés et, d'autre part, offrir les éléments nécessaires pour que le récepteur du poème médite sur leurs implications symboliques.⁹ Sulamita, la mariée vierge, est ainsi semblable à un jardin frais, parfumé, apaisant et nourrissant. Il est autrement intéressant de

¹ Cantique des Cantiques 4-8.

² Jésus Sirah XXIV, 13-17.

³ Genèse II, 8, et *sq.*

⁴ Cantique des Cantiques 4-8.

⁵ Cantique des Cantiques IV, 12, 15.

⁶ Cf. Jean Delumeau, *op. cit.*, pp. 110, 119.

⁷ Cantique des Cantiques V, 1.

⁸ Cantique des Cantiques VI, 2, 11 ; VII, 2-10.

⁹ Cf. Francis Landy, *The Song of the Songs (Le Cantique des Cantiques)*, in Robert Alter, Frank Kermode, *The Literary Guide to the Bible (Le Guide littéraire de la Bible)*, Londres, Fontana Press, 1997, p. 309.

voir, à côté de cela, le caractère de banquet champêtre qui environne, à un moment donné, le portrait de Sulamita : « Je suis venu dans mon jardin, ma sœur, ma mariée ! J'ai recueilli des huiles aromatiques, du miel j'ai mangé, du vin et du lait j'ai bu. Mangez et buvez mes amis, mes très chers, vous d'amour enivrez ! »¹ Le portrait de Sulamita est parachevé par ces touches de couleur apparemment dionysiaques, mais qui, en réalité, transfigurent l'image de la mariée, en la projetant dans une perspective sémantique théologique. Les références au rayon de miel, au vin et au lait complètent ici un cadre paradisiaque, celui de la terre promise comme image du paradis des cieux², en dévoilant au personnage des dimensions qui transcendent la sphère concrète de l'humain, en dévoilant, en échange, les valences cosmiques, métaphysiques, de l'homme comme personne divine. Voilà donc que le topos utilisé pour décrire la mariée s'avère jouer un rôle beaucoup plus profond que celui de simple figure de style destinée à charmer le lecteur ou à exprimer par euphémisme, comme on le montre dans certains commentaires, des désirs ou même des gestes charnels, érotiques.³ En réalité, considérée dans le contexte du langage métaphorique utilisé dans le Cantique des Cantiques, la comparaison de Sulamita avec un jardin opère un éloignement des deux termes impliqués de leurs traits sémantiques initiaux et une redistribution de leurs sens redéfinissant, comme le remarque à juste titre Hans-Peter Müller, leurs rapports d'identité, d'altérité et d'ordre dans le monde.⁴ Ici, non seulement on transgresse les maximes de qualité, de quantité, de manière et de relation des éléments qui composent la relation métaphorique⁵, mais on dépasse la sphère de l'esthétique même, les sens indiquant, tous, une nouvelle perspective sur la réalité et l'existence d'une démarche théologique plus en profondeur.⁶

Sophia

Jésus Sirah, comme l'auteur du Cantique des Cantiques, accorde une importance particulière à la valorisation de la métaphore du jardin, dans l'éloge qu'il consacre à la Sagesse.⁷ Le jardin n'est pas explicitement mentionné – indice possible que, lors de l'écriture de ce livre⁸, le topos était déjà voué à son usage métaphorique, et que sa présence dans un texte indiquait, déjà, l'intention de l'auteur de suggérer un lien entre la réalité dont il parle et une unité sémantique différente tant de celle qui lui est propre, que de celle du jardin, pour parler

¹ Cantique des Cantiques V, 1.

² Voir Exode III, 8 ; Lévitique XX, 24, etc.

³ Voir Francis Landy, *op. cit.*, p. 305.

⁴ Hans-Peter Müller, *Vergleich und Metapher im Hohelied (Comparaison et métaphore dans le Cantique)*, Göttingen, 1984.

⁵ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 142.

⁶ Cf. Paul Ricoeur, *Le procès métaphorique*, in *L'Herméneutique biblique*, trad. François-Xavier Amherdt, Cerf, Paris, 2001, p. 194.

⁷ Jésus Sirah XXIV,13-17, 25-27.

⁸ Env. 195 – 168 av. J.C. Cf. Pr. Vladimir Prelipcean, Pr. Nicolae Neaga, Pr. Gh. Barna, *Studiul Vechinului Testament (Étude du Vieux Testament)*, Bucarest, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1955, p. 256.

généralement. Ainsi, la Sagesse est comparée à une série de douze arbres et plantes aromatiques¹ – certaines d’entre elles faisant partie, comme on peut aisément l’observer, des ingrédients utilisés pour la préparation de l’huile sacrée ou des huiles rituelles.² Les suggestions liturgiques sont associées, dans la seconde partie du poème, à d’autres comparaisons juxtaposées entre la Sagesse et les rivières du Paradis ; les rivières symbolisent, sans doute, l’idée de vie et de fertilité. Pourtant, à côté de cela, l’auteur leur attribue encore la signification de vertus : le Pishon – la sagesse, le Tigre – la fécondité, l’Euphrate – la compréhension, le Gihon – l’instruction.³ À côté de ces rivières édéniques, le Siracide en énumère deux autres : le Nil et la Jordanie – en rapport d’analogie avec le Gihon. De la sorte, on amplifie le caractère d’opulence paradisiaque de l’ensemble et, dans le même temps, on accentue le rôle de l’instruction dans le processus d’acquisition et de préservation de la Sagesse. Le lien d’interpénétration entre l’univers sémantique de la Sagesse et celui du jardin se réalise ici tant par la valorisation des symboles végétaux que par la référence aux rivières d’Eden. La présence des substances aromatiques d’usage liturgique et des vertus paradisiaques suggère que la Sagesse, telle qu’elle se présente ici, n’est pas nécessairement une appropriation, mais plutôt un état existentiel.

La métaphore du jardin s’avère ainsi être un véritable pont entre trois univers sémantiques différents, parmi lesquels un au moins, l’état existentiel, se trouve en dehors du langage. Le topos fonctionne ici comme un instrument de connaissance.⁴ Nous avons affaire, sans doute, à ce que Paul Ricoeur appelait la *référence* de l’énoncé métaphorique comme pouvoir de « redécrire » la réalité.⁵

Adam Kadmon

Mais toutes les plantes, les rivières, les significations déjà présentes dans les fragments rappelés se retrouvent, avec d’autres éléments naturels, comme dans une véritable matrice, dans la description du Livre de la Genèse du jardin que Dieu a planté à l’Est d’Eden.⁶ Ce jardin, *gan Eden* (גן עדן), représente, pour toute la littérature biblique, un repère en soi et une image paradigmatique de la perfection, composée par combinaison harmonieuse de tous les registres de l’existence (ouranique, aquatique, tellurique, végétal, animal, etc.). C’est, en d’autres termes, précisément le passage de la Bible qui consacre le jardin comme lieu commun utilisé pour exposer des idées théologiques, fondamentales dans l’histoire biblique.

Nous trouvons un véritable *exemplum* de valorisation de notre topos, par exemple, chez le prophète Ezéchiel ; après avoir énuméré le paysage

¹ Jésus Sirah XXIV, 13-17.

² Exode XXX, 23, 34.

³ Jésus Sirah XXIV, 25-27.

⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative (Lector in fabula. La coopération interprétative dans les textes narratifs)*, trad. Marina Spalas, préface de Cornel Mihai Ionescu, Bucarest, Univers, 1991, pp. 207-208.

⁵ Paul Ricoeur, *Travailul asemănării (Le travail de la ressemblance)*, in *Metafora vie (La Métaphore vive)*, traduction et préface d’Irina Mavrodin, Bucarest, Univers, 1984, pp. 271-334.

⁶ Genèse II, 8-14.

mirifique et la végétation fabuleuse du jardin, il précise qu'il parle, de fait, du pays ressuscité après le retour du peuple de son exil babylonien.¹

En outre, les idées de fertilité, d'harmonie et de joie sont exprimées par le nom même attribué au lieu : *Eden* (אֵדֶן), « (1) fertile, opulent, (2) délice ». Dans la même lignée interprétative qu'Ezéchiel, la mystique judaïque voit dans *gan Eden* un espace archétypal mis à disposition d'*Adam Kadmon*, de telle sorte que le premier homme créé par Dieu trouve son sens en rapport avec son Créateur.² Les repères de cet espace sont précisément suggérés par l'intermédiaire de l'énumération des éléments qui le composent, mais aussi, surtout, par la présence et par le nombre des quatre rivières qui l'irriguent. Dans une perspective traditionnelle, les rivières ne suggéreraient pas, ainsi, dans ce cas, seulement la fertilité du jardin, comme le veut la critique moderne³, mais les repères mêmes selon lesquels Adam va se construire comme être divin. Cette interprétation du passage en question changerait fondamentalement la place et la finalité d'Adam dans le *gan Eden*, au sens où l'homme ne semble pas établi ici seulement pour cultiver et pour garder le jardin, mais aussi pour se cultiver et pour se soigner soi-même dans son intériorité.

Nous avons affaire, à l'évidence, à une perspective moins familière aux approches du texte, dans un angle extérieur à la Tradition. La majorité de celles-ci se basent sur les directions ouvertes par les coryphées de l'exégèse biblique moderne, comme par exemple Matthew Henry ou Adam Clarke. Matthew Henry (1662-1714), qui commente, dans un horizon plutôt pratique, dévoué au texte biblique, voit dans l'établissement de l'homme dans le jardin de l'Est d'Eden⁴ une sorte de bénédiction du travail physique ; d'ailleurs, M. Henry termine par la sentence : « He that will not work has no right to eat. »⁵ Dans un ton plus puritain, A. Clarke (1762-1832), commentateur de souche méthodiste, discute, en se référant à Genèse II, 15, les vertus de l'horticulture, qui exprimerait selon lui une certaine ascèse. La mission d'Adam aurait été : « [...] to maintain the different kinds of plants and vegetables in their perfection, and to repress luxuriance. »⁶ Et le fait que Dieu dote ainsi Adam indique : « [...] that he was never intended for a merely contemplative life. »⁷ Détaché d'un certain contexte perceptif traditionnel, cette lecture de la métaphore biblique du jardin, sans être fondamentalement erronée, semble perdre la capacité de saisir le lien présent dans le cadre du discours entre sens et référence, et le pouvoir de celle-ci d'indiquer, de signaler une réalité

¹ Ezéchiel XXVIII, 13 ; XXXI, 8-10 ; XXXVI, 35.

² Voir Gershom Scholem, *Studii de mistică iudaică (Études de mystique judaïque)*, trad. Inna Adescenco, Bucarest, Hasefer, 2000, p. 25 et sq.

³ Cf. Matthew Henry, *Commentary on the Whole Bible (Commentaires sur la Sainte Bible)*, in *e-Sword*, <http://www.e-sword.net/files/commentaries/mhcc.exe>.

⁴ Genèse II, 15.

⁵ « Celui qui ne travaille pas n'a pas le droit de manger. » (Note du traducteur.) – Voir Matthew Henry, *op.cit.*

⁶ « [...] Maintenir les différentes sortes de plantes et de légumes dans leur perfection, et réprimer la luxuriance. » (N.d.t.)

⁷ « [...] Qu'il n'a jamais été destiné à une vie simplement contemplative. » (N.d.t.) – Adam Clarke's *Commentary* @ <http://www.godrules.net/library/clarke/clarkegen2.htm>.

extralinguistique autre que celle, concrète, du jardin.¹ Clairement, il existe un genre de lecture qui démétaphorise le texte, en restant cantonné au cadre des fonctions purement descriptives du langage – tandis que le texte biblique est précisément élaboré pour faciliter le dépassement de ces fonctions.²

On trouve un *exemplum* de lecture qui manifeste cet effort de respecter inclusivement ces instructions du passage dans le séduisant commentaire de Philon d'Alexandrie, dans le texte duquel nous découvrons un tressage harmonieux entre les principes judaïques d'exégèse de la Bible et quelques nuances de pensée platonicienne. Comme l'objet de notre essai ne se retrouve pas dans une analyse de l'influence de Platon sur l'exégèse philonienne, nous nous contenterons de dire que Philon partage l'idée que la vérité est accessible à l'homme partiellement et que les réalités de ce monde sont plutôt des enfants des archétypes, des idées, des principes, que ce sont seulement des miroirs de la réalité.³ Ainsi, pour accéder à la vérité, il est nécessaire d'effectuer un travail de transfert : traduite dans un langage adapté aux modalités de réception de l'homme, la vérité demande à être découverte par le déchiffrement des significations des éléments de ce langage et par l'identification correcte du référent extralinguistique du discours. La fonction de traduction, de transmission et de reproduction de la vérité revenait, dans le cadre du langage, à la métaphore.⁴ De même, dans l'analyse philonienne du jardin de l'Est d'Eden, on retrouve des éléments d'exégèse judaïque : par exemple, pour Philon, il va de soi que *gan Eden*, par-delà toute réalité concrète, représente une matrice spirituelle dans le cadre de laquelle Israël se taille son destin paradisiaque ; en même temps, conformément aux principes de Hillel l'Ancien⁵ et à la compréhension corporatiste de la personne, *gan Eden* sera aussi une matrice

¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 16.

² Dans un texte important sur le langage de l'icône, Pr. Dumitru Stăniloae disait : « Le monde entier peut être symbole [...] par la manière dont chaque chose, dont chaque phénomène peut être symbole, en tant que chiffre par lequel on contemple la transcendance, et non tel objet ni tel phénomène. Ici la chose n'est plus considérée dans ses rapports de cause, mais dans sa profondeur, dans son mystère, qui n'a rien à voir avec ses rapports naturels avec les autres choses, en tant que lieu de la présence de la transcendance. En tant que chiffre, la chose respective n'est plus considérée comme encadrée par le déterminisme naturel, comme un symbole naturel, mais comme un symbole métaphysique. » Père Dumitru Stăniloae, *O teologie a icoanei (Une théologie de l'icône)*, postface d'Adrian Matei Alexandrescu, vol. dirigé par Ștefan Ionescu-Berechet, Bucarest, Editura Fundației Anastasia, 2005, p. 98.

³ Platon, *Republica (La République)*, III: 514a-521c, in *Opere (Œuvres)*, V, éd. dirigée par C. Noica et P. Creția, trad., interprétation, explications préliminaires, notes et annexe d'Andrei Cornea, Bucarest, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 312 sq. ; voir aussi I Corinthiens XIII, 12.

⁴ Voir aussi Vladimir Jankélévitch (1903-1985), *Cours de Métaphysique et de Morale sur le Thème de la Tentation*, in *Vladimir Jankélévitch ou La Tentation de Penser*, Témoignages : Elisabeth de Fontenay, André Comte-Sponville, Robert Maggiori. Émission d'archives diffusée le 8 août 1990 sur France Culture, construite à partir de larges extraits du *Cours de Métaphysique et de Morale*, donné par Vladimir Jankélévitch en 1961-1962 sur le thème de la tentation. Ce cours a été diffusé à l'époque par Radio Sorbonne. Émission réalisée par Christine Gohèmet et Marie-France d'Ausbaune. (4 cassettes), 1961-1962 / 1990.

⁵ *Tosephta Sanhedrin* VII, 11 ; apud Remus Mihai Feraru, Constantin Jinga, *Merele de aur. Antologie de documente scrise din epoca Noului Testament (D'or éternel. Anthologie de documents écrits à l'époque du Nouveau Testament)*, Timișoara, Ed. Marineasa, 2001, pp. 113-114.

spirituelle tant pour le peuple élu que pour le destin de chaque homme distinct, incorporé dans le vaste destin d'Israël.

L'union habile des principes de l'exégèse judaïque et de nuances platoniciennes se voit très bien dans la manière dont Philon interprète les rivières qui donnent vie au jardin ; ici, la superposition des perspectives interprétatives platonicienne et judaïque est presque parfaite : nous avons déjà vu que pour le Siracide les rivières sont l'équivalent de notions abstraites – plus précisément, d'un jeu de vertus. D'autre part, Platon expliquera l'étymologie du mot « vertu » dans le dialogue de *Cratyle* en puisant ses termes dans un vocabulaire de la sphère sémantique du liquide : « la vertu (gr. *arete*), dit Platon, signifie d'abord la bonne marche, puis l'écoulement perpétuel (*rohen aei*) et libre de l'âme bonne ; de telle sorte que ce qui s'écoule toujours (*aei rheon*), sans obstacle ni contrainte, a reçu, à ce qu'il semble, cette dénomination [...] »¹ Il n'est donc pas étonnant que chez Philon les rivières soient décrites comme suit : le Pishon (en hébreu, « s'écoule librement ») a comme correspondant somatique la tête, en tant que demeure de l'intellect, et comme vertu la prudence ; le Gihon (en hébreu, « cours d'eau », et nom d'une rivière proche de Jérusalem qui abreuvait, par un canal souterrain, la citerne de Siloam) correspond à la poitrine, en tant que demeure des passions, et à la vertu de courage ; enfin, l'Euphrate (en hébreu « porteur de fruits ») n'a pas de correspondant somatique, puisqu'il représente la vertu de justice, vertu qui apparaît, selon Philon, lorsque les trois parties de l'âme sont en harmonie.² La clef interprétative sera valorisée de la même manière dans les commentaires judaïques plus récents.³ Assurément, l'influence platonicienne est également notable dans la vision philonienne de la manière dont s'actualise et dont se réalise l'harmonie qui conduit l'homme à l'acquisition de la justice ; « l'harmonie complète de toutes les parties signifie l'hégémonie des meilleures parties ; lorsque les passions et les désirs sont tenus en bride, comme des chevaux, par la partie rationnelle, alors naît la justice »⁴ – l'image vient sans doute de *Phèdre*.⁵

Cette perspective allégorique ne sera aucunement négligée par la tradition chrétienne, qui a hérité d'une bonne part de la sagesse judaïque, comme de la sagesse grecque.⁶ Nous la retrouverons, par exemple, avec des nuances spécifiques, chez un Maxime le Confesseur, qui la valorise en lui

¹ Platon, *Cratyle*, 415 c-d, in *Opere (Œuvres)*, III, éd. dirigée par P. Creția, trad., interprétation, explications préliminaires, notes et annexe de Simina Noica, Bucarest, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 295.

² Philon din Alexandria, *Comentariu alegoric al legilor sfinte după lucrarea de șase zile (Commentaire allégorique aux lois saintes après les six jours de travail)*, I.XIX.63-I.XXIII.75, trad. Zenaida Anamaria Luca, Bucarest, Ed. Paideia, col. Cărților de seamă, 2002, pp. 49-51.

³ Sur la justice d'Adam dans les commentaires hébraïques plus récents, voir par exemple Elie Wiesel, *Celebrare biblică. Portrete și legende (Célébration biblique, Portraits et légendes)*, trad. Janina Ianoși, Bucarest, Ed. Hasefer, 1998, p. 23.

⁴ Philon d'Alexandrie, *Op. cit.*, I.XXIII.72, p. 50.

⁵ Platon, *Phaidros*, 246a-b, in *Opere IV*, éd. dirigée par P. Creția, interprétation de C. Noica, trad., explications préliminaires, notes et annexe de Gabriel Liiceanu, Bucarest, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1983, pp. 442-443.

⁶ Voir par exemple Père Dumitru Stăniloae, *op. cit.*, p. 115.

offrant une riche série d'interprétations, qu'il appelle « confessions », pour divers passages de la Bible.¹

Ainsi, chez des commentateurs comme Ezéchiel, Philon d'Alexandrie ou Maxime le Confesseur, *gan Eden*, loin de renvoyer à un simple lieu, acquiert le statut de géographie sacrée ; ce peut être, en fonction de l'intention de la lecture, soit l'image paradigmatique de Jérusalem retrouvée, soit le prototype même de l'homme retrouvé. Les auteurs cités ne se préoccupent donc pas seulement de la localisation du lieu, ils s'intéressent surtout à l'identification dans le texte de scénarios intertextuels qui permettent l'apparition de nouvelles questions théologiques, et, implicitement, la formulation de nouvelles réponses, dont la valeur et la finalité se trouvent par-delà les limites du concret. Pour suivre Umberto Eco, nous sommes entrés, par là, dans la zone du travail de traduction de la métaphore.²

Le jardin, si Emmanuel...

Le jardin, comme topos biblique, ne représente ni seulement une copie de la réalité, ni seulement une référence à la réalité mondaine. Espace construit linguistiquement, par excellence, le mot imprime la dynamique nécessaire pour transporter le lecteur avisé par-delà ce que Père Stăniloae appelait « ses contenus naturels ».³ Acte authentique de traduction de l'état végétal, muet, dans celui de l'être, doué de sens. La métaphore du jardin révèle ainsi une certaine stratégie discursive, capable de produire un scénario intertextuel miraculeux, où les noms de fleurs, d'arbres, de cours d'eau, se nouent pour tous ensemble former un pont entre des univers sémantiques si différents. Un pont que le lecteur est invité à emprunter sans associations compromettantes, mais en négociant, toujours gagnant, son propre sens, et donc l'entrée dans un monde où, sur le billet ainsi marchandé, il voit son nouveau nom⁴ : Emmanuel.

Constantin JINGA

Traduction du roumain par Nicolas CAVAILLÈS

¹ Cf. Saint Maxime le Confesseur, *Ambigua*, II:13, traduction de Pr. Dumitru Stăniloae, Bucarest, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, PSB 80, 1983, pp. 111 *sq.*

² Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, tr. Myriem Bouzaher, Paris, P.U.F., 1988, pp. 176-177.

³ Père Dumitru Stăniloae, *op. cit.*, p. 6.

⁴ Apocalypse II, 17.

Métaphore, concept, catachrèse : l'imaginaire des sciences humaines à l'époque structuraliste

La métaphore a longtemps eu une mauvaise réputation dans la réflexion sur le discours des sciences, comme le montrent les théories de Hans Vaihinger¹ par exemple, qui propose d'ailleurs le terme alternatif de « figment ». Elle était considérée le plus souvent comme une source d'ambiguïtés et de flou terminologique². Pourtant, il suffit de faire attention au langage des sciences exactes pour se rendre compte que c'est précisément sa flexibilité qui rend la métaphore si efficace dans la synthèse de nouvelles représentations théoriques³. Le fonctionnement cognitif de la métaphore semble ainsi avoir soulevé plus de problèmes pour l'étude de la littérature que pour les sciences exactes, où il a une place bien définie et une utilité des moins contestées. La plupart des théories scientifiques ont des fondements métaphoriques, et même après la confirmation expérimentale la métaphore reste en place ou tout au plus elle se fige comme un atavisme du langage. Pour ce qui est des différents types d'analogie utilisés par les chercheurs, Jacques Bouveresse distingue, à la suite de P. Hacker, entre le domaine de l'esthétique et l'histoire de l'art et celui de la science empirique : « Une analogie du premier type est celle qui consiste à comparer l'architecture à un langage et à essayer d'explicitier le vocabulaire et la grammaire de ce langage. En dépit de sa fécondité incontestable, elle ne peut, cependant, être mise sur le même plan que, par exemple, l'analogie hydrodynamique, qui a contribué pour une part importante aux progrès réalisés dans la théorie de l'électricité. Une analogie comme l'analogie linguistique qui est utilisée en architecture "n'engendre pas d'hypothèses qui peuvent être testées dans des expériences et elle ne produit pas non plus une théorie qui puisse être utilisée pour prédire des événements. La compréhension qui est le produit d'une analogie de ce genre n'est pas le résultat d'une information nouvelle et elle ne conduit pas non plus à des découvertes empiriques nouvelles. Elle ne mène pas à la formulation de questions factuelles inédites auxquelles une réponse peut ensuite être apportée par une recherche empirique supplémentaire. C'est une nouvelle forme de description qui implique un réarrangement de faits familiers. Elle instaure des connexions formelles entre des descriptions de traits architecturaux et des caractérisations de traits linguistiques ».⁴

¹ Hans Vaihinger, *Die Philosophie des als ob*, Berlin, Reuther & Reichard, 1911, p. 129. C'est l'un des derniers philosophes à insister au début du XX^e siècle sur l'importance de la distinction entre les différents types de fiction : scientifique, religieuse, mythologique ou littéraire, ou d'autre part fictions, semi-fictions et « figments ».

² Marc Richelle, *Défense des sciences humaines. Vers une desokalisation ?*, Paris, Mardaga, 1998, p. 43.

³ Pour une synthèse concernant les rapports entre métaphores et modèles théoriques nous renvoyons à l'ouvrage de Max Black, *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1962. Notre démarche ne vise pourtant pas à participer aux débats sur la définition de la métaphore, mais plutôt à étudier la façon dont les différents types de discours du savoir, notamment celui de la recherche littéraire, se servent. Nous nous servirons, par conséquent, d'une définition des plus traditionnelles de la métaphore.

⁴ Jacques Bouveresse, *Philosophie, mythologie et pseudo-science*, Editions de l'Eclat, Combas, 1991, pp. 43-44.

On devrait reconsidérer aussi l'existence de ce que la rhétorique classique appelle « catachrèse », et qui est définie généralement comme une métaphore réduite à un usage figé, pour désigner quelque chose qui n'a pas encore de nom. Nous en étudierons les différentes définitions dans la deuxième moitié de cette étude.

La distinction entre métaphore cognitive et métaphore esthétique est parfois difficilement définissable, surtout lorsqu'il s'agit de la recherche littéraire, puisqu'il arrive que l'une passe dans l'autre de façon assez peu prévisible : il en est ainsi, par exemple, du mot « texture » servant à décrire de façon plus ou moins formelle le discours littéraire. En tant que métaphore cognitive, ce mot était utilisé comme appui théorique de la vision structuraliste ; pourtant il n'est jamais arrivé à se figer en un concept univoque et bien défini. L'un des critères possibles de distinction entre cognitif et esthétique pourrait être précisément cette fixation sémantique et positionnelle, l'attachement définitif, dans le cadre d'un type de discours donné, du « teneur » et du « véhicule »¹ composant la métaphore. Ceci s'accompagne généralement par une perte de valeur esthétique et un gain de fonctionnalité cognitive. D'autre part, la théorie littéraire se sert souvent d'expressions qui ne sont que des « façons de parler », mais qui parviennent à s'imposer en tant que métaphores à rôle cognitif en court-circuitant les étapes préalables de formalisation, généralisation et unification obligatoires dans le fonctionnement des sciences exactes et surtout dans la création d'un concept théorique fondé sur une métaphore.

Avant l'avènement du structuralisme, Bachelard proposait une séparation radicale entre le discours scientifique et celui de la littérature, et également entre un discours sur les sciences et un discours sur la littérature. Quant aux images et modèles, Bachelard propose une série de dichotomies établissant des distinctions claires entre concepts, métaphores et images². Avant de détailler cette opposition entre science et imaginaire, il est utile de souligner les rapprochements que propose Bachelard (dans *L'Air et les songes*) entre mauvais concepts et belles images, entre sciences imaginaires et littérature, en prenant l'exemple de l'alchimie, cette chimie qu'on appellerait aujourd'hui fictionnelle et dont on garde un héritage constitué plutôt de belles images que de bons concepts. Dans la perspective de l'étude des sciences imaginaires et invérifiables, on pourrait envisager de replacer certaines des sciences humaines actuelles, et surtout la recherche littéraire structuraliste, dans le cadre de méthodologies oubliées ou toujours actuelles comme celles de la physiognomonie ou l'astrologie. Quelle serait, selon des critères épistémologiques, la différence entre l'interprétation de la structure des traits d'un visage et celle de l'organisation prosodique et phonologique d'un poème ? La physiognomonie est actuellement redécouverte dans le cadre des études d'histoire de l'art, alors que l'astrologie a déjà fait son

¹ Selon les termes *tenor* et *vehicle* proposés par Ivor Armstrong Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1936, repris et discutés par Paul Ricoeur dans *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

² Jean Pierre Roy, *Bachelard ou le concept contre l'image*, P.U. Montréal, 1977.

entrée à l'université par l'intermédiaire de la sociologie. Il s'agit probablement d'un phénomène analogue à la consécration du structuralisme à l'aide de la linguistique et de la critique littéraire.

Si l'on tient compte de la relation entre fonctionnement métaphorique et création de modèles cognitifs¹, les faiblesses des théories structuralistes proviendraient-elles aussi de l'élasticité excessive des métaphores proposées ? Michel de Certeau élargit la perspective épistémologique à l'aide du concept de « stratification de sens », fondé sur l'étude de la métaphorisation des fictions, dans un processus qui éloigne encore plus les modèles théoriques de la réalité qu'ils sont supposés représenter. Mais selon une perspective focalisée sur la littérarité, c'est précisément l'un des facteurs qui pourrait expliquer une bonne partie du succès littéraire des essais de Barthes, par exemple. Dans ses *Nouveaux essais critiques*, la partie dédiée aux « noms chez Proust » se construit sur une analogie proposée comme principe herméneutique, celle entre nom et mémoire. L'un des traits récurrents de la métaphore utilisée dans le discours critique structuraliste est son utilisation limitée, valide pour l'étude d'un seul auteur ou souvent d'un seul texte. A l'exception des grands modèles méthodologiques qui sous-tendent l'ensemble de la réflexion critique dans les années 1960, les métaphores spécifiques servant à étudier un auteur ou une œuvre sont rarement applicables à d'autres auteurs ou œuvres. Dès que l'on essaierait d'appliquer la métaphore proposée par Barthes pour comprendre la fonction des noms chez Proust à l'œuvre de Gide, par exemple, elle deviendrait inopérante. Le principe de généralisation qui fonde l'approche scientifique est par conséquent annulé. L'une des conclusions possibles serait alors que chaque auteur nécessite la création éventuelle d'une science à part, ce qui risque de multiplier à l'infini les approches critiques et de les éloigner définitivement de l'effort d'unification nécessaire aux sciences.

Un autre critère qui permettrait de distinguer les modèles théoriques du discours méta-littéraire et ceux du discours scientifique concerne leur succession historique. Selon les historiens des sciences, cette succession peut être envisagée soit comme un phénomène continu « fait de progrès, de correction et d'accroissement² », soit comme un phénomène discontinu, constitué d'une succession de « périodes d'activité dite 'normale', c'est-à-dire dominée par des 'paradigmes' établis et acceptés par la communauté scientifique entrecoupée de crises qui mènent à l'avènement d'un autre paradigme. Si l'on compare ces visions avec l'histoire de la recherche littéraire on découvre que celle-ci admet, d'une part, la coexistence d'un grand nombre de paradigmes souvent contradictoires, et, d'autre part, la prolifération de théories qui disparaissent avec leurs auteurs. L'histoire des recherches littéraires est non seulement non-linéaire, mais aussi non-cumulative et donne souvent

¹ Max Black, *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1962, série d'études qui s'inscrit dans la lignée des recherches de I.A. Richards.

² Fernand Halpin, *op. cit.*, p. 10 « Ainsi, le principe de correspondance, ainsi nommé par Niels Bohr, affirme qu'une théorie antérieure est au moins « contenue » dans la théorie qui la remplace ».

l'impression de revenir en arrière, car les théories nouvelles se rajoutent aux anciennes sans parvenir à les réfuter ou les invalider de façon définitive (si l'on peut parler d'invalidation temporaire).

Une autre façon d'abuser du fonctionnement analogique de la langue et de certaines catégories logiques récupérées des sciences est fondée sur la synonymie et les recoupements partiels de sens de certains termes intervenant dans la métaphore. Jacques Bouveresse souligne d'ailleurs le problème primordial que constitue l'absence d'une théorie de l'analogie dans le cadre des sciences humaines : « Nous ne disposons toujours pas, sinon d'une véritable théorie de l'analogie (ce qui est sans doute trop demander), du moins d'une conception approximative de ce qui pourrait constituer un usage philosophique réglé et relativement discipliné de l'analogie, susceptible de conduire à des résultats à la fois acceptables et intéressants. »¹

L'usage de la métaphore dans les sciences exactes est régi par des règles rigoureuses concernant la pertinence des analogies et des similitudes entre sujets premiers et sujets seconds et doit tenir compte, selon Richard Boyd, de la « possibilité qu'il n'y ait pas de similitudes ou analogies importantes ou, au lieu de cela, qu'il y ait des similitudes tout à fait distinctes pour lesquelles une terminologie distincte devrait être introduite »². Pour illustrer le développement absurde jusqu'aux conséquences extrêmes de l'utilisation des analogies dans les sciences humaines, Bouveresse cite le compte rendu du *Déclin de l'Occident* de Spengler, publié par Musil en 1921. L'auteur de *L'Homme sans qualités* imite un faux raisonnement analogique qui permettrait de définir le papillon comme un Chinois nain ailé d'Europe centrale : « Il existe des papillons jaune citron ; il existe également des Chinois jaune citron. En un sens, on peut donc définir le papillon : Chinois nain ailé d'Europe centrale. Papillons et Chinois passent pour des symboles de la volupté. On entrevoit ici pour la première fois la possibilité d'une concordance, jamais étudiée encore, entre la grande période de la faune lépidoptère et la civilisation chinoise. Que le papillon ait des ailes et pas le Chinois n'est qu'un phénomène superficiel. Un zoologue eût-il compris ne fût-ce qu'une infime partie des dernières et des plus profondes découvertes de la technique, ce ne serait pas à moi d'examiner en premier la signification du fait que les papillons n'ont pas inventé la poudre : précisément parce que les Chinois les ont devancés. La prédilection suicidaire de certaines espèces nocturnes pour les lampes allumées est encore un reliquat, difficilement explicable à l'entendement diurne, de cette relation morphologique avec la Chine. »³

Ainsi, pour prendre un exemple de démarche structuraliste, lorsque Barthes, dans *L'Aventure sémiologique*, tente d'appliquer les distinctions saussuriennes au système significatif de la nourriture (« la Langue alimentaire »),

¹ Jacques Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie*, Paris, Editions Raisons d'agir, p. 34.

² Richard Boyd, « Metaphor and Theory Change: What is "Metaphor" a Metaphor for? », Andrew Ortony (éd), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 406.

³ Robert Musil, « Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du déclin de l'Occident », *Essais*, traduits de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1984, p. 100.

il propose une série de correspondances qui prouvent leur fragilité dès qu'on essaie de les approfondir : « La langue alimentaire est constituée : 1. par les règles d'exclusion (tabous alimentaires) ; 2. par les oppositions signifiantes d'unités qui restent à déterminer (du type, par exemple : *salé/sucré*) ; 3. par les règles d'association, soit simultanée (au niveau d'un mets), soit successive (au niveau d'un menu) ; 4. par les protocoles d'usage, qui fonctionnent peut-être comme une sorte de *rhétorique* alimentaire. »¹

Au-delà du plaisir de jouer avec des analogies, et de l'inventivité combinatoire, Barthes prend néanmoins la précaution d'utiliser des modalisateurs (« peut-être », « restent à déterminer »). Les deux problèmes qui se posent en ce qui concerne cet exemple, proviennent de deux registres différents : celui de la linguistique et celui de la méthodologie. En effet, il est peu probable qu'en essayant de prolonger ces séries d'analogies l'on parvienne à trouver une correspondance entre le signe linguistique et un hypothétique « signe alimentaire ». Il s'agit de la même confusion que celle qui a fondé la recherche des unités minimales du texte littéraire, qu'il soit narratif ou poétique. Ce qui fonctionnait à l'intérieur d'une explication du système de la langue perd toute pertinence dans l'étude de la littérature ou de la gastronomie. Le fait que cette proposition d'étude de la langue alimentaire se résume à un seul paragraphe explique peut-être l'absence de toute discussion sur l'identité de cette unité minimale : s'agit-il du « mets » (selon la première distinction) ou de ces autres « unités qui restent à déterminer ». Et c'est précisément cette distinction entre *salé/sucré* qui illustre le deuxième problème méthodologique : le caractère imprécis et réducteur des analogies. La vision classique du spectre des perceptions sensorielles gustatives sous la forme du « carré des goûts » (*salé, sucré, acide, amer*) hérité de l'antiquité, limite doublement les développements de l'analogie. D'une part, un système de significations fondé sur les combinaisons de quatre signes élémentaires ne permet pas plus de seize séries d'oppositions signifiantes. D'autre part, ce choix risque d'occulter précisément la vision contemporaine de ce type de perception, selon laquelle on dispose d'un spectre gustatif comparable à celui de l'œil, ce qui divise les éventuelles unités opposables² (et permutable) en une infinité de nuances intermédiaires, et risque d'atténuer en même temps les caractères qui permettent d'observer ces oppositions structurelles. Pour ce qui est des règles d'exclusion, on pourrait éventuellement retrouver les mêmes types de principes fondés sur des conventions (qui peuvent changer au cours du temps) dans les règles qui président à la formation d'une phrase correcte ou d'un menu bien composé. Il est toutefois difficile de soutenir qu'un menu serve fondamentalement à signifier quelque chose, à l'exception de cas isolés, où la nourriture est utilisée justement pour des raisons métaphoriques. Il s'agit, dans le cas de cette analogie alimentaire, de la même démarche déductive qu'en ce qui concerne la théorie littéraire : au lieu de procéder par induction, en construisant une théorie sur la base d'un grand nombre d'observations, l'approche structurale et sémiotique

¹ Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », *Œuvres complètes II*, p. 649.

² Les modèles théoriques structuralistes insistent souvent sur les oppositions entre « invariants ».

commence par proposer une théorie et tente de l'appliquer, par la suite, à l'objet choisi pour l'étude.

Signalons aussi d'autres prises de position par rapport aux abus et aux malentendus théoriques, et cela dès 1970, comme celle de Gilbert Gadoffre, dans un article du *Monde*, le 29 octobre 1970, reprise et enrichie par Ida-Marie Frandon dans son article¹ de 1972 sur les *Chats* de Baudelaire, où elle met en évidence « la confusion entre la notion de structure et celle de modèle » et « la confusion entre l'usage analogique et l'usage métaphorique de la notion de structure ». La question porte sur la légitimité de l'usage de ces analogies par la critique littéraire, et elle mène à une conclusion sceptique selon laquelle « La critique littéraire ne peut faire qu'un usage purement métaphorique du structuralisme linguistique, et sans prétendre plus ».² Le point de départ en est un débat sur les deux types de structures, telles qu'elles sont perçues par les mathématiciens, selon qu'elles relèvent d'un système axiomatique ou morphologique, les premières transposables seulement en physique, les secondes aussi bien en biologie qu'en linguistique. Les écueils théoriques apparaîtraient lorsqu'on ne respecterait pas ces frontières.³

L'utilisation par la science contemporaine d'un nombre croissant de terminologies provenant de métaphores à fort potentiel évocateur ne fait que favoriser les confusions possibles lors des emprunts de termes ou de méthodes. Ainsi, des concepts comme « théorie du chaos », « indécidabilité », font penser à des métaphores poétiques, alors que le discours scientifique les utilise à un niveau purement technique, comme des outils dénués de tout pouvoir de suggestion connotative, pratiquement des catachrèses. Il semble que dans le domaine des lettres (et peut-être aussi des sciences humaines) la métaphore serve plutôt à cautionner des affirmations inédites et difficilement vérifiables, et pour ce faire, elle prend souvent comme premier terme de la comparaison un concept scientifique (et donc objectif). Il ne faut négliger non plus la tendance à transformer, progressivement, des expressions ou des syntagmes qui sont des « façons de parler » ou des jeux de mots, en équivalents de métaphores à rôle cognitif, comme dans le cas de la psychocritique ou des formalismes structuralistes. Dans son ouvrage sur les impostures intellectuelles⁴, Alan Sokal prend en considération une multitude d'exemples de pratiques langagières associées abusivement aux métaphores théoriques, considérées dans une perspective qui les dispose selon une gradation des abus et qui va des simples extrapolations erronées aux non-sens parsemés de terminologie savante. Dans la longue introduction à la deuxième édition de son étude, Sokal répond aux nombreuses critiques soulevées par sa démarche critique en détaillant les critères selon lesquels il remet en question la validité de certains emprunts méthodologiques et terminologiques. Il distingue notamment le rôle et le

¹ Ida-Marie Frandon, « Le Structuralisme et les caractères de l'œuvre littéraire à propos des *Chats* de Baudelaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 72 (1972), pp. 101-106 [*Chats*, pp. 193-207].

² *Art.cit.*, *Chats*, p. 195.

³ *Ibid.*

⁴ Alan Sokal et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, Editions Odile Jacob, 1999.

fonctionnement des métaphores et des analogies, les premières servant à éclairer un concept qui est familier en le reliant à un concept qui ne l'est plus, alors que les dernières sont considérées plutôt dans le cadre des rapports entre théories : « en effet, la mise en évidence d'une analogie valide entre deux théories existantes peut être très utile pour leur développement ultérieur¹ ». Le problème de certaines des théories proposées par les sciences humaines selon Sokal est que leurs métaphores sont construites avec des notions scientifiques, mal maîtrisées, et leurs analogies sont établies entre des théories existantes et des théories trop vagues pour être testées empiriquement, ce qui invalide les deux pratiques. Pourtant, quelques-uns des premiers théoriciens du formalisme ont explicitement exprimé leurs doutes sur le statut des emprunts méthodologiques auxquels ils faisaient recours.

Les analogies théoriques : catachrèses ou métaphores figées ?

Une autre distinction essentielle pour la compréhension du processus de métaphorisation dans les sciences humaines est, par conséquent, celle qu'il faut faire entre le fonctionnement de la métaphore et celui de la catachrèse ainsi qu'entre leurs utilisations respectives dans le discours scientifique et dans celui de la recherche littéraire. Une bonne partie des termes scientifiques provient d'analogies dont le développement métaphorique est tout de suite arrêté au profit d'une utilisation en tant que catachrèse. Dans le cas des sciences humaines, et surtout de la théorie littéraire, les métaphores à rôle cognitif sont plus instables et variables, floues et fluctuantes. Pour ce qui est des métaphores empruntées aux sciences exactes, elles subissent souvent une perte de précision lorsqu'elles sont invoquées dans la recherche littéraire scientifique, et on observe des situations où les catachrèses peuvent redevenir des métaphores. C'est le cas, par exemple, d'une série de termes importés de la physique quantique contemporaine ou d'autres domaines spécialisés, comme « le principe de l'indécidabilité », « espace topologique » ou « théorie du chaos ».

Selon la rhétorique de Quintilien², par ailleurs, la métaphore exprimerait, de façon différente, des notions qui existent déjà, alors que la catachrèse (en latin *abusio*) se sert de mots existants pour exprimer des choses pour lesquelles il n'y a pas de terme spécifique utilisable. La définition de la catachrèse évolue dans la rhétorique classique, jusqu'à devenir chez Fontanier une sorte de figure générique qui englobe la métonymie, la synecdoque et la métaphore³ tout en restant associée à l'idée de nécessité lexicale. Pourtant, l'apparition d'une catachrèse est souvent le résultat d'un processus de

¹ Sokal, Bricmont, *op. cit.*, p. 46.

² Quintilien, *Institution Oratoire*, livre VIII, 2, 5 ; 6, 34-36, traduction Jean Cousin, 1970.

³ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, édité par Gérard Genette, Flammarion, 1968, p. 213: « Elle est, par conséquent, tout Trope d'un usage forcé et nécessaire, tout Trope d'où résulte un sens purement extensif; ce sens propre de seconde origine, intermédiaire entre le sens propre primitif et le sens figuré, mais qui par sa nature se rapproche plus du premier que du second bien qu'il ait pu être lui-même figuré dans le principe. »

métaphorisation, perspective selon laquelle elle est considérée comme une métaphore figée. La distinction entre catachrèse et métaphore tend à être négligée dans les théories littéraires actuelles, surtout pour ce qui est de leur propre usage de la métaphore, alors qu'elles gagneraient en rigueur à l'approfondir et à l'étudier de plus près, à l'instar des théoriciens des sciences, comme nous le montrerons dans ce qui suit.

Riffaterre propose, dans sa *Sémiotique de la poésie*, une vision de la catachrèse fondée sur la relation entre le texte poétique et la « matrice » textuelle qui le sous-tend. Et ce n'est qu'en s'éloignant toujours plus de la normalité et de la grammaticalité discursive que le texte poétique devient, paradoxalement, moins « arbitraire » et s'établit comme catachrèse : « Et encore une fois, une catachrèse maximale au niveau lexématique des mots ou groupes de mots coïncide avec la signifiante au niveau textuel. »¹

La métaphore scientifique à rôle cognitif laisse, d'autre part, moins d'espace pour une participation active (et, pourrait-on dire « interactive ») du récepteur, même avant de devenir une catachrèse. La recherche des traces de métaphore dans les discours de la nouvelle critique nous fait découvrir un fonctionnement sur plusieurs niveaux (au moins trois) dont les plus intéressants ne sont pas les deux premiers, ceux de l'inventivité terminologique ou des analogies explicatives (de dimensions intermédiaires), mais bien le troisième : celui (général) des importations méthodologiques. En effet, la façon de considérer l'ensemble d'un modèle théorique en tant que source de transfert méthodologique rappelle le transfert sémantique fondé sur une analogie entre deux mots. Le modèle théorique externe est perçu « comme si » il pouvait prendre ou remplir la place vide dans le cadre d'un type de recherche fondamentalement différent et qui ne dispose pas de modèles satisfaisants. C'est le cas, parmi d'autres exemples, du modèle linguistique introduit dans plusieurs autres domaines de recherche.

Dans une approche épistémologique alternative, Bachelard propose un autre type de distinction, entre image et métaphore, opposition selon laquelle c'est l'image qui désigne un fonctionnement analogique libre et ouvert, et le terme « métaphore » est utilisé pour désigner une analogie figée qui se rapproche plutôt de la catachrèse. « La métaphore est tenue pour volontaire et fabriquée ; elle n'a donc pas à être pensée et cela parce qu'elle n'est pas pensée. L'image au contraire, œuvre pure de l'imagination absolue, est un phénomène d'être. Elle est un mode particulier, suffisant, autonome de la pensée. »²

Pour ce qui est du passage de l'analogie à la formation d'une métaphore et puis la transformation de cette dernière en catachrèse, le processus est résumé par Pierre Marchal dans le recueil d'articles dirigé par René Jongen et consacré à la métaphore dans une perspective pluridisciplinaire. Marchal reprend les distinctions de Bachelard concernant les analogies, mais les nuance selon une approche plus dynamique : « Mais, à y regarder de plus près,

¹ Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil 1983, p. 106.

² Ferdinand Alquié, «Hans Bellmer et Gaston Bachelard, Théoriciens de l'image», *Solitude de la raison*, p. 40.

l'élimination de l'argument analogique du champ théorique de la science s'opère par un biais particulier. Il s'agit en effet et paradoxalement d'éliminer l'analogie en la *maximalisant*. Il s'agit d'induire une métaphore à partir de l'analogie jugée insupportable. Puis, dans un second temps, de faire disparaître la métaphore elle-même en identifiant les deux pôles dont la tension « identité-différence » constitue la force et l'originalité de la figure métaphorique. Identification qui joue maximalement dans une forme particulière de métaphore, forme privilégiée par le discours scientifique, à savoir : la *nomination catachrétique*. »¹

Pierre Marchal poursuit une redéfinition de la catachrèse dans la perspective de son utilisation par les sciences exactes, en prenant un exemple lié aux rapports entre la paléontologie et la biologie, rapports fondés sur des emprunts méthodologiques : « Fondée sur une métaphore, la catachrèse exige, pour la bien comprendre, qu'on adopte le point de vue du locuteur dans son effort langagier pour nommer des choses nouvelles, inconnues, inédites. [...] Mais toute analogie, toute métaphore ne donne pas lieu à des catachrèses fécondes. La catachrèse scientifique se fonde sur une analogie d'un type particulier : l'*analogie structurale*. Celle-ci constitue à la fois l'origine et le prolongement théorique de la catachrèse. En effet si la nomination catachrétique se fonde effectivement sur une analogie structurale, il est alors possible de mettre à profit cette isomorphie de structures : l'ensemble des concepts et de méthodes qui ont permis d'analyser le domaine des vivants actuels, permet la constitution d'une paléo-biologie. Dans cette perspective, la métaphore, la catachrèse et l'analogie structurale qui les soutient, s'avèrent être des instruments précieux et puissants, capables d'explorer un domaine non encore connu, non encore nommé, non encore maîtrisé par le langage. »²

C'est ainsi que Marchal parvient à mettre en évidence le rôle fondamental et primordial que joue la métaphore dans le fonctionnement du discours scientifique et même dans la constitution des méthodes de recherche : « Généralisons. Tout système de pensées et de connaissances (dont les sciences positives) se fonde sur une opération de métaphorisation. Ces métaphores fondatrices ont pour fonction, dans le domaine du savoir opératoire que constituent les sciences positives, de déterminer l'ensemble des concepts et de méthodes grâce auxquelles il sera possible de mener une recherche. Plus radicalement encore, c'est sans doute la constitution même de l'objet scientifique que permet l'opération métaphorique. Par là, la prétention de la science à se présenter comme le discours du « propre » sur le monde, ne peut être qu'illusoire. Métaphorique, ce discours se situe essentiellement dans l'ordre de l'opérativité du langage : il s'agit de maîtriser le monde par le langage. Et l'histoire nous apprend que cette maîtrise peut se réaliser de multiples manières, par des langages et des modèles théoriques très différents. Cela ne signifie nullement que les théories scientifiques ne disent rien du monde, du réel. Elles disent du monde ; elles ne disent pas *le* monde. Et cela parce qu'elles parlent

¹ Pierre Marchal, *art. cit.*, p. 107, qui cite par la suite la définition classique de la catachrèse selon P. Fontanier.

² Pierre Marchal, *art. cit.* p. 108.

métaphoriquement. Ce que récuse le statut métaphorique des théories scientifiques, et d'une manière radicale, c'est la volonté de situer le savoir dans une positivité absolue : le savoir a son lieu dans le partitif. »¹

Si nous revenons à la distinction entre le discours de l'opinion et le discours de la science, opérée à travers leur façon d'envisager la métaphorisation, nous disposerons d'un nouveau critère ou axe selon lequel nous pouvons tenter de situer le discours de la recherche littéraire et celui des sciences humaines à l'époque du structuralisme. En fin de compte, ce n'est sans doute que la mesure dans laquelle les discours « prennent en sérieux » les métaphores (pour citer Marchal) qui peut nous aider à distinguer l'usage formaliste et structuraliste des métaphores théoriques de celui des sciences exactes.

On doit cependant remarquer que le développement théorique du structuralisme et de la sémiotique a produit un effacement progressif des distinctions entre les divers types de recherche, entre les divers types de discours, mais surtout entre le discours lui-même et ce qu'on appelle méta-discours. Le recours désinvolte à des concepts fondés sur des métaphores floues, équivoques ou mal comprises, dans le cadre de modèles théoriques dont l'imprécision les rapproche des fictions sont quelques-unes des raisons principales mais sous-estimées de cette tendance. On ne peut donc pas négliger l'importance de ces deux phénomènes (métaphorisation imprécise et effacement des distinctions inter-génériques) pour le développement ultérieur de la démarche (et finalement de la philosophie) post-moderne, surtout pour ce qui est de sa conception relativiste de la hiérarchie des discours.

Gabriel MARIAN

¹ Marchal, *art. cit.*, p. 108.

Une théorie de la métaphore

En analysant certains mythes ou récits, en particulier ceux faisant référence aux archétypes animaliers du temps, le cheval et le serpent, nous acquérons la conviction que ces formes endossent une existence indépendante de l'homme, qu'ils se placent sur un autre plan pour nous considérer avec pitié, avec compassion, et pour nous aider à éluder la caractéristique péremptoire de notre destin de mortels. Écrivains et poètes leur donnent vie et nous nous en nourrissons. Mais ces métaphores ne sont pas seulement le patrimoine de la lettre écrite.

De l'archétypologie de Gilbert Durand et de son oeuvre, en général, se détachent certaines figures telles que le *creux*, le *cercle*, le *cheminement des eaux*, métaphores qui peuvent arriver à un niveau plus profond de compréhension qu'un paradigme, car elles indiquent, comme le signale le géographe Anne Buttimer, un processus d'apprentissage et de découverte : des sauts par analogie de l'habituel à l'inhabituel qui réunissent et intègrent l'émotion, l'imagination et l'intellect¹. Elles seraient aussi un chemin vers la trans-, pluri- ou multidisciplinarité, quelque chose qui s'imposerait sur le chemin de l'Imaginaire. Ainsi les métaphores des ondes et des particules sont des exemples classiques dans la physique de la lumière, grâce auxquels les électrons sont compris de façon différente.

Dans le même ordre d'idée, nous avons les « eaux courantes » et les « foules grouillantes » pour comprendre l'électricité. En communication, nous avons le « tuyau de conduit », qui se réfère à la compréhension de la communication en tant que transporteur d'idées véhiculées par les mots ; celle de « conteneur » qui sous-entend une délimitation entre un extérieur et un intérieur, dans les transactions entre organisations, secteurs économiques².

Les exemples possibles sont innombrables, mais ce qui nous importe ici, c'est de montrer comment des auteurs tels que George Lakoff et Mark Johnson ont analysé le rôle cognitif des métaphores, en démontrant que les processus de catégorisation comportaient une activité métaphorique à un niveau fondamental et que cela impliquait une organisation de la connaissance par des modèles cognitifs³.

Si on tient compte du fait que c'est à travers l'expérience corporelle que les schèmes ont une fonction signifiante, les métaphores peuvent être réunies en systèmes, aidant à la compréhension non seulement de concepts matériels, mais aussi de concepts abstraits. Un tel système conditionne les moyens d'élaborer et de comprendre des structures et des politiques complexes. Le défi à relever sera de découvrir la manière de dépasser les pressions cognitives

¹ Anthony Judge, *Les métaphores comme véhicules transdisciplinaires de l'avenir*, in Michel Cazenave et Basarab Nicolescu (éd), *L'Homme, la Science et la Nature. Regards transdisciplinaires*, Paris, Éditions le Mail, 1994, p. 177.

² *Ibidem*, p. 178.

³ George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We live*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

habituelles sous-entendues par de tels concepts, en particulier pour formuler des cadres interdisciplinaires plus appropriés.

Pour illustrer la théorie de la métaphore, il faut faire appel aux exemples concrets qui réussissent à saisir ses significations majeures. L'usage trop excessif de métaphores représente une caractéristique de la symbolique de l'image, tel qu'il se présente chez Maître Eckhart. Si l'image, au sens propre du terme, renvoie à un modèle, la métaphore ou l'image métaphorique renvoie à un autre aspect de la pratique symbolique. En fonction de ce trait central, l'image métaphorique se rapporte à trois paliers:

1. le regard – *Anblick* – comme manifestation du contexte visible, d'où l'image est empruntée ;
2. la transposition intentionnelle – *Ab-sicht* – qui se réfère à l'objet de la métaphore ;
3. la distance – *Abstand* – en tant que manière de déceler la relation entre le regard et la transposition intentionnelle¹.

Chez Maître Eckhart, la distance entre le regard et la transposition intentionnelle est incommensurable. En fait, toute image peut être considérée comme une métaphore de l'invisible, tout dépendant de l'usage qu'on en fait. Par conséquent, une métaphore n'est pas « quelque chose que l'on ne saurait photographier », même si elle se réfère à ce qui n'a pas été visible, comme c'est le cas chez Maître Eckhart, où la transposition intentionnelle de l'image métaphorique est allusive. Entre le regard et la transposition intentionnelle apparaît un « langage contradictoire » exprimé sous forme d'images ou de paroles.

On peut remarquer une dimension immanente dans la « métaphorologie transcendante » d'Eckhart. Cette immanence est mise en évidence par l'usage de métaphores empruntées à la botanique, comme dans la description d'un « bois sacré de l'âme », où Dieu se manifeste : « dans cette puissance, Dieu verdoie et fleurit absolument dans toute la joie et dans tout l'honneur qui est en lui-même »². La figure de l'arbre est la métaphore exemplaire du lien entre le ciel et la terre. L'arbre est renversé sur la tête (signe inversé) : « il est le sol, l'humus et l'orbite de toutes les créatures ».

Il faut souligner que les métaphores se rapportent, chez Maître Eckhart, à la « connaissance matutinale » (la connaissance de l'œil intérieur de l'âme, la coordonnée contemplative), et se placent à l'intérieur de la couronne de l'arbre. En fonction de la convertibilité du « haut » et du « bas », ce dernier peut aussi être renversé. Au principe du soleil, qui se trouve au-delà de l'arbre, correspond *realiter* le principe terrestre de l'humilité. Selon Eckhart, « homme » et « humilité » dérivent tous les deux d'*humus*. Tout en étant le principe le plus bas, l'*humus* est la cause matérielle de l'élévation de l'arbre.

Les métaphores eckhartiennes sont en accord avec les représentations imaginaires de son temps, repérables dans la « profusion verdoyante », dans «

¹ Wolfgang Wackernagel, *Le regard transimaginaire de Maître Eckhart*, in Joël Thomas (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, p. 65.

² Maître Eckhart, *Traités et sermons, Sermon 2*, Paris, Seuil, 1971-1979, p.54, in Wolfgang Wackernagel, *op.cit.*, p. 66.

l'audacieuse verticalité de l'architecture gothique » ou dans « la verdure de certains cantiques », tels : *O viriditas digni Dei*, dans le cantique *De sancto Disibodo* de Hildegarde de Bingen¹.

Le philosophe roumain Lucian Blaga, dans son ouvrage *La genèse de la métaphore et le sens de la culture*, qui fait partie de la *Trilogie de la culture*, propose une analyse inédite du métaphorique en tant qu'expression du style culturel. Avant d'élargir les significations profondes du « métaphorisme », Blaga s'arrête sur la valeur de la métaphore prise dans l'acception coutumière. La perspective métaphysique de Blaga essaie de légitimer une autre façon de voir les choses.

Le terme de métaphore vient du grec *metapherein* (*meta-pherō*) dont le sens est « conduire au-delà, mener d'un côté à l'autre ». Les auteurs latins du Moyen Âge et des époques postérieures traduisaient par « translation, transport »; aujourd'hui, on parle de « transfert ». Aristote distingue dans sa *Poétique* plusieurs variantes de la métaphore en se fondant notamment sur la théorie des genres. La typologie diffère d'un auteur à l'autre. L'étude du philosophe roumain traite de la métaphore dans la perspective d'une tendance plus généralisante, son entreprise visant plutôt à débusquer certaines variantes du « métaphorisme ».

L'insuffisance de l'interprétation de la métaphore comme substitution d'un sens propre à un sens figuré ne permet pas d'expliquer les images qui deviennent de simples tropes à cause du manque des termes propres. C'est pourquoi Paul Ricoeur cherche l'essence du « métaphorisme », c'est-à-dire de l'activité poétique du langage, déjà évoquée par Aristote, sous la forme d'une « métaphore vive », douée d'une tension inventive².

Lucian Blaga distingue deux grands groupes, ou deux types de métaphores : les « métaphores plasticisantes » et les « métaphores révélatrices ». La « métaphore plasticisante » implique, dans le cadre du langage, l'existence d'un contexte où un fait se rapproche d'un autre, plus ou moins similaire, les deux faits relevant du domaine du monde donné, imaginé, vécu ou pensé. Le transfert de termes se réalise en vue de conférer à l'un des deux un pouvoir suggestif, d'ordre plastique³. Les « métaphores plasticisantes » assurent la fonction du concret dans l'ordre des notions abstraites.

La genèse de la « métaphore plasticisante » ne tient pas seulement d'un contexte purement historique, mais aussi d'un moment non-historique, qui vise la constitution spirituelle de l'homme. Cet aspect, qui ne se rapporte pas aux exigences temporelles, implique la configuration structurale de l'esprit humain, s'inscrivant dans un chapitre fondamental de l'anthropologie. Il s'agit vraiment d'un lien entre la genèse de la métaphore et le surgissement d'une mentalité spécifique dans l'évolution de l'humanité. De ce point de vue, la métaphore n'est plus une simple figure de style, mais « une arme défensive et un réflexe de prévention » pour l'homme qui vit dans une société traditionnelle.

¹ Wolfgang Wackernagel, *op.cit.*, p. 67.

² Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 105.

³ Lucian Blaga, *La genèse de la métaphore et le sens de la culture*, in *Trilogie de la culture*, Paris, Librairie du Savoir-Fronde, 1995, p. 290.

La théorie en question relie l'origine de la métaphore au caractère magique des « objets tabous » et à leurs dénominations. Loin de juxtaposer la naissance de la métaphore à la mentalité pratiquant le tabou, Blaga propose d'inverser cette relation, car c'est, au contraire, la mentalité en question qui suppose l'existence préalable du mode métaphorique¹.

Si les « métaphores plasticisantes » complètent l'expression directe des faits auxquels elles se réfèrent, les « métaphores révélatrices », qui « ont pour finalité de faire apparaître une réalité *cachée* à l'intérieur des faits visés par elles », tendent « à la *révélation* d'un mystère par les moyens que nous mettent à la portée de main le monde concret, l'expérience sensible et le monde imaginaire »². Tandis que les « métaphores plasticisantes » résultent d'une incompatibilité entre concrétude et abstraction, les « métaphores révélatrices » découlent du *mode d'existence spécifique de l'homme, qui est l'existence dans l'horizon du mystère et de la révélation*, selon la théorie de Lucian Blaga.

Le philosophe roumain offre lui-même quelques exemples de métaphores dans son oeuvre poétique. Quant aux « métaphores plasticisantes », il s'agit de plusieurs paliers de la pratique de ces tropes :

1. pour le jeu des vagues au bord de la mer : « Jouant avec la pierre, une après l'autre/les vagues apparaissent comme/autant d'écailles sur son flanc »;
2. pour le mois de septembre en forêt : « À travers le temps qui s'écoule et la verte forêt/flottent, oubliées, les amertumes »;
3. pour les vers luisants dans la nuit : « Les vers luisants avec leur lanterne/sont des signaux verts du côté de la ville/pour un train qui passera »;
4. pour la pluie tombant sur une ville ancienne : « Par les ruelles, svelte et altière,/marche la pluie sur ses échasses »;
5. pour un paysage : « Il s'attarde dans le layon/des jardins, le page;/un vol de martinets marrons/paraphe le paysage ».

Quant aux « métaphores révélatrices », il s'agit aussi de quelques noyaux essentiels :

1. voici comment le mystère du sommeil se trouve inscrit en une vision : « Dans le sommeil, mon sang, telle une vague,/reflue de moi vers mes géniteurs »;
2. un mystère est révélé en rapport avec une chute de neige : « La cendre des anges brûlés dans le ciel/tombe, neige éparse, sur nos épaules et sur nos maisons »;
3. la signification révélatrice d'un coucher de soleil sur la mer : « Larme du Seigneur, le Soleil/tombe dans les mers du sommeil »;
4. le rapprochement entre le mystère de la vie et celui de la mort : « Mère, tu as été naguère mon tombeau/Pourquoi ai-je une telle crainte, mère,/que s'en aille la lumière? ».

La fonction de la « métaphore plasticisante » est essentiellement expressive. Lorsque deux faits se conjuguent l'un avec l'autre par le biais d'une

¹ *Ibidem*, pp. 292-293.

² *Ibidem*, p. 294.

« métaphore plasticisante », et que ces deux faits se trouvent être hétérogènes, le rapprochement se réalise exclusivement en raison de l'aspect analogique des faits en question. Leur disanalogie est mise entre parenthèses et ne joue aucun rôle dans la finalité de la métaphore. Par conséquent, la « métaphore plasticisante » est suscitée, avant tout, sous l'action de l'analogie.

Dans une « métaphore révélatrice », ce qui compte, c'est surtout la disanalogie. La signification de la « métaphore révélatrice » s'obtient par la superposition, à la fois disanalogique et analogique, des contenus des deux faits ainsi rapprochés. La disanalogie a ici une fonction effective pour la constitution de la métaphore.

La présupposition métaphysique de Blaga réside dans l'identification de la genèse de la métaphore à celle de l'homme, comme symptômes permanents du processus ontologique. C'est pourquoi la métaphore est, en bonne logique, antérieure à l'histoire. Si Aristote conçoit l'homme comme « animal politique », Blaga le définit comme « animal métaphorisant », l'accent étant mis sur la manifestation de la spécificité humaine.

En tant que fonction spirituelle, la métaphore se trouve limitée à ce que les conditions de sa genèse déterminent. Elle doit combler les insuffisances de l'expression directe ou révéler certaines significations cachées de l'objet lui-même. Lorsque la métaphore ne remplit aucune de ces deux fonctions, elle constitue « un jeu agréable et passager dans le cadre d'une situation donnée, étant dépourvue de justification profonde et du caractère de la nécessité »¹.

En ce qui concerne les rapports entre métaphore et style, il faut préciser que toutes les poétiques donnent la place d'honneur aux diverses variantes de la métaphore. Lucian Blaga essaie de présenter la métaphore et le style comme des concepts *différents* qui se réfèrent à des aspects, nettement distincts, de la création artistique et de la culture. Cette philosophie de la culture envisage la métaphore et le style en tant que « deux pôles solidairement constitutifs d'un même acte révélateur », quelle que soit la manière de concevoir le problème. Par conséquent, la métaphore échappe aux éléments constituant le style, car, prise en elle-même, elle peut ressortir soit à un style, soit à un autre.

La question du style des métaphores offre encore beaucoup de pistes de recherche. Il y a des étapes historiques où la métaphore se manifeste sur la base d'un *minimum* d'homologie abstraite par rapport à ses éléments constitutifs. Par exemple, la liturgie orientale nomme la Sainte Vierge, *La Maison du Seigneur*. On retrouve les mêmes dénominations dans le catholicisme, qui célèbre en Marie le Tabernacle du Sauveur ou la Demeure du Très-Haut, chose naturelle puisqu'il s'agit, en l'occurrence, d'une pratique inspirée de l'ancienne tradition orientale. L'homologie sur laquelle s'appuie la métaphore est basée sur le fait que la femme et la maison peuvent être perçues comme des espaces clos, susceptibles de contenir quelque chose.

La métaphore se construit aussi sur le principe du *maximum* de ressemblance entre les totalités que l'on rapproche l'une de l'autre. Pour mettre

¹ *Ibidem*, p. 297.

en évidence la platitude de la vie quotidienne, on attribue le nom de « renard » à une personne qui, outre un penchant à la fourberie, accuse une ressemblance physique avec l'animal en question. Selon les Grecs, la catachrèse était une métaphore abusive, artificiellement constituée par des termes qui ne peuvent pas s'associer. La fonction de la métaphore visait plutôt la tendance à *typifier*, opération pour laquelle les archétypes fournissaient un matériau pour meubler l'imagination métaphorique : Anacréon, remarquant la gaieté des cigales, les assimilait aux divinités¹.

La théorie de Blaga consiste dans le fait primordial que la métaphore est imprégnée par des aspects stylistiques qui, du point de vue rationnel, se dissocient du métaphorique en soi. Le métaphorique engendre l'acte du transfert ou de l'association de concepts en vue, soit de la « plasticisation », soit de la révélation ; le « style de la métaphore » provient des catégories abyssales qui marquent, au niveau des profondeurs de l'inconscient, les réalisations de l'esprit humain et de la création culturelle. Le mythe est l'illustration de la complexité du métaphorique, son étude accentuant, une fois de plus, l'idée selon laquelle le style et le métaphorique représentent deux registres divers de la création spirituelle².

La métaphore apparaît comme un « moment ontologique » par lequel l'homme tente d'échapper à une double précarité : d'une part, l'existence dans un monde concret marque l'incapacité humaine de s'exprimer par les seules possibilités de sa structure et, d'autre part, l'existence dans *l'horizon du mystère* caractérise l'impuissance humaine de *révéler*. Si on admet qu'une telle hypothèse dérive de l'existence spécifique de l'homme, alors il faut valider la théorie de Blaga concernant *le sens ontologique* de la métaphore comme séquence complémentaire de certains états, congénitalement précaires. À partir de cette thèse, il faut reconnaître que la métaphore ne se limite pas seulement à un objet d'étude de la poétique ou de la stylistique, mais aussi à un ensemble anthropologique et métaphysique plus complexe.

La métaphore (*metaphora* et *eikon* sont deux notions interchangeables pour Platon, liées à la *translatio*) devient, dans la perspective de l'anthropologie de l'Imaginaire, un terme qui réunit l'ensemble des procédés d'expression par le truchement des images. Le principe du « métaphorisme » s'appuie sur une logique de la similitude : il consiste dans la révélation d'un lien de ressemblance iconique (*eikon*), car il y a entre l'élément métaphorisé et celui métaphorisant un dénominateur commun, la ressemblance qu'Aristote appelle *to homoion*. Il faut penser ce rapport de ressemblance en tant qu'activité immanente à la production des images qui valorise, en essence, une logique de la substitution des signes.

Le recours à la métaphore, dans le sens propre du terme, se justifie alors par une finalité précise : l'animation de la pensée pour persuader ou la force argumentative pour convaincre et saisir une émotion poétique. La théorie de l'image comme déviation se base sur une rupture de la métaphore de son

¹ *Ibidem*, pp.303-304.

² *Ibidem*, p.304.

contexte isotopique. La réduction d'une image à la figure de la métaphore suscite, à vrai dire, beaucoup de réserves ou de critiques. L'image ne se limite pas à ses utilisations stéréotypées. Elle accède à une plénitude épistémologique et axiologique lorsqu'elle est assimilée à une expression métaphorique.

La métaphore, qui garde en elle-même la saveur, la tonalité de ses découvertes préconceptuelles, nous permet de représenter le monde d'une façon spécifique; elle nous facilite l'accès à la compréhension de la phénoménologie existentielle. Le Monde comme métaphore explique tout le trajet anthropologique, étant l'acte révélateur de l'être.

Constantin MIHAI

Concept et métaphore chez Robert Musil

Le concept et la métaphore sont deux notions importantes dans la pensée de Robert Musil. Leur distinction structure un bon nombre de ses articles, mais aussi, peut-être, jusqu'à son roman, *L'Homme sans qualités*. En même temps, il propose, pour chacune des deux notions, un certain nombre d'équivalents. Pour le concept, on peut trouver, entre autres, la vérité, l'univocité, l'identité. Pour la métaphore, on peut trouver l'analogie, la ressemblance, la parenté. Il s'agit donc de deux notions qui prennent sens l'une par rapport à l'autre, et chacune par rapport à la constellation des termes qui gravitent autour d'elle. Cela permet à Musil de nuancer à la fois chaque terme distingué et la distinction elle-même, sans pour autant la rendre sans intérêt.

Une telle démarche ne signifie certainement pas que Musil n'est pas rigoureux. Cela renvoie, avant tout, à une manière, récurrente chez lui, d'interroger la signification des mots. Pour comprendre un terme, il faut examiner ses différents usages et ceux des mots qui lui sont proches. Par exemple, cherchant à savoir ce qu'est la bêtise, Musil affirme : « J'ai essayé de m'y prendre tout à fait naïvement, comme on est tenté de le faire en pareil cas, en étudiant simplement l'usage du mot 'bête' et des mots apparentés, en examinant les exemples les plus usuels et en m'efforçant de confronter mes observations ».¹

De la même manière, faire varier les mots apparentés à « concept » et « métaphore » nous permet de mieux les comprendre.

Corrélativement, cela implique une vertu essentielle, la précision, car « l'intellect, là où il est privé, en quelque sorte, de ses aises, doit se montrer d'autant plus souple et, là où tout est fluide, d'autant plus strict dans ses distinctions et ses définitions »². Autrement dit, là où la signification des termes ne peut être fixée de manière stricte et définitive, la souplesse est requise, et là où la signification d'un terme risque d'être dissoute par ses multiples liens avec d'autres termes, la rigueur dans sa définition est exigée. Le problème qui se pose à nous vise à savoir dans quelle mesure Musil applique cette exigence à la distinction entre concept et métaphore. Quelle rigueur et quelle souplesse y a-t-il dans la distinction du concept et de la métaphore, et dans leur définition respective ?

1. Mode d'écriture, connaissance, éthique

Cette distinction du concept et de la métaphore revient souvent. C'est le cas dans les articles de Musil, regroupés en partie dans le volume des *Essais*, mais aussi dans *L'Homme sans qualités*. Les termes utilisés varient : concept et

¹ Robert Musil, « De la bêtise » dans *Essais* (noté désormais *E*), trad. Jaccottet, Paris, Le Seuil, 1978, p. 299.

² « Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du *Déclin de L'Occident* » dans *E*, p. 107.

métaphore, mais aussi univocité et ressemblance, science et littérature, ratioïde et non-ratioïde, etc., mais c'est pour mieux attester de la permanence de cette distinction, voire pour mieux en dégager la signification précise. En même temps, cela permet de lui donner une portée plus ou moins grande.

Si l'on prend le niveau le plus simple, concept et métaphore, on peut trouver ceci : « A l'identité conceptuelle de l'usage ordinaire se substitue d'une certaine manière, dans l'usage poétique, la ressemblance du mot avec lui-même »¹. Musil se place ici au niveau des mots, de leur signification, dans le cadre d'une réflexion sur la spécificité du poème. Il y a donc, d'un côté, « l'identité conceptuelle de l'usage ordinaire » qui désigne, avant tout, l'identité de sens d'un mot. Un concept est un mot dont le sens reste le même, ne connaît pas de variations. Au fondement de cette identité, il y a cette exigence de « maintenir, au minimum, un code, une relation quelconque, mais univoque, entre mot et pensée »², et de « canaliser autant que possible le processus de la représentation, de le rendre clair et inéluctable »³. C'est la logique qui se charge de mettre ainsi en rapport les mots et la pensée. Identité, univocité, logique : autant de termes, parmi d'autres, qui éclairent ce que signifie, pour Musil, le mot 'concept'.

Mais il y a aussi, de l'autre côté, « dans l'usage poétique, la ressemblance du mot avec lui-même ». Cette ressemblance n'est justement pas une identité. Un mot, dans un poème, ne possède pas une signification qui reste la même, fixée une fois pour toutes, mais une multiplicité de significations. Cependant, « si les mots ont bien plusieurs significations, ce sont des significations apparentées ; en choisit-on une, l'autre n'est pas loin : elles ne sombrent jamais dans l'incohérence absolue »⁴. Il s'agit donc d'éviter deux écueils : l'univocité stricte du mot et son contraire, l'équivocité radicale de ses significations. La ressemblance du mot avec lui-même, c'est la présence, pour un seul mot, de significations multiples et pourtant apparentées, liées les unes avec les autres par des ressemblances. La métaphore chez Musil est un autre nom pour cette ressemblance du mot avec lui-même. A côté des concepts, il y a donc le domaine de la parenté entre les mots, des ressemblances, des comparaisons, des analogies, bref, de la métaphore.

C'est une telle distinction qui a permis assez tôt à Musil de faire la différence entre deux types de connaissances, caractérisées à la fois par leur usage du concept ou de la métaphore et par leur domaine d'application⁵. L'une est l'usage du concept dans un domaine appelé 'ratioïde', l'autre est l'usage de la métaphore dans un domaine dit 'non-ratioïde'. De quoi s'agit-il ?

Si l'on s'intéresse d'abord au domaine ratioïde, on voit que « ce qui le caractérise surtout, c'est que les faits s'y laissent décrire et communiquer de

¹ « Littérateur et littérature. Notes marginales » dans *E*, p. 243.

² « Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du *Déclin de l'Occident* » dans *E*, pp. 99-100.

³ « Littérateur et littérature. Notes marginales » dans *E*, p. 243.

⁴ *Ibidem*.

⁵ « La connaissance de l'écrivain », article de 1918, dans *E*, pp. 80-85.

façon univoque »¹. On retrouve une des caractéristiques essentielles du concept, c'est-à-dire son univocité. La connaissance qui est fondée sur son usage prend alors très logiquement la forme d'une description univoque des faits. En même temps, l'usage du concept est précisé : les faits « s'intègrent aussi d'ordinaire à des groupes de lois, de règles et de concepts antérieurement constitués, dans quelque ordre de succession qu'ils aient été découverts »². Le sens univoque des concepts est défini avant l'observation et s'impose ainsi aux faits. Cela est possible par la nature de ces faits, englobés par le domaine ratioïde. Ils sont toujours les mêmes et se répètent. Il s'agit de la nature, telle que les sciences l'étudient, mais aussi de la « nature morale uniquement dans de rares cas de réussite »³, autrement dit de l'homme et des relations entre hommes, étudiés par les sciences humaines et régis par le droit et la morale. Ce premier type de connaissance est donc bien fondé sur l'usage de concepts, par définition, univoques, qui sont imposés à la fois à la nature et à une partie de l'humain.

Le deuxième type de connaissance fait, au contraire, usage de la métaphore dans un domaine dit 'non-ratioïde'. Ce dernier est défini par Musil comme « le domaine des réactions de l'individu au monde et à autrui, le domaine des valeurs et des évaluations, des relations éthiques et esthétiques, le domaine de l'idée »⁴. Ce qui est au centre, c'est l'individu, dans ses réactions, ses évaluations et ses idées, par opposition à ce que l'on trouve dans le domaine ratioïde : des faits caractérisés par leur répétition. La connaissance ne peut donc prendre la même forme dans les deux domaines. Si la répétition des faits se prête à l'univocité des concepts et à leur domination, la variabilité de l'individuel exige une autre manière de les connaître : « on se trouve devant des transcriptions intellectuelles de quelque chose que l'homme peut, certes, s'approprier, mais ne peut exprimer que par d'autres transcriptions du même type [...] toutes sont plus ou moins des expériences vécues, individuelles, que l'on ne comprend qu'à la condition de s'en rappeler d'analogues »⁵. On ne peut comprendre directement l'expérience d'un individu, mais seulement par le biais d'expériences analogues. De même, on ne peut parler de cette expérience qu'en faisant des analogies, ce qui englobe aussi, chez Musil, la ressemblance, la comparaison, la métaphore. On a donc, d'un côté, une connaissance directe et par concept, des faits, et, de l'autre, une connaissance indirecte et par analogie, de l'individuel.

Musil n'en reste pourtant pas à une théorie de la connaissance. *L'Homme sans qualités* donne à cette distinction du concept et de la métaphore une portée à la fois éthique et historique. Tout d'abord, on retrouve, mot pour mot, dans un passage du roman, la distinction des *Essais* : « Si loin que l'on remonte dans l'histoire, on retrouve ces deux attitudes fondamentales, l'une

¹ *Idem*, p. 81.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ « La connaissance de l'écrivain » dans *E*, p. 83.

⁵ « Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du *Déclin de l'Occident* » dans *E*, p. 106.

régie par la métaphore, l'autre par le principe d'identité »¹. Cependant, Musil indique bien qu'il ne faut pas limiter cela à une question de connaissance. Le principe d'identité « se manifeste aussi bien dans la conclusion inattaquable d'un raisonnement que dans le cerveau d'un maître chanteur poussant sa victime pas à pas devant lui »², « les penchants et les aversions ordinaires aussi bien, l'assentiment et le refus [...] ne peuvent être saisies autrement que par la métaphore »³. Ce sont deux attitudes, deux manières de vivre, qui sont en jeu. Dans la 'vie selon le concept', la vie est dominée par le concept, elle doit suivre son sens univoque, sa logique inéluctable. Cette manière de vivre est caractérisée par l'agressivité et l'action implacable du concept sur la vie et la réalité. Elle participe totalement de ce que le personnage d'Ulrich appelle l'« abolition de la réalité », une vie menée en fonction des idées, et non en fonction de ce qui existe déjà. La 'vie selon la métaphore', c'est, au contraire, le déploiement de la vie dans sa dimension individuelle, le déploiement du non-ratioïde – des réactions et évaluations de l'individu à l'égard des autres et du monde, par le biais de la métaphore. Le propre de la métaphore, ce n'est pas de s'imposer à la vie, mais de la comprendre dans son individualité. Ce faisant, elle ne l'abolit pas, mais la développe.

Une telle distinction a une portée éthique. Tout d'abord, ces deux manières de vivre, selon Musil, s'opposent à la morale établie. La vie selon le concept apparaît chez le personnage d'Ulrich, « sous la forme d'un refus de l'ordre établi, de l'aspiration changeante à un ordre nouveau, d'une exigence morale... »⁴. La vie selon la métaphore est fondée chez lui « dans l'intuition d'avoir aperçu un jour une terre immense, réduite plus tard à un peu de terreau dans le pot de fleurs où la morale cultive ses minables plantes »⁵. Musil joue l'exigence et la vie éthique contre la morale figée et réductrice. Ensuite, cette distinction répond à la question éthique par excellence et dont le personnage d'Ulrich donne la formule : « Ma chère Agathe, il est un cercle de questions dont la circonférence est partout et le centre nulle part ; ces questions se ramènent toutes à une seule : comment dois-je vivre ? »⁶. Cette question est celle de l'éthique au sens où elle ne porte ni sur les convenances (que doit-on faire ?), ni sur nos obligations, mais sur le sens individuel de l'existence.

Une telle distinction a aussi une portée historique. Elle est d'abord l'horizon de l'histoire du personnage d'Ulrich. Dans le premier tome, c'est plutôt le concept, dans sa clarté et sa cruauté, qui domine sa vie, alors que dans le second tome, sa vie se déploie grâce à celle qui lui est apparentée, sa sœur. D'un côté, une vie selon le concept, de l'autre, une vie développée grâce à la ressemblance. Mais cette distinction a peut-être aussi un sens pour l'histoire des

¹ Robert Musil, *L'Homme sans qualités* (HSQ I), tome I, trad. Jaccottet, Paris, Le Seuil, 1956, § 116, p. 746.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ HSQ I, § 116, p. 745.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Robert Musil, *L'Homme sans qualités* (HSQ II), tome II, trad. Jaccottet, Paris, Le Seuil, 1956, § 24, p. 274.

hommes. Musil en constate la présence dans l'histoire : « Si loin que l'on remonte dans l'histoire, on retrouve ces deux attitudes fondamentales, l'une régie par la métaphore, l'autre par le principe d'identité »¹. Il en imagine aussi l'évolution future : « Mais je crois peut-être que les hommes, dans quelque temps, seront les uns très intelligents, les autres des mystiques. Il se peut que notre morale dès aujourd'hui se divise en ces deux composantes. Je pourrais dire aussi : les mathématiques et la mystique. L'amélioration pratique et l'aventure inconnue »². La vie selon les mathématiques est la forme la plus pure de la vie selon le concept. La vie mystique est la forme la plus radicale de déploiement de l'individualité vivante. Musil présente ici, sous la forme d'une hypothèse, la version la plus radicale de cette opposition entre concept et métaphore.

2. La connaissance de l'écrivain

La distinction entre concept et métaphore est nette, ce qui ne veut pas dire pour autant qu'il y a une symétrie parfaite entre les deux types de connaissance qui en découlent. Bien au contraire, la connaissance par métaphore pose problème : en quel sens peut-on parler d'une connaissance ? Cette connaissance est-elle assez bien délimitée, à l'image de la connaissance par concept ou bien peut-elle prendre plusieurs formes ?

Il y a, tout d'abord, cette hésitation de Musil car, dans le domaine non-ratioïde, « on ne peut parler de *connaissance*, il manque là la convergence vers l'univocité »³. Il faut comprendre par là qu'il ne s'agit pas d'une connaissance établie sur la base de l'univocité du concept. Ce refus du terme 'connaissance' pour l'usage de l'analogie ou de la métaphore n'a de pertinence que si 'connaissance' équivaut à 'connaissance par concept'. Il y a donc bien une connaissance par la métaphore, si l'on précise qu'elle n'a rien à voir avec la connaissance conceptuelle. Et c'est ce que fait Musil. D'une part, deux pages plus loin, il en parle comme d'une connaissance vivante, par opposition à la connaissance morte, fondée sur les concepts. Elle est vivante puisqu'elle est fondée en partie sur la sensibilité de l'individu et qu'elle a pour but la saisie de la vie individuelle. Mais elle est aussi une connaissance puisqu'elle est l'intelligence sensible, la compréhension par la métaphore, de cette vie. Par ailleurs, cette distinction, dès sa première formulation par Musil, a pour fonction de mettre en lumière un nouveau type de connaissance, celle de l'écrivain. Il propose « un essai d'examen de la théorie de la connaissance, en considérant dans l'écrivain uniquement l'homme qui connaît d'une certaine manière et dans un certain domaine »⁴. Cette manière, c'est la métaphore, ce domaine, le non-ratioïde. Le but avoué de Musil, c'est de délimiter au mieux un autre type de connaissance. Enfin, cet autre type de connaissance est irréductible au premier : « Mais quand,

¹ HSQ I, § 116, p. 746.

² HSQ II, § 12, p. 127-128.

³ *Idem*, p. 105.

⁴ « La connaissance de l'écrivain. Esquisse » dans *E*, p. 80.

dans une métaphore, on dissocie tout ce qui pourrait être vrai de ce qui n'est qu'écume, on ne fait d'ordinaire que gagner un peu de vérité en détruisant toute la valeur de la métaphore »¹. La connaissance par métaphore n'est pas un détour pour la connaissance conceptuelle, ni une manière indirecte de présenter des connaissances qui seraient par elles-mêmes conceptuelles. Au contraire, il y a une 'valeur de la métaphore', c'est-à-dire une connaissance dans la métaphore elle-même.

Reste l'autre problème : cette connaissance donnée par les métaphores est-elle aussi bien délimitée que la connaissance conceptuelle ? La réponse est plus difficile, plus complexe. En effet, la connaissance conceptuelle, scientifique, donne une impression d'assez grande unité, de par son usage des concepts et son domaine, celui des faits. L'univocité qui la caractérise, c'est-à-dire la nécessité de fixer le sens de ses concepts, lui donne sa cohérence et limite ses variations. Puisqu'il y a univocité des concepts, il y a délimitation claire de ce type de connaissance. Il s'agit, pour Musil, des sciences de la nature ainsi que du droit et de la morale. Mais il n'en va pas de même pour l'autre type de connaissance : « ce domaine [du non-ratioïde et de la métaphore] comporte toute une gamme de nuances »². Contrairement au concept, les ressemblances, les analogies, les métaphores, peuvent prendre des formes vraiment différentes et donc varier. De la sorte, la connaissance qui leur est liée varie elle aussi, d'où la difficulté à cerner précisément de quoi il s'agit, en terme de contenu, de type d'écrit, quand on parle de connaissance donnée par la métaphore. Musil, dans ce passage des *Essais*, insiste donc sur le côté disparate des écrits en question : « de l'attitude quasi scientifique propre aux essais d'un Taine ou d'un Macaulay comme, d'ailleurs, à la plupart des historiens, jusqu'au pressentiment, à l'arbitraire... »³, ce qui englobe aussi romans, nouvelles, poésie, théâtre, pensées, etc. Il y a bien un déséquilibre entre, d'un côté, la connaissance conceptuelle dans sa rigidité et sa cohérence, et de l'autre, la connaissance fondée sur les comparaisons et les ressemblances, caractérisée par ses variations, entre le pôle solide des concepts et les variations des métaphores.

En même temps, face à cela, l'ambition de Musil, c'est une « tentative d'analyse logique de l'analogie et de l'irrationnel »⁴, semblable à l'exigence de rigueur et de souplesse dans l'analyse de la signification des mots. L'analyse logique n'a pas ici pour objet une vérité cachée dans et par la métaphore ou les analogies, mais l'analogie elle-même, en ce qu'elle est porteuse de connaissance. Cet usage de la logique n'est pas celui que l'on trouve dans la connaissance conceptuelle et qui doit travailler à l'univocité des concepts. Elle doit être, au contraire, respectueuse de l'analogie. Cela signifie qu'il y a un travail de clarification à effectuer dans le domaine assez disparate de la connaissance par métaphore. Ce travail est en partie pris en charge dans une ébauche d'essai,

¹ HSQ I, § 116, p. 747.

² « Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du *Déclin de L'Occident* » dans *E*, p. 106.

³ *Ibidem*.

⁴ « Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du *Déclin de L'Occident* » dans *E*, p. 107.

intitulée par les éditeurs « Forme et fond »¹. C'est le niveau de dépendance entre la forme et le fond, entre la manière d'écrire ou de parler et le contenu, qui permet de classer les différents types d'écrits, notamment dans le domaine de la connaissance par analogie. C'est dans la connaissance conceptuelle que le lien entre le fond et la forme est le plus lâche : « On peut trouver, pour le même fond, les formes les plus diverses. Elles 'ajoutent' quelque chose, mais rien d'essentiel »². Par contre, dans l'essai, la forme a plus d'importance. Le domaine concerné n'est pas celui de la science, il est plus difficile d'en parler. Il s'agit de la religion, de l'éthique, de l'esthétique, de l'individu. D'où l'importance à la fois de pensées, de concepts, mais aussi d'analogies, de ressemblances, pour contourner la difficulté. Les concepts, les idées objectives, sont insérés dans un traitement qui utilise nécessairement les analogies ou les métaphores. Dans les romans, les nouvelles et les drames, « on n'énonce pas des pensées, on les fait résonner. Pourquoi, dès lors, ne pas choisir l'essai ? Pour la bonne raison que ces pensées-là ne sont pas de l'intellectuel pur, mais mêlé d'émotionnel. Et que leur donner corps peut être plus efficace que les énoncer »³. La forme acquiert donc encore un peu plus d'importance. Enfin, dans la poésie, on trouve l'alliance la plus forte du fond et de la forme, bien au-delà de ce que l'on trouve dans les romans ou les nouvelles.

Quelles conclusions en tirer pour la distinction du concept et de la métaphore ? Tout d'abord, cette classification montre l'importance croissante de la forme pour le contenu, quand on s'éloigne de la connaissance conceptuelle. Ce qui signifie que l'usage du concept laisse place, petit à petit, à l'usage des comparaisons, des analogies, des métaphores. Cette nécessité d'y mettre les formes renvoie à l'impossibilité qu'il y a, dans le domaine non-ratioïde, de désigner directement les choses, donc à l'usage nécessaire d'une désignation indirecte, à savoir l'analogie. Ensuite, cette classification estompe la distinction entre concept et métaphore. Au premier abord, cette distinction semble nette mais déséquilibrée entre un pôle solide, celui du concept, et un pôle fluide, qu'on peut difficilement cerner, celui de la métaphore. Mais avec ce classement, se présente à nous non plus vraiment une distinction, mais plutôt une série de degrés fondée sur l'importance de la forme et de la métaphore. L'essai et le roman jouent ici un rôle de maillons entre la pure connaissance conceptuelle et la pure connaissance par métaphore.

3. Recomposer l'unité détruite

Il nous semble que Musil va plus loin encore dans le travail de sa distinction initiale, qui, au fond, n'a pas à rester en l'état. « Ce que l'on appelle l'humanité supérieure n'est sans doute qu'une tentative pour fondre ensemble, après les avoir prudemment séparées, ces deux grandes moitiés de la vie que

¹ « [Forme et fond] » dans *E*, pp. 321-326.

² « [Forme et fond] » dans *E*, p. 322.

³ *Ibidem*, p. 323.

sont la métaphore et le concept »¹. Nous avons cherché à rendre compte de cette prudence dans la distinction des deux termes. Il n'y en a pas moins dans la recomposition de leur unité.

Cette volonté de fondre ensemble la métaphore et le concept s'exprime tout d'abord avec l'introduction du concept dans le domaine de la métaphore. D'une manière générale, il s'agit de ce dont on a déjà parlé, c'est-à-dire la « tentative d'analyse logique de l'analogie et de l'irrationnel »². Ce n'est pas chercher ce qu'il y a de conceptuel au fond des métaphores, des comparaisons, par exemple dans le roman ou la poésie. C'est, au contraire, la volonté de délimiter un domaine, les écrits non scientifiques, ainsi que ses articulations internes : essais, romans, nouvelles, drames, poésie, textes religieux, etc. C'est introduire la précision du concept dans le domaine de l'analogie. Au fond, tout l'effort de Musil, ce n'est pas de protéger du concept le domaine de la métaphore, mais, au contraire, de proposer une compréhension des différentes formes de la métaphore, au moyen d'un nouvel usage du concept.

Mais le concept doit intervenir de manière plus active dans ce domaine. Dans un article de mars 1925, il fait siennes ces lignes de Bela Balazs³ : « ... Je sais que la théorie n'a rien de gris, qu'elle représente, au contraire, pour tout art, les vastes perspectives de la liberté. Elle est, pour les promoteurs de l'art, la carte qui désigne toutes les routes, toutes les possibilités, en démasquant comme un chemin de hasard entre beaucoup ce qui semblait d'abord nécessité contraignante »⁴. Ici, la théorie est celle de l'essayiste : non pas, à proprement parler l'introduction de la science dans l'art, mais celle de la précision du concept, avec ses vertus libératrices. Avec le concept, l'art acquiert le sens des possibilités qui sont les siennes. Le concept ouvre l'art à de nouvelles possibilités.

Et Musil d'aller plus loin : ce sens du possible, caractéristique de la théorie et de la démarche des sciences, doit être assumé entièrement par l'écrivain : « La tâche consiste à découvrir sans cesse de nouvelles solutions, de nouvelles constellations, de nouvelles variables, à établir des prototypes de déroulement d'évènements, des images séduisantes des possibilités d'être un homme, d'*inventer* l'homme intérieur »⁵. C'est tout un vocabulaire scientifique que Musil utilise pour parler de la tâche de la littérature, et pourtant ce n'est pas simplement une image. La littérature, dans son usage de la métaphore, permet de saisir et de développer l'homme dans son individualité. Mais si elle acquiert cette vertu que possède la science, le sens du possible, alors elle peut inventer cette individualité. Science et littérature, concept et métaphore, se rejoignent dans une qualité commune, le sens des possibilités.

On doit introduire du concept dans le domaine de la métaphore. Mais, peut-on faire l'inverse : introduire des métaphores dans le domaine des sciences

¹ HSQ I, § 116, p. 747.

² « Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du *Déclin de l'Occident* » dans *E*, p. 107.

³ Bela Balazs, comme l'indique les *Essais*, pseudonyme de H. Bauer (1884-1949), directeur de théâtre en Hongrie, puis critique cinématographique du *Tag*.

⁴ « Eléments pour une nouvelle esthétique. Remarques sur une dramaturgie du cinéma » dans *E*, p. 187.

⁵ « La connaissance chez l'écrivain. Esquisse » dans *E*, p. 83.

et du concept ? Musil est très prudent sur cette question et distingue deux cas, l'un en un sens légitime, l'autre tout à fait illégitime. Le premier cas est celui de l'essai. Il y a bien en lui à la fois « des pensées à significations objectives »¹ et des analogies. Le but de l'essayiste, c'est même, selon Musil, de trouver des analogies entre ce qu'il pense lui-même, et des pensées assez disparates entre elles. Franz Blei² en est l'exemple type : il ne saisit « dans la diversité des propos que ceux qui consonnent avec les siens. Ce n'est pas l'unisson qui produit son assentiment, mais l'analogie [...] C'est l'analogie qui lui permet de trouver quelque chose à aimer dans le catholicisme comme dans l'Antiquité et dans le rococo [...] »³. C'est l'analogie qui fait le lien entre l'auteur, ses idées, et ces mouvements artistiques très hétéroclites : l'auteur se retrouve dans ces mouvements. Cela n'est légitime que dans la mesure où il s'agit, d'une part, des idées d'un individu, d'autre part, de mouvements artistiques, c'est-à-dire de ce qui appartient au domaine non-ratioïde, non scientifique. Il ne s'agit donc pas vraiment d'un mélange entre analogie et concept mais il est plutôt question d'analogies entre les quelques idées objectives que l'on peut forger dans un domaine non-scientifique, celui de l'histoire de l'art.

Le second cas, au contraire, porte sur un véritable mélange entre des métaphores et des concepts scientifiques, ce que Musil refuse catégoriquement et qu'il dénonce chez Spengler, l'auteur du *Déclin de l'Occident*, paru en 1918. Par exemple, ce dernier compare des éléments de mathématiques, issus de civilisations différentes : « les formations numériques supérieures auxquelles chacun d'eux ne tarde pas à s'élever, comme le système décimal hindou, les groupes antiques des sections coniques, des nombres premiers et des polyèdres réguliers, ceux, en Occident, des corps numériques... »⁴. Chacun des termes énumérés possède un sens bien précis. Or, en ne retenant au fond que la vague analogie qui lui permet de les regrouper, Spengler néglige ce sens précis. Si l'on cherche une vérité conceptuelle dans une métaphore, on ruine la valeur de cette métaphore. Mais si l'on introduit des analogies dans le domaine des concepts, on perd leur valeur principale : l'univocité. Pire encore, selon Musil, on risque de créer des mythes. On a l'impression de découvrir des concordances profondes, cachées mystérieusement à l'intérieur des sciences, on est fasciné par les chiffres plus qu'on ne les comprend, etc. Il ne faut donc surtout pas introduire des métaphores, des comparaisons ou des analogies dans le domaine des concepts. Les unes et les autres y perdraient leur sens.

Chez Musil, pourtant, le domaine de la métaphore et de la comparaison s'invite bien dans celui du concept. Plus précisément, la définition que l'on trouve dans *L'Homme sans qualités* de la 'vie selon le concept' fait intervenir des éléments empruntés au domaine de la littérature : Musil parle d'« essayisme »⁵ et

¹ « [Forme et fond] » dans *E*, p. 323.

² Franz Blei : écrivain, critique, traducteur et éditeur allemand. Il a soutenu Musil à ses débuts et correspondu avec lui.

³ « Franz Blei » dans *E*, p. 77.

⁴ « Esprit et expérience. Remarques pour des lecteurs réchappés du *Déclin de l'Occident* » dans *E*, p. 98.

⁵ HSQ I, § 116, p. 745.

de ce souhait « que finalement l'on vécût peut-être comme si l'on n'était pas un être humain, mais le personnage d'un livre »¹. Ce sont les concepts, les idées, les théories de la science, qui, dans cette perspective, conduisent la vie. Mais leur renouvellement doit être vécu comme des tentatives successives de donner forme à notre vie. Ce qui s'affirme là encore, c'est un sens des différentes possibilités qui s'offrent à nous. Il s'agit donc bien d'un essayisme du concept qui propose à l'homme des possibilités qu'il peut faire siennes, de même que la pratique littéraire de l'essai découvre à la littérature et à l'homme leurs possibilités. Mais il s'agit aussi de vivre l'espace de possibles qui nous est donné par les idées, les concepts, les théories de la science, comme si nous étions un personnage de roman, de même que Musil nous proposait de vivre la littérature comme un champ d'expérimentation des possibilités d'être un homme.

Il y a donc, chez Musil, deux manières de recomposer l'unité de la métaphore et du concept : soit partir du concept et le vivre comme un essai, comme si nous étions un personnage de roman, c'est-à-dire une métaphore de nous-mêmes, soit partir du règne de la métaphore pour en faire un champ d'expérimentation sur nous-mêmes. La jonction s'effectue autour de la notion de possible. Les possibilités données dans le concept sont à vivre sur un mode littéraire et la littérature est à élever au rang de champ des possibles. On peut pourtant se demander si ces deux manières de réunir le concept et la métaphore coïncident. Est-il si sûr que l'on aboutit au même résultat, à la même réunion ? Le passage fondamental du § 116 de *L'Homme sans qualités* donne l'impression que le personnage d'Ulrich n'est pas satisfait de son essayisme, de sa volonté de vivre selon l'idée, comme un personnage de roman. Ce qui se réveille en lui, c'est l'importance de la métaphore, comme source de nouvelles possibilités d'être. La littérature apparaît, à ce moment, la mieux placée pour achever cette réunion de la métaphore et du concept.

Pierre FASULA

¹ *Ibidem.*

Métaphore et résistance – Robert Musil et Julio Cortázar

Dans une lettre écrite à ses frères George et Tom, John Keats fait une remarque qui jette une lumière très particulière sur notre modernité : « several things dovetailed in my mind, and at once it struck me what quality went to form a Man of Achievement, especially in Literature... I mean Negative Capability, that is what a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason »¹. Vivre dans l'incertitude, les mystères et les doutes, sans s'adonner à une recherche irritante de faits concrets et de causes, cela semble être, pour Keats – et pour ses prédécesseurs arrivés, à la Borges, plus tard –, une épreuve d'endurance, une ascèse nécessaire, et surtout la préparation pour un état indéfini, dont les principes ne peuvent, apparemment, qu'être une accumulation progressive de doutes et de mystères, à l'infini. Cet éloge de la Negative Capability n'est pas sans rapport avec l'injonction existentialiste, dont le relais a été pris, de ce point de vue précis, par une certaine partie de la philosophie post-moderne. Ainsi, Vattimo nous fait voir que seul un nihilisme mené jusqu'au bout représenterait notre dernière chance. Ne pas résister à l'incertitude, ne pas vouloir lui donner une réponse ultime qui l'annulerait, semblerait devenir alors la formule d'un *achievement* tout à fait garanti. Nous essayerons de mettre en évidence les rapports de Robert Musil et de Julio Cortázar, deux auteurs liés par des relations univoques d'influence, avec cette résistance qui consiste à s'abstenir d'une résolution ultime. On partira du commentaire de deux situations romanesques dont le contenu narratif est très proche – il s'agit de récits de l'abandon d'une femme – et qui font un usage similaire de la métaphore lexicale en tant que justification psychologique du comportement de chacun des deux protagonistes. Nous espérons ainsi dégager la façon spécifique dont ces auteurs se rapportent à la Negative Capability.

La première partie de *l'Homme sans qualités* a comme protagoniste un « héros » typique de cette capacité à résister à la négativité, un être intransigeant qui plus que tout « haïssait ce mélange de résignation et d'amour aveugle grâce auxquels nous laissons passer les contradictions et les demi-mesures de la vie comme une tante confite dans le célibat les fredaines de son jeune neveu » (*H, I, 7, 47*). À ses trente-deux ans, convaincu encore une fois en contemplant son ami d'adolescence qu'« il n'est pas de plus beau exemple de l'inéluctable que celui que nous offre un jeune homme doué se rétrécissant pour entrer dans la peau d'un vieil homme quelconque » (*H, I, 14, 72*), il préfère prendre congé de la vie au lieu de grossir les rangs de ceux qui « ne pensent plus qu'obscurément à cette jeunesse où il y avait eu en eux une force de résistance », et durant laquelle ils envisageaient encore des « tentatives d'évasions » (*H, I, 34, 159*). Les foutaises de l'Action Parallèle où il arrive à déployer une prétendue activité, les aberrations de la presse, les contradictions flagrantes des idées de l'air du temps,

¹ John Keats, *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*, The Modern Library, New York, 2001, p. 492.

les conflits mesquins des milieux scientifiques ou artistiques, l'insignifiance des relations sentimentales, l'aisance avec laquelle il peut réduire chaque personne de son milieu à un faisceau de truismes, d'idées fixes et de citations inconscientes, tout cela n'est évidemment pas capable de donner un démenti à sa vision mi-ironique mi-désespérée de la vie. Devant ce tableau, la « résistance passive » d'Ulrich, ce « laisser-aller » feint, comme mis entre des guillemets fortement marqués, semble être le mode de vie le plus raisonnable. Avec une différence significative : l'ascèse dans la négativité n'est point le chemin vers un *achievement* quelconque. L'incertitude, chez Musil, a une cause précise : « l'incertitude n'est quelquefois que le refus des certitudes et des sécurités ordinaires, et l'on est d'ailleurs en droit de rappeler que même une personne d'expérience comme l'Humanité semble se conformer à des principes analogues. Elle révoque à la longue tout ce qu'elle a fait pour le remplacer par autre chose ; pour elle aussi, avec le temps, les crimes se transforment en vertus et inversement, elle bâtit à coups d'événements de grandes architectures intellectuelles qu'elle laisse après quelques générations s'écrouler ; la seule différence est que cela se produit successivement au lieu de se produire dans l'unité d'un sentiment individuel, et l'on ne voit dans la chaîne de ses tentatives aucun progrès, alors que le devoir d'un essayiste conscient serait, en gros, de transformer cette négligence en volonté » (*H, I, 62, 290-1*)¹.

Autrement dit, l'Histoire ne sait dire qu'une histoire ; l'Humanité ne sait faire autre chose que répéter inlassablement un schéma narratif où, à une certitude partielle, succède une certitude partielle de signe opposé, de sorte que l'incertitude reste toujours triomphante et que l'histoire n'en finit jamais, mais c'est « toujours la même histoire ». Le sentiment individuel renferme les mêmes tendances antagoniques, mais sur un mode synchronique ; et de même qu'il n'y a pas de progrès réel dans l'histoire, de même le sentiment – tiraillé dans son germe entre sa signification propre et son contraire (l'amour contient de la haine, l'envie de l'admiration, la possessivité de la générosité etc.)² – ne conduit à aucun progrès. Or, ce qui sur le mode de l'Histoire semble être une fatalité, n'est, au contraire, dans le cas du sentiment individuel, rien de plus qu'une règle de fonctionnement, et c'est pour cela qu'un essayiste conscient emploiera cette règle pour dissoudre l'incertitude devant la réalité.

Nous allons comparer dans un cas précis – la scène de l'abandon de Bonadea – deux méthodes d'agencement des solutions trouvées pour sortir de

¹ *L'homme sans qualités*, traduit par Philippe Jaccottet, Jean-Pierre Cometti et Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Seuil, « Le don des langues », 2004 (abréviation *H*). Les chiffres entre parenthèses font référence au volume, au numéro du chapitre et à la page d'où provient la citation.

² La formation du sentiment et sa manifestation ultérieure est discutée à plusieurs reprises dans la seconde partie de *L'homme sans qualité*. Dans une variante du chapitre « Comme quoi il n'est pas simple d'aimer » Ulrich expose à sa soeur la relation entre intensité du sentiment et équipossibilité des tendances : « C'est précisément quand il est le plus intense que le sentiment risque d'être le plus incertain. Dans l'extrême angoisse, au lieu de s'enfuir ou de se défendre, on se trouve paralysé ou on pousse des cris. Dans l'extrême bonheur, il y a souvent une souffrance particulière » (*H, II, 555*). Pour une discussion approfondie sur l'équipossibilité et le hasard dans l'oeuvre de Musil, mais qui insiste moins sur sa théorie du sentiment, v. Jacques Bouvresse, *Robert Musil – L'homme probable, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, Paris-Tel Aviv, L'Éclat, „Tiré à part”, 1993.

l'incertitude. Bonadea agit comme l'Humanité, elle narrativise : pour prendre une décision (en l'occurrence, sonner à la porte de Diotima, sa rivale putative), elle enchaîne des justifications. La chaîne narrative manifeste, bien qu'elle soit totalement fantasmagorique, n'en est pas moins infaillible du point de vue de la causalité, et a les termes suivants : innocence de Moosbrugger (en raison de son irresponsabilité) → nécessité de voir Ulrich qui est bien placé pour empêcher cette injustice. La chaîne narrative cachée, qui est en fait celle qui déclenche l'autre histoire mensongère, repose sur un mécanisme d'une simplicité pitoyable : désir des caresses de son ancien amant → justice donnée aux exigences de son corps. Il va sans dire que l'incertitude, associée au résultat qu'elle obtiendra à travers ses démarches, met Bonadea dans un état d'esprit comparable à celui d'un auteur de crime passionnel¹. Le chapitre 115 de la première partie de *L'Homme sans qualités* mène à bout une réflexion sur la capacité à trouver, dans l'équipossibilité même, des événements à se produire, où il n'y a aucune raison inclinante valide qui mène à l'action sans que cela soit une cause proprement dite : ce sera, dans les termes de la deuxième partie consacrée à l'amour mystique entre Ulrich et Agathe, la motivation. Cette scène entre Ulrich et Bonadea se construit comme une réduction de la chaîne causale faite par la femme amoureuse à une relation analogique entre plusieurs termes : le brouillard dans l'atmosphère ~ le cas Moosbrugger ~ le corps de Bonadea ~ le rêve d'Ulrich ~ la méditation sur le régime des comparaisons ~ les larmes d'amour de Bonadea ~ le monde de l'amour sororal placé sous le signe de la mystique. Comme dans tous les moments d'extrême intensité de ce roman, c'est l'immersion profonde dans l'incertitude qui déclenche cette suite analogique : « Ulrich avait l'impression, bien que ce fût la fin d'hiver, de contempler une de ces nuits d'octobre où la fraîcheur est encore douce, et il lui sembla que la ville y fût roulée comme dans une immense couverture. Puis, il pensa qu'on pouvait tout aussi bien dire d'une couverture qu'elle ressemble à une nuit d'octobre. Il ressentit une douce incertitude sur sa peau » (*H, I, 115, 647*). Cette incertitude, bien sûr, est le contraire de la tension et de l'ascèse de la Negative Capability : en fait, c'est la voie même qui mène de la « succession » à l'« union du sentiment individuel ». Ayant partie liée avec l'événement qui l'a déclenchée, cette hésitation entre être en janvier et se sentir en octobre, c'est une incertitude entre le sens propre et le sens figuré d'une métaphore. Or, comme l'isotopie de la protection-douceur-abri le montre, cette indétermination entre prendre à la lettre une vérité subjective ou la rejeter comme non fondée est plutôt apaisante que conflictuelle. On l'a vu, le sentiment possède, à la différence de la raison, la

¹ La causalité la plus troublante qu'elle arrive à enchaîner concerne l'irresponsabilité et l'innocence : elle prend à la lettre les allusions d'Ulrich à une seconde âme, qui est toujours innocente, quelles que soient les actions de l'homme extérieur, et la combine avec l'idée de la responsabilité qui se jauge à l'aune de l'équipossibilité de commettre ou de ne pas faire un certain acte. Comme cette seconde idée l'empêcherait de sonner à la porte, elle se déclare irresponsable provisoirement afin de pouvoir devenir ensuite innocente, autrement dit en recourant après coup à l'idée de cette seconde âme. Si ce n'est pas créatif (jamais de sa vie Bonadea n'aurait pensé toute seule à l'innocence de l'âme seconde dont parle Maître Eckhart comme elle n'aurait pensé aux théories juridiques ou statistiques), il faut reconnaître qu'au moins c'est astucieux : *Si non è vero è bene trovato*.

capacité de maintenir en équipossibilité les termes d'une analogie. Si rien ne déterminait un certain choix à un moment donné, on pourrait dire que, selon les sentiments, le monde se bloquerait en ses virtualités, qui s'annuleraient réciproquement. En d'autres mots, du point de vue du sentiment, Ulrich pourrait aussi bien exaucer les vœux de Bonadea que ne pas les exaucer. En ce qui regarde Bonadea, l'équipossibilité du sentiment est vite réduite à une réaction psychosomatique précise. En regardant le brouillard de la nuit aux fenêtres de l'alcôve de Diotima, « elle se sentit très excitée » (*H, I, 115, 646*).

Ulrich, dont l'esprit expérimentaliste suit la règle du sens du possible, consistant en « la faculté de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas » (*H, I, 4, 35*), juge la double histoire que lui racontent Bonadea et le corps de Bonadea sous cet angle. De sorte qu'il ne saurait intervenir en faveur ou contre Moosbrugger : « Je ne sais pas s'il s'agit vraiment d'une injustice. Que sais-je de lui ? [...] C'est comme si j'avais rêvé que la pointe de tes seins est pareille à un pétale de pavot. Devrais-je croire pour autant qu'elle en soit une ? ». (*H, I, 115, 647*) Autrement dit, les connaissances d'Ulrich sur la relation justice / injustice du cas Moosbrugger se trouvent dans le même rapport que ses connaissances sur le caractère justifié / injustifié de la métaphore qui rapproche les termes « seins » et « pétale ». La question soulevée par Ulrich rappelle précisément la théorie de Ricœur sur la capacité de la métaphore d'être créatrice d'une référence extralinguistique, dans la mesure où il s'agit d'une métaphore vive et non d'une catachrèse. En fait, au niveau du discours, il semble qu'il s'agisse vraiment d'une catachrèse : la relation entre Moosbrugger et le corps de Bonadea est univoque, l'injustice à l'égard de celui-ci est, en fait, pour elle, l'injustice commise à l'égard de ses seins. Mais cela est d'une importance secondaire dans ce cas, et on simplifierait indûment l'analyse en croyant que c'est le caractère non-stimulant de cette métaphore discursive qui provoque le désintéret de l'interprète, en l'occurrence Ulrich. En fait, ce qui est mis en relief, ce n'est pas la *tension* impliquée par l'association des termes dans la métaphore, mais le caractère équipotent de ceux-ci : la réclamation de cette femme est également juste et injuste, comme la décision prise au tribunal sur le cas de Moosbrugger. Le même principe s'applique aux symboles oniriques : Ulrich se rappelle soudainement un rêve où il essayait en vain de franchir une paroi de montagne abrupte et qui se terminait par la phrase : « N'insistons pas, puisqu'il y aura toujours, au fond de la vallée, le facile chemin de tout le monde » (*H, 115, 648*). La paroi infranchissable et le chemin au fond de la vallée ont, il s'en rend compte, des interprétations également valides, si l'on met l'accent sur la condition de génie méprisant « le chemin facile de tout le monde » ou sur celle de l'homme moyen qui surestime ses forces. Dans le cadre onirique, vu sous un angle différent de celui de la psychanalyse, qui s'appuie sur des concepts définis (ce qui la compromet aux yeux de Musil), il est indifférent que l'identité entre « seins » et « pétales » soit donnée comme manifeste. L'important c'est que le rêve transmette « quelque chose d'incohérent, qui pouvait bien être pour l'émotion en quête de réponse une large dentelure ou un rouge-bleu, un mauve sombre, se détach[ant] d'un angle pas encore éclairé de son rêve, comme un brouillard » (*O, I, 115, 648*). Comme

on peut le voir, « l'émotion en quête de réponse » (orientée, donc, depuis son incertitude fondamentale, vers la résolution de l'incertitude objective) se déploie dans des images contradictoires, mais qui s'organisent en une isotopie renvoyant de nouveau au brouillard qui englobait cette scène, un brouillard que le sentiment traduit en termes de protection et d'apaisement, isotopies radicalement opposées à la Negative Capability.

Ce qui provoque la prise de décision d'Ulrich, ici de quitter Bonadea, c'est la conservation rigoureuse de ce principe de l'incertitude propre au sentiment. Dans chaque comparaison, il y a une vérité et une non-vérité que l'homme soit reçoit passivement, par le rêve et par l'art, soit analyse logiquement, s'emparant de la vérité et de la connaissance. Dans les états intermédiaires, pour ceux qui ne sont ni artistes ou rêveurs ni philosophes ou scientifiques, la tendance commune est de diviser : « d'une part la matière solide de la réalité et de la vérité, d'autre part l'atmosphère vitreuse du pressentiment, de la foi et des artifices » (*H, I, 115, 648*). On pourrait dire que ce dernier ordre est celui où se placent les références extralinguistiques créées par la métaphore dans la pensée de Ricoeur ; la différence par rapport à celle-ci consiste dans le fait que c'est précisément le caractère non interprété de la métaphore qui est censé produire l'autocompréhension et la libération de soi. Ce n'est pas la tension entre le même et le différent qui régit ce nouvel ordre métaphorique où Ulrich veut s'installer, mais précisément un sens univoque, qui, évidemment, se trouve à l'opposé de l'univocité ordinaire, celle du raisonnement et de l'instinct. Si l'analogie a une vérité pour le sentiment et une non-vérité pour la logique, et que, selon la théorie psychologique de Musil, tous les sentiments comportent une partie appétitive et une partie non-appétitive, il n'est pas nécessaire de choisir entre vrai et non vrai, car la logique n'est qu'un mode spécifique de l'appétitif, donc est incluse dans le sentiment¹. La non-vérité de la comparaison n'est dans ce cas qu'une illusion, une incapacité de saisir qu'il s'agit d'une synecdoque et non pas d'un sens propre ; il devient compréhensible alors qu'une action fondée exclusivement sur le sentiment (dont la portée, si notre analyse a été claire, n'est pas superposable à celle de l'irrationnel) peut être motivée sans s'inscrire dans une chaîne causale : « Que de fois, pourtant, des choses incertaines s'achèvent comme on l'avait souhaité, pourvu qu'on les ait entreprises sans trop réfléchir » (*H, I, 115, 647-8*). En prenant la décision de quitter Bonadea, Ulrich cesse de se poser le problème de la plurivocité de la métaphore et s'arrête tout simplement à une formule, un peu à la manière de Wittgenstein, « Ce qui a lieu, ce n'est pas que ce symbole ne soit plus susceptible d'interprétation, mais ceci : je n'interprète pas. – Je n'interprète pas, parce que je me sens chez moi dans l'image présente »². Cela ne signifie pas une immobilisation, mais précisément une immersion, une sorte de glissement à la manière Tao, un vécu comparable à celui du rêve, car « en rêve aussi tu ne penses pas non plus, tu vis simplement telle ou telle histoire » (*H, I, 115, 648*). Ce n'est ni une sorte d'*amor fati* stoïcien ni une entreprise volontariste à

¹ Cette distinction est développée surtout dans la variante du chapitre « Souffle d'un jour d'été » de la deuxième partie, spécialement p. 563-5. Pour une discussion plus approfondie sur cette question, v. Jean-Pierre Cometti, *Musil philosophe. L'utopie de l'essayisme*, Paris, Seuil, 2002.

² Ludwig Wittgenstein, *Fiches*, trad. Jacques Fauve, Paris, Gallimard, 1970, [§ 234] p. 67

la Arnheim, pour lequel vivre équivaut à « donner un sens au fait qu'il mange, qu'il boit, qu'il dort, qu'il est *le grand Arnheim* » (H, I, 114, 641). Ce n'est pas une justification après coup, et d'autant moins un acte de refus de « faire ce qui va de soi » (comme le lui reproche Bonadea), mais précisément une saisie du cours véritable d'un destin, qui dans le cas d'Ulrich sera celui de se transformer d'un « résistant passif » à un « chevalier de l'Amour » (H, II, 981). Le monde de l'amour, que les larmes de Bonadea évoquent comme une nostalgie anticipative, est « un monde équivoque et voilé », marqué par « l'oubli et l'abandon ». C'est par analogie avec ce monde qu'Ulrich obtient une certitude : « À ce moment, il était sûr d'avoir encore quelque chose en perspective qu'il n'avait pas droit de gâcher par des demi-passions » (H, I, 115, 648). L'histoire qu'il commencera avec sa sœur Agathe, rencontrée en fait le lendemain, lui confirmera le bien-fondé de sa conviction : ce sera « une autre histoire », mais c'est déjà un point acquis que ce n'est plus « toujours la même histoire ». L'épisode de Bonadea peut être vu comme une annonce de l'amour sororal, un avant-goût de la vie motivée dont la formule repose précisément sur le manque de résistance, sur une gradation incessante mais sans progrès ni fin et où l'injonction principale est d'ordre mystique : « Abandonne-toi à moi sans méfiance et tu apprendra toute la vérité » (H, II, 544). Car, d'ailleurs, « la vérité n'est pas un cristal de roche que l'on puisse glisser dans sa poche, mais un liquide sans limites dans lequel on tombe » (H, I, 110, 596). Il est significatif que le pressentiment de cette vie motivée, qui est fondée sur la certitude que donne le sentiment capté par l'entremise de l'analogie, possède une certaine capacité de contagion : rejetée, Bonadea « n'opposa aucune résistance », « elle n'était plus jalouse », « et cela lui semblait si beau qu'il ne lui vint pas l'idée d'y voir une fin » (H, I, 115, 649).

*

Marelle de Julio Cortázar a comme protagoniste un personnage très proche d'Ulrich ; leurs relations de parenté s'inscrivent dans une typologie plus ample, celle de la conscience malheureuse, dont les caractéristiques ont été mis en relief par Philippe Chardin dans un ouvrage de grande notoriété. Ces traits sont l'existence vécue sous la menace du néant, le prolongement infini de l'antithèse vis-à-vis de l'homme d'action (qu'il soit bourgeois ou révolutionnaire), la tendance solipsiste et la tension irrésolue entre l'inclinaison vers le scepticisme, qui représente une négation du monde, et une attitude similaire à celui du croyant qui se rapporte à un monde autre¹. Mais les différences restent quand même importantes : Oliveira est l'incarnation même du héros de la Negative Capability, tellement obsédé par la facilité avec laquelle se présentent à l'appel les certitudes faciles, que toute action qui pourrait mettre fin à l'incertitude fondamentale est jugée comme condamnable. En fait, on pourrait dire que le protagoniste de *Marelle* est construit précisément pour mettre à l'épreuve la conviction formulée par Cortázar entre 1951 et 1952, quand, en commentant la lettre du poète anglais dans son ouvrage *Imagen de John Keats*, il en profite pour réitérer sa profession de foi existentialiste : « Si de algo podemos enorgullecernos en este « glorioso,

¹ Philippe Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse – Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Roth, Aragon*, Genève, Librairie Droz, 1982.

tedioso y horrible mundo de nuestro tiempo » (Borges [...]) es de habernos atrevido a caminar sin el andador celestial. [...] De ser, cada uno en su medida o su esperanza, como el Oreste de *Las moscas*. Ya sé que todo anda mal. [...] Pero el hombre se ha elegido como Anteo »¹. Ce qui caractérise néanmoins le roman de 1963 c'est l'insistance sur le caractère purement verbal des méthodes employées autant pour mettre fin à l'incertitude que pour la prolonger indéfiniment. Oliveira formule constamment l'incertitude en termes d'unité et de pluralité, de centralité et de périphérie : « Le problème de l'unité le préoccupait, car il sentait bien qu'il était très facile de tomber dans les pires pièges. Du temps qu'il était étudiant, vers 1930, il avait découvert avec surprise (d'abord) et ironie (ensuite) que des tas de types s'installaient confortablement dans une soi-disant unité de personne qui était une simple unité linguistique et une sclérose prématurée du caractère. Ces gens fabriquaient un système de principes jamais intimement vérifiés et qui n'était rien d'autre qu'une démission au mot, à la notion verbale de forces péremptoirement délogées et remplacées par leur substitut verbal » (*M*, 19, 88)². L'usage stérilisant des mots est le problème constant d'Oliveira, qui craint à tel point « les pièges philologiques » que l'amour devient impossible, ses sentiments pour Maga se présentant pour lui comme un problème insoluble de langage. Pour Horacio, le désir même, induit par le jeu des muscles dans la marche de sa bien-aimée, se traduit en termes linguistiques : « un langage monotone et persistant, [un Berlitz obstiné] je t'ai-me, je t'ai-me » (*M*, 9, 44) qui ne fait que calquer le mécanisme répétitif de l'élan amoureux : « Le désir à toutes les x heures, jamais très différent et pourtant chaque fois autre chose, piège du temps pour créer des illusions » (*idem*). L'impulsion constante, devant ce genre de fatalité, c'est de contrarier par tous les moyens le manque d'alternative, et de résister héroïquement à tout « ce qui va de soi », et particulièrement aux « pièges linguistiques ». Le manque d'authenticité du langage rend difficile le dialogue entre Horacio et Maga qui sont conscients, au moment d'une déclaration d'amour, d'être sous l'emprise de formules préfabriquées : une phrase comme « je t'aime » est reçue par Maga comme « une copie avec papier carbone » (*M*, 108, 486). La métaphore pourrait alors remédier cet écart entre une prétendue langue authentique (à la quête de laquelle s'achemine Cortázar par l'entremise de Morelli et Oliveira) et une langue déchue, qui ne fait que falsifier notre rapport véritable au monde. Et même si cette position inscrit l'auteur argentin dans une vision métaphysique, car selon le célèbre adage heideggerien « la métaphore n'existe qu'à l'intérieur des frontières métaphysiques », cela n'implique pas nécessairement un jugement d'infériorité : Cortázar est l'écrivain qui ravive une métaphore morte (celle de l'existentialisme) et produit une nouvelle métaphore qui a la capacité de mettre au jour de nouveaux aspects de la réalité. Dans les termes de Ricœur : « raviver la métaphore morte, n'est aucunement démasquer le concept ; d'abord parce que la métaphore ravivée opère autrement que la métaphore morte, mais

¹ Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, Madrid, Ed. Alfaguara, 1996, p. 110.

² *Marelle*, traduction de Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosset, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1966. [Abréviation *M* suivie du numéro du chapitre et de la page]. Nous ajoutons entre crochets la traduction littérale des termes du texte original qui ont été supprimés dans la traduction littéraire, et nous gardons le nom du personnage Maga et non pas Sibylle.

surtout parce que le concept ne trouve pas sa genèse intégrale dans le processus par lequel la métaphore s'est lexicalisée¹. Sous ce jour, il faut bien accepter qu'Oliveira soit le personnage typique de l'existentialisme, obsédé par l'impossibilité de faire la synthèse entre l'en-soi et le pour-soi, car la réalisation de cette synthèse signifierait la défaite totale de la conscience. Mais il faut souligner que ce « modèle » de recherche, qui mise sur le primat de la quête de l'objet, est repris sous un régime humoristique, et c'est ce qui explique que *Marelle* agisse en tant que métaphore vive et, en conséquence, qu'elle *fasse penser davantage*.

Le dialogue qui met fin à la relation entre Maga et Oliveira (les chapitres 19 et 20) ratifie la fameuse observation d'Umberto Eco à propos du langage ordinaire qui devient d'autant plus obscur qu'il est explicite : la justification réelle de l'abandon de Maga reste confuse pour les deux personnages, pour innombrables que soient les raisons d'Oliveira de mettre fin à la relation (le dégoût que lui inspire Rocamadour, la prétendue jalousie envers Ossip, l'envie de faire un acte complètement irresponsable qui soit jugé comme tel du point de vue de la morale bourgeoise, la décision de rejoindre sa solitude et de s'adonner à la recherche du « centre »). En fait, c'est la métaphore des « fleuves métaphysiques » dans lesquels Maga prédit qu'Oliveira se noiera, ce qui explique cet abandon aux yeux du protagoniste. Même si l'art analogique est plutôt d'un goût discutable, ce qui n'entre pas en contradiction avec l'ensemble du dialogue, où l'humour reste l'unique palliatif à la tendance au sentimentalisme bon marché, dans le contexte, cette catachrèse pour le Tao (auquel Oliveira fait une référence automatique) redevient agissante, car elle illumine de façon fulgurante la véritable relation entre Oliveira et Maga, qui sont eux-mêmes les termes d'une métaphore de la raison / intuition : « Il y a des fleuves métaphysiques, mais c'est elle qui les nage comme cette hirondelle nage en l'air, tournant fascinée autour du clocher, se laissant tomber pour mieux rebondir avec l'élan. Je décris, je définis et je désire ces fleuves, elle les nage. Je les cherche, je les trouve, je les regarde du haut du pont, elle les nage » (R, 21, 105). Oliveira apparaît par l'intermédiaire de cette métaphore plate comme un voyeur typique, un homme qui regarde de l'extérieur, qui n'a pas accès au sentiment (dans le sens musilien) et qui se contente de la synecdoque de la logique, ce qui le conduit à prendre une décision – paradoxalement – irrationnelle².

Le refus d'Oliveira de s'adonner à l'amour pour Maga, la condamnation à la chercher inlassablement, est, comme le laissent entendre les chapitres 21 et 90, le refus d'un écho creux du mot « amour ». Le personnage incarne cette

¹ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 370-1.

² Si l'objectif d'Oliveira est d'agir dans un ordre qui « n'était pas un chemin, mais la halte qui précède toute mise en route » (R, 90, 435), et si cette halte représente la fin de l'incertitude, sa décision de quitter Maga ne fera que l'éloigner de son objectif : si Maga lui offre une croyance qui faisait chanceler son système antérieur de croyances, et qu'elle lui apprenne la sagesse du sommeil (R, 4, 32), Oliveira rejette ce savoir qui lui semble limitatif. Il prend alors le parti de l'irrationnel, « une personne [étant] irrationnelle si elle n'est pas disposée à raisonner – si ayant une croyance ou attitude sur la base de laquelle elle aurait dû changer ses autres croyances, désirs ou intentions en les adaptant aux nouvelles, elle ne fait pas ces modifications. Elle a une raison qui ne cause pas ce pour quoi elle est une raison suffisante. » (Donald Davidson, *Paradoxes de l'irrationnalité*, trad. Pascal Engel, Ed. de l'Eclat, « Tiré à part », Nîmes, 1991, p. 34.)

attitude et la tâche de l'écrivain est de rendre à ce mot sa dignité perdue. En revanche, ce sur quoi l'on ne peut extrapoler, c'est sur le comportement du personnage à l'égard de l'entreprise de l'auteur, celui-ci orchestrant en pleine lucidité un univers poétique d'où la gratuité est bannie et qui a l'ambition d'agir en tant que métaphore vive sur le lecteur. Il ne prend alors la narration dont Oliveira est le protagoniste qu'en tant qu'un des termes de la métaphore, qui se combine avec l'autre terme (la partie *De todos los lados*) pour donner la *figure* entière. C'est pour cela que le personnage principal donne l'impression d'une certaine univocité, d'une certaine simplicité, presque caricaturale. On pourrait dire que l'écrivain argentin ne partage pas les inquiétudes de Derrida regardant le manque fondamental d'un lieu non métaphorique, à partir duquel on puisse distinguer entre le sens propre et le sens figuré. Bien au contraire, pour lui, le sol de l'univocité, bien défini, est nécessaire pour pouvoir donner plus d'efficacité à son jeu analogique. Le procédé de Cortázar dans *Marelle* est apparenté à celui de Musil dans *L'homme sans qualité*, dont la première et la seconde partie (le monde fantasmagorique, vide et immotivé de l'Action Parallèle vs. le monde mystique de l'amour sororal) représentent, tout comme la narration de Paris et Buenos Aires vs. le texte caché de Morelli, les termes d'une métaphore élargie. C'est, en fait, le deuxième terme de la métaphore qui produit la lecture rétrospective ; la deuxième isotopie, virtuelle, possède la capacité potentielle de dissémination du sens qui est si caractéristique au niveau discursif. Lire d'une façon univoque l'« idéologie » (sans doute, irrationaliste) de *Marelle* reste donc limitatif.

La façon d'agir d'Oliveira lors de l'abandon de Maga n'est pas motivée, elle a plutôt l'aspect d'un acte gratuit qui, en tant que tel, est investi par la capacité de donner un démenti à l'ordre, reposant sur les « [sacro-saintes] obligations castratrices » (R, 21, 104). Mais ce refus de l'obligation, ce « laisser-aller » qui permet tout sauf ce qui s'accomplit mécaniquement, est considéré comme une prémisse de la possibilité de saisir, après coup, un ordre. Un ordre où Oliveira ne s'immerge cependant pas, mais qu'il cherche visuellement. Il reste condamné à la liberté, formule qui se traduit – ravivée – dans le roman par : « Moi condamné à être irrémédiablement absous par [la Maga]. Ah, laisse-moi entrer, laisse-moi voir un jour comme voient tes yeux » (M, 21, 105). On observe d'ailleurs que cette demande d'abri dans le monde-Maga se détruit de l'intérieur, car ce qui est exigé, ce n'est pas l'entrée, mais une vision qui suppose, de nouveau, l'extériorité et non pas l'immersion. On peut comprendre alors pourquoi la catachrèse des « fleuves métaphysiques » agit sur lui comme métaphore vive et a de l'effet au niveau de son entière personnalité : c'est parce qu'elle lui évoque non pas l'entrée, mais précisément la sortie d'un état qui est celui de la Negative Capability, l'état qui le *motive* véritablement. Le protagoniste du roman de Cortázar agit ici en homme existentialiste, qui déclare le manque d'abri de la conscience comme sa condition fondamentale, qui plaide pour une herméneutique incessante des données du monde, et qui combat l'univocité sous toutes ses formes. Oliveira reste un héros, tandis qu'Ulrich tend vers le mysticisme en refusant précisément la « gratuité » (source de « toujours la même

histoire») et en admettant, contre l'incertitude, la protection du sentiment indéterminé qu'il explorera en compagnie de sa sœur.

*

À la fin d'un essai de jeunesse qui porte sur le gnosticisme dans la modernité, Peter Sloterdijk formule une hypothèse séduisante, tout en rappelant que la formation du caractère de l'homme ne commence pas dans la phase post-natale de perception mondaine, mais déjà dans l'espace fœtal, par le drame des premières bouffées d'air. Deux « modèles » s'ensuivent d'ici : « Là où, à cause d'obstacles arrivés très tôt, il y a eu une inhibition de l'immersion, ce qui résulte c'est une limitation de la fonction affirmative, qui atteint même une échelle somatique ; celle-ci produit la difficulté de dire oui ; d'autre part, là où il prédomine une insuffisance respiratoire, c'est la négation qui est affectée, et cela se manifeste par la difficulté de dire non »¹. Les mécanismes de compensation travaillent pour remédier à ces troubles d'immersion ou de respiration : celui qui doit compenser une déficience du premier type produirait généralement des formes de pensée imitant une qualité originellement mythique, avec un *pathos* de sainteté ; si le sujet doit, en revanche, compenser une débilité de négation, il se présentera dans une posture de critiqueur intimidant. Plus clairement, celui qui souffre d'une faiblesse de l'affirmation tend à un masochisme logique, en essayant de se soumettre aux représentations d'une totalité englobante ; celui dont la négation primaire est déficiente, incline vers un sadisme logique, s'efforçant de réprimer le sentiment d'être dépassé par des réalités terrifiantes recourant à un excès d'analyse et de négation. Vu sous cet angle, Ulrich, prêt à se laisser emporter par le « fleuve métaphysique » qui l'amène vers sa sœur, semble relever du type d'homme avec des troubles d'immersion, tandis qu'Oliveira, au contraire, résistant à se laisser aller dans un cours au sens unique, reste l'homme à la respiration chétive, incapable, en fait, de dire non. Le dernier reste le représentant de l'éthique de la résistance à l'univocité (qui équivaut automatiquement, selon lui, à la réification) et de l'ascèse permanente dans la Negative Capability, mais sans que cela puisse annuler son attraction vers un Oui total dit au monde, que le roman dans son intégralité, par l'entremise de la métaphore élargie avec les termes narration/poésie, essai, poétique morellienne, occulte et désocculte successivement. Le morellien « le oui sans le non, ou le non sans le oui [...] une bonne fois pour toute et en paix et en voilà assez » (*M*, 73, 390) semble être la demande d'un abri de la conscience, que tout le roman, par l'intermédiaire de la *tension* métaphorique, s'efforce de maintenir en suspens. D'ailleurs, dans la production ultérieure, Cortázar assumera courageusement cette tendance à l'affirmation, et *Libro de Manuel* en sera une preuve incontestable. Le personnage de Musil, au contraire, repousse la Negative Capability et admet une certaine forme d'univocité, celle du sentiment, précisément à cause d'une tendance à la négation primaire qui ne lui permet de voir nulle part la possibilité d'une certitude totale. Il s'avère ainsi

¹ Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, p. 77.

que l'amour sororal, cet « état étrange, illimité, incroyable et inoubliable, où tout est « oui » » (*H, II, 18, 164*), n'est en fait que l'utopie conçue par un esprit plongé profondément dans les « incertainties, mysteries and doubts », ce que l'indécision constante de Musil entre les multiples fins possibles de son roman atteste sans équivoque.

Devant la Negative Capability, synonyme de la résistance à l'univocité et liée à une attitude héroïque, les deux auteurs se placent manifestement sur des positions antagoniques, sans doute pour compenser leurs tendances profondes – vers le non (Musil) et vers le oui (Cortázar). Mais si le recours à l'analogie est la caractéristique principale de leur style et qu'ils construisent leurs grands romans comme de vastes métaphores, où le mode empirique (« toujours la même histoire » chez Musil et la narration des aventures d'Oliveira chez Cortázar) est mis en relation constante avec le mode possible (respectivement l'amour mystique et un roman qui équivaldrait à une révélation Zen), il n'est pas complètement insensé de proposer l'hypothèse qu'il existe chez eux un projet utopique de transformer la relation dialectique en catégorie comparative. C'est un peu comme la méthode des anthropologues qui prennent la dualité universelle mystique / empirique en outil de comparaison pour rendre intelligible le contraste entre *deux* modes de dualités : la séparation moderne et l'enchevêtrement des croyances rationnelles et irrationnelles chez les populations religieuses¹. La dichotomie réel / possible fonctionne, de la même sorte, à deux niveaux, avec des acceptations différentes (la logique les sépare, le sentiment les prend comme une unité) : Cortázar et Musil emploient cette distinction pour rendre compte d'un mode de pensée – superlogique (en fait senti-mental, absolument courant) – qui ne fait pas cette différence. Une métaphore ayant les termes « oui » et « non », l'affirmation renvoyant à la négation, la négation à l'affirmation, semble impossible aux yeux de la raison ; or, sans recourir à l'irrationnel, on peut comprendre cet enchevêtrement du oui et du non (de l'immersion et de la résistance, termes qui se chevauchent souvent chez Cortázar et que Musil rend métaphoriquement par les noms « des deux arbres de la vie », celui de l'amour et celui la violence) avec une catégorie comparative. Si la fusion de ces « deux arbres » demeure irréalisable – et le final *impossible* de ces deux romans le montre clairement – il reste concevable d'explorer cette utopie par l'entremise de la métaphore, concept auquel Cortázar attribuait « une valeur sacrée »² et Musil une capacité incomparable de trouver « un avatar moderne à la foi, perdue des temps d'Orphée, en son pouvoir magique sur le monde »³. Une fois atteinte cette intensité de la pensée analogique, la Negative Capability reste à l'arrière plan, simple étape d'exaltation excessive, mi-hystérique mi-cynique, et la vénération du doute se dissipe comme un mauvais rêve.

Ilinca ILIAN ȚĂRANU

¹ Cette direction méthodologique en anthropologie a été ouverte par E. E. Evans-Pritchard, *Sorcellerie, oracles et magies chez les Azandés* (1937), trad. fr. Paris, 1972.

² Julio Cortázar, « Irracionalismo y eficacia », *Obras críticas 2*, ed. Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1998.

³ Robert Musil, *Essais*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1992, p. 225.

DES/DEUX ORDERS DU MONDE
ET DU LANGAGE

Vérité poétique et scientifique : le rôle unificateur du symbole¹

Parler de la poésie à l'heure actuelle de la culture, c'est parler de l'acte d'écriture, de la poésie en tant qu'écriture, de la poésie en acte, en mouvement. Par l'écriture j'entends l'entière disponibilité à noter, sous forme de langage, ce qui vit en moi, c'est-à-dire le monde intérieur, cette voix immense qui me remplit, comme si c'était celle d'un être supérieur, dont je subis la symbiose, à laquelle je me sou mets entièrement. C'est une forme de sonorisation de ce qui m'entoure, de ce qui me pénètre, de tout ce qui parle en moi. C'est un langage de haute précision, par le choix des mots, par l'élégance élevée de la phrase, par la haute précision de l'expression. Il s'agit d'une musique intérieure, à laquelle je suis en permanente écoute. Est-ce la prière ? « L'esprit est élévatoire en nous-même », écrit Manuel de Diéguez dans son *Essai sur l'avenir poétique de Dieu*.²

Je me surprends d'avoir juxtaposé les mots « intérieur » et « supérieur ». Je m'oblige donc d'explicitier ce parallélisme. Il s'agit d'une distinction qui n'a rien à voir avec la différence des classes sociales, avec la supériorité d'une élite, du poète, du savant. Ce serait mal comprendre notre propos. Nous accordons au mot « intérieur » une valence mystique, une *noblesse*, dans le sens que maître Eckhart accordait à ce terme, opposé à « extérieur », visant une expérience, une connaissance qui se situe au-delà de l'appréhension des choses terrestres, qui s'aventure dans le monde de l'inconnu auquel Baudelaire accordait le terme de l'imaginaire, brisant par là le monopole de la connaissance rationnelle, qui se réserve en exclusivité le royaume du vrai. Le poète des *Fleurs du mal* appelle la faculté de l'âme qui opère en nous et qui crée nos représentations poétiques du monde « la reine des facultés » qu'il considère supérieure à la connaissance scientifique. Dans son essai de 1859, intitulé « La reine des facultés », Baudelaire nomme encore l'imagination « la reine du vrai ». ³ Il opère ainsi une dichotomie entre la science de son époque et la création poétique. D'autre part, il abolit cette rupture, mettant fin à cette dichotomie en réincorporant l'imagination dans sa conception idéale de la science, qui serait à la fois connaissance rationnelle et imagination. Il se demande : que dira-t-on d'un « savant sans imagination ? » Baudelaire semble avoir eu une conception assez conservatrice de la science et du savant de son temps, prenant la science pour un type de connaissance encyclopédique, limitée à celle de « l'histoire des traités et des alliances dans le passé », incapable de « deviner les traités et les alliances contenus dans l'avenir ». Le mot « deviner » est intéressant à ce propos. L'imagination serait une espèce de don prophétique, pouvant prédire l'avenir,

¹ Conférence présentée au colloque international « Transdisciplinarität – Transkulturalität », Sibiu, 22-23 octobre 2007.

² Manuel de Diéguez, *Essai sur l'avenir poétique de Dieu. Bossuet-Pascal-Chateaubriand-Clandel*, Paris, Plon, 1965, p. 274.

³ Charles Baudelaire, La reine des facultés, dans *Œuvres complètes II*, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois (Pléiade), Paris, Gallimard, 1976, p. 621.

lié au pouvoir magique, mythique, capable de déchiffrer le destin de l'homme. Dans cette conception le vrai « vrai » appartient au domaine de l'infini, seul accessible à l'imagination. Ainsi l'imagination est « positivement apparentée avec l'infini ».¹

Dans cette vision on découvre une laïcisation poétique de la connaissance suprême, divine du monde, traditionnellement réservée à la divinité, seule instance capable de décider du sort de l'univers, de l'humanité et de chaque homme en particulier, même au-delà de la mort. La connaissance du salut appartient à Dieu seul. L'homme n'a pas accès à cette vérité suprême. Cette défaillance remonte au péché originel. Chez Baudelaire et d'autres contemporains nous retrouvons toujours l'idée médiévale de la suprême connaissance, formulée par Wolfgang Kayser dans l'introduction de son recueil de textes sur la « vérité des poètes » (*Die Wahrheit der Dichter*), se référant à l'écrivain médiéval allemand Ottfried, l'auteur d'une *Vie de Jésus* (863-871) : « Die höchste Wahrheit ist Heilswahrheit, die in Gott ihren Ursprung hat » (La vérité suprême est la vérité du salut, qui prend ses origines en Dieu).² Dans la conception médiévale les deux vérités, celle du monde d'en bas et celle du monde d'en haut, sont nettement séparées, elles ne sont pourtant pas contradictoires, parce que toute la vie humaine est dirigée vers le salut éternel, dominant toute l'existence et la connaissance. Tout à fait comme chez Baudelaire, Goethe oppose et réunit à la fois *Dichtung und Wahrheit* en introduisant dans ce couple antagoniste le concept unificateur du symbole : « Dichterische Gestaltung ist auf das Symbolische gerichtet, und im Symbol bekundet sich die höhere Wahrheit » (La création poétique est dirigée vers le symbolique et dans le symbole s'énonce la vérité supérieure).

Dans l'état actuel de la culture le monde céleste ne fonctionne plus comme la représentation du salut. Le domaine du salut est renvoyé au monde d'en bas, à l'existence terrestre, seul endroit où l'homme est appelé à réaliser son salut. Ce que représentait, encore dans l'esprit de Baudelaire, « l'infini », appartient au « fini ». Par conséquent le seul domaine de la connaissance, c'est le monde fini. Où se situe par rapport au fini ce que Goethe appelait le « symbole » et ce que Baudelaire évoquait encore comme « une forêt de symboles » ? Le symbole, étant pratiqué comme une clef donnant accès à « l'infini », en mesure d'éclairer quelque peu « le côté nocturne de la nature », d'après l'expression de Mme de Staël dans *De l'Allemagne*, est-il mort comme un fruit mûr, tombé au pied de l'arbre ? Qu'est-ce qui reste de l'expression poétique dans le monde fini ? Après le « Dieu est mort », proclamé par Nietzsche, faut-il annoncer désormais la mort du poète ?³

Quel est le sort de la connaissance scientifique, coupée du monde de l'infini, à l'heure actuelle ? Est-elle, elle aussi, tout comme la poésie, tombée de l'arbre de vie à l'heure où elle semble avoir perdu toute emprise sur l'évolution

¹ Charles Baudelaire, *Op.cit.*, p. 621.

² Wolfgang Kayser, *Die Wahrheit der Dichter*. Wandlung eines Begriffes in der Deutschen Literatur, Rowohlt, 1959, p. 8.

³ Charles Baudelaire, *Op. cit.*, Notes, p. 1393.

de la planète et le sort de l'humanité ? Qu'est-ce qui reste encore valable, dans ce contexte, de la manière dont Ilya Prigogine et Isabelle Stengers ont formulé le nouveau concept de la science dans leur livre *La nouvelle alliance* (1979) : « Ainsi la science s'affirme aujourd'hui science humaine, science faite par des hommes pour des hommes » ?¹ J'observe, comme en parenthèse, que dans cette conception de la science, c'est toujours le « Heilswahrheit », l'ancienne conception théologique de la vérité, qui continue de former l'objectif majeur de l'activité scientifique « sans Dieu ». Si je réfléchis sur les prémisses philosophiques qui se trouvent à la base de la transdisciplinarité, telle qu'elle est formulée par Jürgen Mittelstraß dans son discours de Konstanz *Transdisciplinarität-wissenschaftliche Zukunft und institutionelle Wirklichkeit* (2003), je constate également que le besoin d'intégrer davantage les disciplines scientifiques en vue de mettre fin à la « désintégration » de la recherche scientifique, émane du vœu d'adapter la science en conformité à un monde qui est « de plus en plus l'œuvre de la raison scientifique et technique ». (p. 11) J'y devine la persistance de l'idée que la science est responsable du sort du monde. J'y perçois également une tendance nette à ne pas s'interroger sur les prémisses de la conception scientifique du monde, comme si on avait peur d'aller jusqu'au bout de la réflexion. Toutefois sans vouloir être holiste, elle aspire, du moins dans ses applications, à embrasser le monde entier. Malgré ses aspirations élevées elle semble se perdre dans le dédale créé par l'atomisation du savoir. De là le besoin légitime d'une nouvelle organisation de la recherche, de nouvelles structures d'intégration du savoir et des disciplines. Ce besoin s'impose également par le fait que la société lui demande de donner une solution aux problèmes de l'avenir. C'est à la science de remplir la fonction qu'assumait au moyen âge et même, comme nous avons vu, encore à l'époque de Baudelaire, un type de savoir comparable à la religion ou à la théologie. Sinon comment expliquer chez les hommes, même dans un monde de plus en plus dominé par la science, le recours à des parasciences, comme l'astrologie ou la parapsychologie. Il s'est également vérifié que ni la poésie, ni l'art en général, sauf peut-être la musique, ne sont en mesure de répondre à cet appel.

Ne me comprenez pas mal. Je n'ai nullement l'intention de faire le procès de la science. Ce serait une absurdité. D'autre part nous ne pouvons pas nier qu'au plan humain la science ne semble pas être en mesure de répondre à l'attente des hommes. Max Planck a même constaté, parlant de la physique, que nous assistons à un phénomène d'aliénation, de déshumanisation de la science par rapport au monde, à l'homme même : « bien que des observations nouvelles, donc des processus du monde des sens, soient à l'origine de tous les perfectionnements et simplifications du monde de la physique, il n'en est pas moins vrai que la structure de celui-ci ne cesse de s'éloigner du monde des sens, perdant graduellement ses caractères anthropomorphiques originels ». ² Dans un

¹ I. Prigogine et I. Stengers, *La nouvelle alliance*, Paris, Folio/Essais 26, 1979, p. 373.

² Max Planck, *L'image du monde dans la physique moderne*, Paris, éd. Gonthier, 1963, p. 9, cité dans *Poëzie en Wetenschap, Poésie et science, Poetry and Science*, (s.l.r. d'Eugène Van Itterbeek), Cahiers de Louvain, 89, 1989, p. 11.

autre fragment Max Planck écrit : « C'est un monde singulier que celui où nous vivons. Où que nous portions nos regards, dans les domaines matériels ou spirituels de la culture, nous sommes entrés dans une époque de crises graves qui marquent du sceau de l'inquiétude et de l'insécurité notre existence privée aussi bien que notre vie publique ».¹ Cette citation date de 1930.

D'une certaine manière notre situation actuelle est comparable à celle de Max Planck en 1930. Nous nous sentons, si l'on change un peu le sens des mots, en face de ce que Mme De Staël a appelé « le côté nocturne » de l'existence. Et pourtant, si l'on lit les poètes, particulièrement ceux qui pratiquent dans leur vie professionnelle, la recherche scientifique, il n'y a pas de dichotomie entre la science et la poésie, ce qui donne à espérer. Le poète et physicien Avner Treinin a démontré qu'il existe une analogie entre la création poétique et la recherche scientifique. A ce sujet il avance trois arguments qu'il emprunte aux livres de Koestler, *The Sleep-wakers* et *The act of creation*. En premier lieu le fait de se libérer de restrictions, impliquant souvent un bond laissant derrière soi des concepts généralement acceptés. Ce processus démarre parfois comme dans un rêve. Le créateur opère librement, ne se laisse pas déterminer par des structures déjà existantes. A l'origine il lui faut un sentiment de chaos, d'où émergent les idées. Le deuxième élément, commun à la création poétique, consiste dans le fait que l'œuvre créée reflète l'âme du créateur ainsi que la foi obscure dans certaines idées, de nature platonicienne, dans la beauté, l'harmonie, le processus créateur. Ainsi la création physique de l'univers de Kepler est basée sur l'harmonie céleste, formée des étoiles circulant autour du soleil. Dans ce sens les théories de Heisenberg et d'Einstein seraient nées d'idées platoniciennes. Les collègues de Heisenberg ont qualifié sa manière de penser en physique de poétique. Enfin, il y a l'idée que le créateur tombe amoureux de sa création avec tous les complexes inhérents d'amour et de haine.²

Un exemple où je me retrouve le plus, c'est celui de Gaston Bachelard et de son essai « Instant poétique et instant métaphysique » de 1939, repris dans *L'Intuition de l'instant*.³ Bachelard commence par dire que la « poésie est une métaphysique instantanée ». C'est ainsi que je sens le moment de création poétique : comme un arrêt du temps, comme une complète absorption dans ce que je vois ou ce que je vis, ce que j'appelle la non-temporalité du regard dans lequel disparaît toute paroi entre le moi et les choses opérant une totale communion, un moment de « noces avec les choses », unissant l'extériorité et l'intériorité.⁴ C'est exactement ce que Bachelard exprime en termes philosophiques : il parle à ce propos du « principe d'une simultanéité essentielle où l'être le plus dispersé, le plus désuni conquiert son unité ». Ce temps il l'appelle « vertical ». D'après mon expérience, ce n'est pas tellement la création

¹ *Op. cit.*, p. 95.

² Avner Treinin, « The University and the Spirit », dans *Poëzie en Wetenschap...*, *Op. cit.*, pp. 313-321.

³ Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, 1966.

⁴ Je me permets de renvoyer à mes recueils de poésie *Instantanés transylvaniens*, 2004, *Les Noces des mots et des choses*, 2004 et *Un hiver à Cisnădioara*, 2006, tous aux éditions Hora, Sibiu.

poétique qui crée cette unité. Cette unité, c'est la condition métaphysique préalable, l'état psychique au moment de la sensation de l'unité, qui annonce la disponibilité créatrice, elle est préalable à la création, se confondant immédiatement après, à l'instant même, avec le processus créateur qui échappe à toute temporalité : « C'est dans le temps vertical d'un instant immobilisé que la poésie trouve son dynamisme spécifique », conclut Gaston Bachelard.

Est-ce que je peux appeler cet état de l'esprit en face du monde une expérience transdisciplinaire ? Je crois que oui, parce que c'est un état, une condition de l'être où toutes les contraintes, dans le sens de Koestler, disparaissent et d'où émerge l'œuvre créatrice, où même le langage disparaît dans l'expression, dans l'écriture qui est l'instant en acte, sous le contrôle du créateur. Le poète qui a réussi à un niveau élevé d'intensité cette expression de l'instant, c'est, selon Bachelard, le poète des « Correspondances ». La correspondance baudelairienne est « une somme de l'être sensible en un seul instant ».

Je suis parfaitement conscient du fait que la vision transdisciplinaire de la science moderne telle que je l'ai décrite ici, ne correspond pas à la transdisciplinarité définie comme un essai de réintégration institutionnelle des disciplines scientifiques, telle que le philosophe Jürgen Mittelstraß l'envisage. D'autre part je me demande si la création poétique, telle qu'elle est vécue et analysée par des savants tels que Heisenberg, Einstein ou Gaston Bachelard, qui se sont eux-mêmes inspirés de la pensée de Galilée, Léonard de Vinci et Kepler, n'ouvre pas la voie à une réflexion sur les prémisses mêmes de la science d'aujourd'hui qu'il est difficile de séparer de ce que Wolfgang Kayser, partant de Goethe, a qualifié de « Heilswahrheit ». Dans le fond il s'agit de savoir ce que le monde contemporain entend par l'idée du bonheur ou de ce qu'il en reste dans une perspective coupée de l'infini. Dans ce sens la science et la poésie se rejoignent de nouveau non sous la forme d'une dichotomie mais bien dans l'effort commun d'envisager le bien de l'humanité.

Eugène VAN ITTERBEEK

Décomposition de la philosophie : l'écriture de Cioran

Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher.

Pascal¹

La question de la nature du chapitre cioranien – poème philosophique ou essai lyrique, littérature philosophique ou philosophie stylisée – pourrait trouver dans les manuscrits de ce genre hybride des éléments de réponse. S'il y a une profonde « communauté de destin » entre la littérature et la philosophie, « une tâche identique [...] une résistance à tout ce qui enferme et emprisonne la vie »², si, « qu'il s'agisse de la quête de la vérité ou de l'élaboration de fictions (et on ne saurait exclure l'autobiographie de cette démarche) », si Cioran, comme Rousseau, comme tout écrivain philosophe, « met en œuvre une même sensibilité, enracine son œuvre dans les profondeurs d'une conscience déchirée, dans la part la plus obscure et la plus secrète de l'être, celle sans doute d'où jaillit toute œuvre d'art, mais dans laquelle s'articule aussi une vision philosophique du monde »³, qu'est-ce qui distingue alors l'écrivain du philosophe, sinon la mise en œuvre même de cette sensibilité, sinon le travail par lequel cette part secrète de l'être réalise son ancrage dans le monde, sinon les corrections grâce auxquelles cette réalisation devient plus satisfaisante, plus fidèle et plus vaste ? C'est à cette interrogation que nous allons nous confronter ici, en commençant par aller voir comment les philosophes écrivent, avant de chercher les différences qui séparent théoriquement cette écriture de l'écriture littéraire, pour finalement lire le manuscrit de Cioran intitulé « Médiocrité de la philosophie » (« Adieu à la philosophie » dans le Précis de Décomposition).

1. Les écritures philosophiques

Gageons que Cioran soit un philosophe : quel type de philosophe serait-il ? C'est en nous appuyant sur le numéro 22 de la revue de critique génétique *Genesis*⁴, intitulé « Philosophie », et sur les différentes études qu'il contient (notamment sur Fichte, Nietzsche, Wittgenstein, et Merleau-Ponty), que nous parlons de types philosophiques, d'écritures philosophiques, au pluriel. Dans la perspective synthétique qui incombe au directeur du numéro, Paolo d'Iorio écrit que ces études « font déjà apparaître une première distinction fondamentale entre les philosophes qui écrivent pour penser et ceux qui pensent pour écrire » : « Alors que chez Nietzsche les pensées papillons sont en apesanteur et la tâche du philosophe est de les fixer sur la page, pour Fichte, les pensées naissent par l'action de la plume sur la page et ont tendance à s'envoler » ; chez ceux qui

¹ Pascal, *Pensées*, édition de Léon Brunschvicg, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1972, p. 5.

² Alain Soudan, Claire Villanueva, *Littérature et philosophie, Écrire, penser, vivre*, Paris, Bréal, 2004, p. 174.

³ *Ibid.*, pp. 137-138.

⁴ *Genesis*, n° 22, « Philosophie », textes réunis et présentés par Paolo d'Iorio et Olivier Ponton, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2003, 190 p.

« écrivent pour penser », dont la réflexion progresse avec la plume, dont l'écriture est une heuristique philosophique, on retrouve « le rythme de la conversation orale », tandis que, chez ceux qui « pensent pour écrire », dont l'écriture est soumise, et donc postérieure, au temps de la réflexion et à ses aboutissements, on perçoit dès les manuscrits « une tension vers la mise en livre, vers la communication publique par l'imprimé »¹.

Quid de Cioran ? La génétique comparée, si plaisante, voire ludique, soit-elle, montre vite ses limites : l'écriture cioranienne a des points communs avec ces deux types d'écritures philosophiques. Elle naît d'une formule initiale, d'une provocation extérieure au contexte bureau-papier-stylo ; la pensée précède ainsi l'écriture, et va vers elle pour s'y établir, pour s'y conforter, pour s'y épanouir dans le cadre stable d'un livre en puissance (ce qu'attestent la topographie récurrente du manuscrit cioranien – titre en haut à gauche, souligné – et sa numérotation pointilleuse) ; Cioran pourrait ainsi ressembler à ceux qui « pensent pour écrire ». Mais un second temps de l'écriture cioranienne voit la plume s'embraser, le carnage s'emballer, l'épanouissement de l'idée initiale tourner à sa distanciation, à sa critique, sinon à sa contestation explicite ; l'oralité en est souvent une caractéristique, de même qu'il arrive que Cioran renonce à son incipit, lui préférant toujours sa clausule, l'objet de ses soins les plus attentionnés, d'autant plus attentionnés que l'écrivain semble en être surpris, saisi, recevoir cette clausule comme une matière brute tombée du ciel ; d'où la tentation maintenant de rapprocher Cioran de ceux qui « écrivent pour penser ». Aventurons-nous donc plus dans le détail de ces études, pour voir en quoi Cioran peut effectivement être positivement comparé à Fichte, à Nietzsche, ou à Wittgenstein (avant de voir en quoi il se distingue de tous).

Avec Fichte, Cioran partage le caractère de réflexivité de l'écriture. Chez Fichte, écrivent Matteo d'Alfonso et Marco Rampazzo Bazzan, « ce n'est pas la plume qui naît de la déduction, mais plutôt la déduction qui naît de la plume »², sans qu'il s'agisse de laisser la plume courir librement : si la déduction naît de la plume, c'est du fait de l'effort de méthode transcendante, du fait de la visée de la philosophie même de l'auteur : « Le philosophe transcendantal est en fait condamné à manifester à chaque étape de son parcours les conditions auxquelles sa pensée est pensable, comme si à chaque étape un questionnement externe le forçait à reparcourir et à analyser chacun de ses résultats, l'invitant à en éclaircir les présupposés non exprimés qui les ont portés à la lumière. L'exercice critique, acte autoréflexif mené par la raison, ne doit pas se présenter dans les termes d'une simple description du fonctionnement prétendu de la conscience, jaillie de l'auto-observation naïve de ses propres modes de fonctionnement, mais doit au contraire procéder en interrogeant les conditions de possibilités d'auto-observation de la raison, dans une interrogation circulaire incessante qui ne prendra fin que lorsque le cercle de la conscience se sera entièrement déroulé et sera donc en mesure de se justifier. »³

¹ Paolo D'iorio, « Présentation », *Genesis*, n° 22, *op. cit.*, p. 10.

² Matteo D'alfonso, Marco Rampazzo Bazzan, « *Was von Genesis ist da !*, Les rebondissements de la plume de Fichte », *Genesis*, n°22, *op. cit.*, p. 37.

³ *Ibid.*, pp. 41-42.

On retrouve chez Cioran cet imbroglio critique entre « la pensée [...], la réflexion immédiate sur ses résultats et les conclusions théoriques à valeur universelle qu'elle produit »¹ ; mais, sans parler de l'horizon systématique de la pensée de Fichte, la philosophie de Cioran, si philosophie il y a, n'est assurément pas transcendante, elle ne vise pas à la connaissance de son propre mode de fonctionnement, et ne semble se retourner sur elle-même que pour se nier, précisément, comme pour nier jusqu'à la possibilité d'une philosophie transcendante, même réduite à un seul sujet, à une seule conscience. Il semble que Cioran ait conservé la méthode réflexive qui préoccupait déjà Descartes, et à partir de laquelle Kant, père de la philosophie transcendante, construisit son édifice ; rappelons que le jeune Emil a fait ses études de philosophie, qu'il était germaniste avant d'être francophone, et qu'il a longuement dû se pencher sur l'œuvre de Kant, et sur la question, centrale, de la connaissance². S'il n'a pas hérité grande chose de Kant, Cioran peut, à travers son « penser contre soi » (S. Sontag), s'inscrire, non sans ironie, dans la lointaine lignée de la philosophie transcendante kantienne.

Avec Nietzsche, Cioran partage trop de caractéristiques d'ordre générique (écriture aphoristique, courts essais, et tendance stylistique au littéraire) pour qu'ils n'aient pas de points communs sur le plan génétique. L'étude d'Olivier Ponton « 'L'allègement de la vie', Genèse d'un titre chez Nietzsche »³ révèle quatre opérations fondamentales dans l'écriture de celui-ci, soit tout un travail du texte dont on peut retrouver des étapes similaires chez Cioran. « 1. Réinterpréter », tout d'abord : « Nietzsche pense souvent en s'appropriant la pensée des autres (et en se réappropriant parfois sa propre pensée) puis en réinterprétant le matériau ainsi accumulé »⁴ – phénomène auquel, de fait, on trouverait difficilement un auteur qui fasse exception, en philosophie comme en littérature, tant l'écriture est intrinsèquement conditionnée par les lectures qui l'ont précédée, mais phénomène patent chez Cioran, qui multiplie d'ailleurs les citations. « 2. Complexifier » : « un véritable foisonnement conceptuel », « Nietzsche accumule les ébauches, les variantes, les transcriptions », et le généticien de repérer « des bifurcations, des carrefours et des embranchements », dans le « chemin génétique d'un texte », d'y examiner « des chemins parallèles, qui entrent plus ou moins explicitement en concurrence les uns avec les autres » ; Cioran semble en reste sur ce point, même si la genèse de ses chapitres distincts est loin d'être toujours linéaire ; quoi qu'il en soit, sans entrer dans des

¹ *Ibid.*, p. 40.

² Cf. Eugène Van Itterbeek, « Cioran lecteur de Kant », *Cahiers Emil Cioran, Approches critiques VI*, Sibiu, Editura Universitatii « Lucian Blaga », & Louvain, Les Sept Dormants, 2005, p. 183-207 ; E. van Itterbeek y traduit la dissertation de Cioran, étudiant, alors âgé de 19 ans, « Considérations sur le problème de la connaissance chez Kant », texte qui s'achève par la condamnation sans appel de la pensée kantienne (« il lui a manqué le sentiment immédiat de l'existence »), et par une ouverture vers « Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer » (p. 207). – Cf., également, les multiples ouvrages de ou sur Kant, parmi les livres de la bibliothèque roumaine de Cioran (d'avant son départ pour Paris), conservés dans une filiale de la Bibliothèque Astra de Sibiu.

³ Olivier Ponton, « 'L'allègement de la vie', Genèse d'un titre chez Nietzsche », *Genesis*, n° 22, *op. cit.*, pp. 69-87.

⁴ *Ibid.*, p. 86.

considérations quantitatives, une telle étape existe bel et bien chez le penseur roumain. « 3. Choisir. La matière ainsi transformée et complexifiée est aussi triée, passée au crible d'un jugement qui choisit, qui élague. Nietzsche choisit aussi minutieusement ses titres d'œuvres, de chapitres, d'aphorismes »¹ : c'est, chez Cioran, précisément, la phase de décomposition, qui occasionne ces développements vers la philosophie – phase de travail, dans laquelle nous trouvons la quatrième opération génétique nietzschéenne : « 4. Organiser [...] travail d'association, de combinaison et de construction, de regroupement, de classement »². Faut-il voir dans l'écriture fragmentaire, propre à nos deux auteurs, une conséquence de la seconde opération, c'est-à-dire de la complexification, de la démultiplication de l'écriture ? On le peut, mais on peut mieux encore voir dans les troisième et quatrième opérations des conséquences du choix du fragmentaire, sachant que, du point de vue de l'auteur au moins, tout cela – opérations génétiques et caractéristiques génériques – ne forme qu'un seul tout rempli d'interdépendance.

Enfin, avec Wittgenstein, Cioran paraîtrait partager une dimension « thérapeutique » de l'écriture, selon le terme que Denis Perrin³ emploie dans son étude de l'œuvre posthume du *Nachlaß* : concevant l'analyse logique du langage comme un « antidote »⁴ contre l'emprise que le langage a sur notre pensée (« la philosophie est un combat contre l'ensorcellement de notre entendement par l'intermédiaire de notre langage »⁵), Wittgenstein s'adonne moins à l'écriture qu'à la réécriture, et s'attelle à un « ressassement critique » primordial, de telle sorte que « sa pensée se découvre autant dans la succession de ses différentes formulations que dans telle formulation ultime, même dans le cas où celle-ci est plus aboutie que les précédentes ; ce qui compte, c'est la raison pour laquelle, et le cheminement au terme duquel, on l'atteint »⁶. Même s'il reconnaît la valeur de la réécriture, Cioran, qui, dans le *Précis de Décomposition*, consacre plusieurs pages à une remise en question du langage, ne se retrouve guère dans cette valorisation du cheminement et des variations⁷ : sans doute n'y a-t-il pour lui qu'un seul Texte, dont les manuscrits s'excluent les uns les autres à mesure qu'il avance dans sa propre thérapeutique. Toutefois, comme chez Cioran, cette réécriture thérapeutique conduit Wittgenstein au couronnement du mot juste : « Le philosophe s'efforce de trouver le mot salvateur (das erlösende Wort), c'est-à-dire le mot qui nous permet enfin de saisir ce qui,

¹ *Ibid.*, p. 87.

² *Ibid.*

³ Denis Perrin, « Le destin d'une remarque dans la genèse du *Nachlaß* de Wittgenstein, Écriture et réécriture du dictum héraclitéen *Alles fließt* », *Genesis*, n° 22, *op. cit.*, pp. 92-106.

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Wittgenstein's Lectures, Cambridge 1932-1935*, Oxford, Blackwell, 1979, p. 21 ; cité par D. Perrin, « Le destin d'une remarque... », *op. cit.*, p. 95.

⁵ L. Wittgenstein, cité par D. Perrin, *ibid.*, p. 96.

⁶ D. Perrin, *ibid.*, p. 96.

⁷ Cioran écrira plus tard : « Mes aphorismes ne sont pas vraiment des aphorismes, chacun est la conclusion de toute une page, le point final d'une petite crise d'épilepsie. [...] Je laisse tout tomber et je ne donne que la conclusion, comme au tribunal, où il n'y a que le verdict : condamné à mort. Sans le déroulement de ma pensée, simplement le résultat. » CIORAN, *Entretiens*, Paris, Gallimard, « Arcades », 1995, p. 185.

jusque-là, avait toujours pesé de manière insaisissable sur notre conscience.' La clé d'un problème philosophique peut ainsi résider dans l'ambiguïté d'un mot qui nous suggère de fausses représentations. »¹

Le travail du philosophe culmine ainsi dans la quête du mot, et dans sa perpétuelle remise en question, au terme de la spirale d'autoréflexivité, de complexification scripturale, et d'organisation textuelle, décrite à travers les études sur Fichte et sur Nietzsche. Parvenu au niveau du mot, l'on croirait maintenant la porte ouverte à la littérature, et possible le passage de l'écriture philosophique à l'écriture littéraire. Mais Cioran nous arrête : si les précédentes remarques de génétique philosophique ont pu avoir leur pertinence également dans son cas, la confrontation avec le mot fait chavirer l'hypothèse d'un Cioran philosophe. L'écriture cioranienne puise bien dans cette thérapeutique du ressassement, de la réécriture, et de l'autoréflexivité, mais son texte ne s'arrête pas là, il ne se contente pas d'être la trace de cette épreuve d'auto-critique ; Cioran joue de « l'ambiguïté » problématique des mots², contre laquelle combat Wittgenstein ; sa décomposition – discipline philosophique – nourrit une composition.

2. Parole et écriture

Fichte « se pense penser, mais il ne se regarde jamais écrire »³ ; voilà tout l'écart entre le philosophe et l'écrivain, entre l'écrivain et l'écrivain, pour utiliser la distinction de Roland Barthes ou, plus largement, entre parole et écriture. Vieille distinction, qui en recoupe bien d'autres, depuis Mallarmé⁴ jusqu'à Bakhtine⁵.

La philosophie relève de « l'universel reportage », du « document personnel » ; le philosophe est un « écrivain ». Qu'est-ce qui distingue l'écrivain

¹ D. Perrin, « Le destin d'une remarque », *op. cit.*, p. 97.

² « C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris », écrit Cioran en ouverture de son texte « Valéry face à ses idoles » (*Exercices d'admiration, in Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1995, p. 1560). – Sur « l'ambiguïté » comme caractéristique majeure de l'écriture cioranienne, voir Irina Mavrodin, *Uimire si Poiesis*, Craiova, Scrisul Românesc, 1999, pp. 13-49 ; et, du même auteur, « Nouvelles réflexions sur l'écriture de Cioran », *Cahiers Emil Cioran, Approches critiques IV*, Sibiu, Editura Universitatii 'Lucian Blaga', & Louvain, Les Sept Dormants, 2003, pp. 141-145.

³ Matteo D'Alfonso, Marco Rampazzo Bazzan, « 'Was von Genesis ist da !', Les rebondissements de la plume de Fichte », *Genesis*, n°22, *op. cit.*, p. 48.

⁴ « Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains. » Stéphane Mallarmé, *Divagations*, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1976, p. 251. C'est Mallarmé qui souligne.

⁵ « La conscience de soi, en tant que dominante artistique dans l'élaboration du portrait du personnage, suffit à rompre l'unité monologique du monde artistique, à condition toutefois que le héros, en tant que conscience de soi, ne soit pas exprimé mais effectivement représenté, autrement dit : qu'il ne se fonde pas avec l'auteur, ne lui serve pas de porte-voix, à condition donc que les accents de la conscience de soi du personnage soient objectivés, qu'il y ait dans l'œuvre elle-même une certaine distance entre le personnage et l'auteur. Si, inversement, le cordon ombilical qui relie le personnage à l'auteur n'est pas coupé, nous avons affaire, non pas à une œuvre d'art, mais à un document personnel. » M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, traduction d'Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, p. 93.

de l'écrivain, chez Roland Barthes ? L'écrivain a pour seul domaine d'action le langage, la littérature trouve sa fin en elle-même : « l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le pourquoi du monde dans un comment écrire »¹. Au contraire, les écrivants sont « des hommes 'transitifs' ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ; pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas » ; « même si l'écrivain apporte quelque soin à son écriture, ce soin n'est jamais ontologique »². L'écrivain écrit, l'écrivain communique ; l'écrivain écrit par refus de la parole, tandis que l'écrivant écrit au service de la parole ; l'écrivain peut penser sa pensée, comme on l'a dit plus haut de Fichte, mais il ne se regarde pas écrire. À la dimension thérapeutique, de travail sur soi, de l'écriture philosophique, rencontrée chez Wittgenstein, et que l'on pourrait traquer chez tout philosophe, s'oppose la dimension aliénante, artistique, de l'écriture littéraire, comme travail sur son langage ; la première affiche sa réflexivité, s'en targue, s'en protège, alors que la seconde la cache, et n'y puise que du mystère ; la première serait horizontale, et du côté de la vie, la seconde horizontale, et du côté de la mort.

La distinction est ainsi très claire. Pourtant, Barthes termine son article sur « Écrivains et écrivants » en décrivant ce « type bâtard » qui règnerait sur l'époque contemporaine, l'écrivain-écrivant : « des écrivains ont brusquement des comportements, des impatiences d'écrivants ; des écrivants se haussent parfois jusqu'au théâtre du langage »³. La malade quête de reconnaissance des philosophes et autres écrivants, parlant pour être écoutés, aurait gagné les lettres, l'écrivain ne pourrait plus s'isoler dans sa tour langagière, un certain bon sens social l'obligerait à descendre dans l'arène, si douloureuse, si délicate, soit cette chute : « l'écrivain conçoit la littérature comme fin, le monde la lui renvoie comme moyen ; et c'est dans cette déception infinie, que l'écrivain retrouve le monde »⁴. Que le monde l'y oblige ou que l'écrivain s'y résolve, son authenticité d'écrivain devrait en tout cas inexorablement être corrompue, souillée par l'ambition d'être compris, profanée par l'espoir d'être lu, par la compromission d'un destinataire. Nous préparions déjà nos arguments pour montrer que Cioran est écrivain et non écrivant, mais Barthes l'interdit, alléguant l'histoire, qui a fait naître notre auteur « trop tard pour être [un écrivain superbe] (de bonne conscience) et trop tôt (?) pour être [un écrivant écouté] »⁵. Fils de son époque, Cioran serait donc, fatalement, un autre de ces bâtards, écrivants qui se piquent de style ou bien quelque écrivain trop profondément infecté par le poison philosophique de ses années de formation pour ne pas marteler ses pensées jusqu'à les asseoir dans la société.

En outre, seconde objection à la distinction écrivain/écrivant, travailler sur soi et travailler sur son langage, n'est-ce pas tout un ?

¹ Roland Barthes, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1964, p. 148.

² *Ibid.*, p. 151.

³ *Ibid.*, p. 153.

⁴ *Ibid.*, p. 151. C'est Barthes qui souligne.

⁵ *Ibid.*, p. 153.

Tâchons de prendre le problème différemment – avec le a de Jacques Derrida, dont la pensée a poussé la réflexivité jusqu'à s'inscrire dans la conséquence de son pressentiment (le « coup de donc »¹), et qui a atteint par là une authenticité lui permettant d'échapper au cercle traditionnel de la philosophie, sans pourtant gagner l'espace in-conscient de la littérature (malgré toute la créativité que Derrida confère aux mots qu'il compose). Les deux objections soulevées à l'instant contre l'opposition littérature/philosophie laissent entendre, en fait, que tout écrivain est un philosophe (Barthes dirait : l'écrivain (n')est (qu')un écrivain qui trouve son plaisir dans la solitude dont il se leurre) : pour toute la philosophie occidentale, « écrite », travailler sur soi, c'est travailler sur son langage (comme on l'a vu avec Wittgenstein), donc, en bonne logique, travailler sur son langage, c'est travailler sur soi ; toute littérature est donc philosophique, de par son déploiement dans le langage ; in fine, malgré toutes les arabesques de l'histoire de la littérature, toute écriture reste une parole, est d'abord une parole. Or, on le sait, Derrida a renversé cette idée, avec sa « différance originaire »², son archi-écriture, qui veut dire que la première parole était déjà « une sorte d'écriture avant la lettre »³, tout aussi marquée par l'absence (de destinataire) qu'on le dit de l'écriture. Ainsi, l'obsession de l'écrivain envers son lecteur l'inscrit plus que jamais dans le conscient, dans le philosophique, dans le métaphysique, c'est-à-dire dans l'erreur, si l'on fait de la différance originaire ce que Derrida ne veut pas qu'elle soit, à savoir, à son tour, une nouvelle origine, une nouvelle archie, une nouvelle valeur, un nouveau concept – une nouvelle erreur... Ainsi, deuxièmement, dans la mesure où l'écriture, quelle qu'elle soit, véhicule la valeur d'authenticité, c'est-à-dire une certaine conformité à un idéal véritable certes postérieur à l'affirmation de la conscience, mais qui se présente comme sa source, dans la mesure où l'écriture est quête de la source véritable, source de vérité et vérité de la source (et de tout ce qui en découle), il ne s'agit pas, dit-on en retombant lourdement dans notre dialectique non-derridienne, il ne s'agit pas pour l'écrivain d'atteindre la philosophie par l'écriture : c'est, au contraire, le philosophe qui, par l'écriture, veut se rapprocher de la littérature et du langage authentique. Dans son article « Qual quelle, Les sources de Valéry »⁴, Derrida adopte un point de vue interne à cette dialectique philosophie/littérature, en l'occurrence celui de Valéry, qui occasionne une description du « traquenard » tendu par Valéry à la philosophie,

¹ « Cette répercussion vannée d'un type qui n'a pas encore sonné, ce temps timbré entre l'écriture et la parole (s') appellent un coup de donc. Dès qu'il perfore, on meurt d'envie d'y substituer quelque cadavre glorieux. Il suffit en somme, à peine, d'attendre. » Jacques Derrida, « Tympan », *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. XXV.

² « Mais on ne pourrait plus la dire originaire ou finale, dans la mesure où les valeurs d'origine, d'archie, de telos, d'eskhaton, etc. ont toujours dénoté la présence – ousia, parousia, etc. » ; J. Derrida, « La différance », *Marges de la philosophie*, op. cit., p. 10.

³ « La pratique de la langue ou du code supposant un jeu de formes, sans substance déterminée et invariable, supposant aussi dans la pratique de ce jeu une rétention et une protention des différences, un espacement et une temporisation, un jeu de traces, il faut bien que ce soit une sorte d'écriture à la lettre, une archi-écriture sans origine présente, sans archie » ; *ibid.*, p. 16.

⁴ J. Derrida, « Qual quelle, Les sources de Valéry », *Marges de la philosophie*, op. cit., pp. 325-364.

à savoir, en termes derridiens : « peut-on dissocier l'événement initial de la présence ? », peut-on penser (avec notre langage de la présence ou de l'absence, avec nos catégories de l'étant¹) la différance originaire (« archi-écriture sans origine présente ») ? On ne le peut pas, mais le philosophe, avec toutes ces « vaines questions d'origine »², s'y essaye ; la critique de Valéry tient donc, chez Derrida, en un paragraphe de deux phrases : « Valéry rappelle au philosophe que la philosophie s'écrit. Et que le philosophe est philosophe en tant qu'il l'oublie. »³ Paragraphe tout de même développé sur huit pages, au fil de trois conséquences : « 1. Tout d'abord une rupture avec le régime circulaire du s'entendre-parler, avec cette présence à soi du sens dans une source dont la vérité se ressource elle-même continûment. Irréversiblement quelque chose se perd, dans l'écriture, de cette présence du sens, de cette vérité qui est pourtant le grand, le seul thème du philosophe. Or le philosophe écrit contre l'écriture, il écrit pour réparer la perte de l'écriture, oubliant et déniait par là même, ce faisant, ce qui se fait de sa main. [...] il écrit – sur la page – pour effacer, pour oublier que, quand il parle, le mal du chiffre est déjà là dans le germe. 2. [...] La philosophie s'écrit, deuxième conséquence, elle doit donc compter avec l'instance formelle, compter sur la forme et ne pouvoir s'y soustraire. [...] Bref, considérer aussi la philosophie comme « un genre littéraire particulier », puisant à la réserve d'une langue, aménageant, forçant ou détournant un ensemble de ressources tropiques plus vieilles que la philosophie. 3. La philosophie s'écrit – troisième conséquence – dès lors que ses opérations et ses formes ne sont plus seulement orientées et surveillées par la loi du sens, de la pensée et de l'être, dans la vérité qui parle pour dire Moi au plus près de la source du puits. [...] si le « Je pense donc je suis » « n'a aucun sens », donc a fortiori aucune vérité, il a une « très grande valeur », et comme le style « toute caractéristique de l'homme même ». Cette valeur est d'un coup de force, d'une affirmation quasi arbitraire de maîtrise à travers l'exercice du style, l'impression quasi égotiste d'une forme, le stratagème d'une mise en scène assez puissante pour se passer de vérité, tenant moins à la vérité qu'elle ne la tend comme un piège où des générations de fétichistes serviles viendront se laisser prendre à reconnaître du même coup la loi du maître, du moi René Descartes. [...] Et il y va dès lors du style de son écriture et du timbre de sa voix. [...] Mais, s'il y a un timbre et un style, en conclura-t-on pour autant que la source ici se présente ? Point. Et c'est pourquoi « Je » s'y perd, ou en tout cas s'expose dans l'opération de maîtrise. Le timbre de ma voix, le style de mon écriture, c'est ce qui pour (un) moi n'aura jamais été présent. Je n'entends ni reconnais le timbre de ma voix. Si mon style se marque, c'est seulement sur une face qui me reste invisible, illisible. Point de speculum : j'y suis aveugle à mon style, sourd au plus spontané de ma voix. »⁴

1) Alors qu'elle se croyait et se voulait parole, communication, action, la philosophie n'est qu'écriture, c'est-à-dire vain regret ou, au mieux,

¹ Cf. J. Derrida, « La différance », *op. cit.*, p. 10.

² « Qual quelle », *op. cit.*, p. 346.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 346-353. C'est Derrida qui souligne.

« affirmation », d'un « nom unique »¹, d'une vérité formulée dans notre langage et qui le comprendrait. 2) Au sein même de notre langage, la philosophie est plus limitée encore que la littérature, dont elle n'est qu'un appendice (sa naïveté). 3) La réflexivité philosophique n'est qu'une illusion ; « style », « timbre », relèvent de l'innommable, de l'inconscient ; et la littérature, qui s'est retournée vers Eurydice, qui n'a plus la candeur d'espérer la sauver, qui s'est vouée d'elle-même au sombre destin de l'inconscience² (sachant, disons pressentant, que la conscience est un outil ontologiquement inapproprié), et qui se plonge d'elle-même dans l'écriture, contre la parole, comme dans la mort, dans l'absence, contre la vie, contre la présence, ainsi, la littérature, qui ne veut rien dire, parvient à dire plus que la philosophie.

3. Authenticité, neutralité, ambiguïté

C'est dans ce cadre, dans cette « obséquence » (obsèques et séquence³) de la philosophie, que nous plaçons Cioran, Cioran et ses lectures de Valéry, Cioran et son *Précis de Décomposition*, où « l'avènement de la conscience » est qualifié de « scandale dans la biologie », dans un chapitre qui se termine ainsi : « Et l'homme ne se débarrassera de ses ancêtres – et de la nature – que lorsqu'il aura liquidé en lui tous les vestiges de l'Inconditionné, lorsque sa vie et celle des autres ne lui paraîtront plus qu'un jeu de ficelles qu'il tirera pour rire, dans un amusement de fin des temps. Il sera alors l'être pur. La conscience aura rempli son rôle... »⁴

Pas plus que Derrida, Cioran ne croyait à la possibilité de cet « être pur » ni à un salut par la conscience ; pourtant, lorsqu'il décrit cet idéal, comme lorsque Derrida prend soin de ne pas rentrer dans telle ou telle dialectique, le texte manifeste une tentative d'écriture, d'affirmation, la plus pure, la plus vraie possible — comme dans la citation de Pascal ici placée en épigraphe : « Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher ».

Revenons à la genèse qui nous préoccupe ; la question est maintenant : y a-t-il dans le manuscrit des traces de cette (philosophie de la) décomposition (de la philosophie) ? Le manuscrit, le voici :

Médiocrité de la philosophie. Je me suis détourné de la philosophie au moment où ~~je n'ai~~ <il me fut impossible de>

¹ « Il n'y aura pas de nom unique, fût-il le nom de l'être. Et il faut le penser sans nostalgie, c'est-à-dire sans nostalgie, c'est-à-dire hors du mythe de la langue purement maternelle ou purement paternelle, de la patrie perdue de la pensée. Il faut au contraire l'affirmer, au sens où Nietzsche met l'affirmation en jeu, dans un certain rire et dans un certain pas de danse » ; J. Derrida, « La différance », *op. cit.*, p. 28. (C'est Derrida qui souligne.)

² Cf., dans l'article de Derrida sur Valéry, la question de la psychanalyse : « la méditation de Valéry sur le rêve fut incessante » (p.356), mais Valéry rejette la psychanalyse, et ce qu'il lui reproche, « ce n'est pas d'interpréter de telle ou telle manière, c'est tout simplement d'être une interprétation, de s'intéresser avant tout à la signification, au sens, et à quelque unité principielle – ici, sexuelle – du sens » ; J. Derrida, « Qual quelle », *op. cit.*, p. 362.

³ « 'Obséquence' est formé de 'obsèques' et de 'séquence' [...] Les deux idées mêlées sont celles du deuil et de suivre. En général, lors des obsèques, on suit le cadavre » ; Charles Ramond, *Le vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, 2001, p. 52.

⁴ Cioran, « L'avènement de la conscience », *Précis de Décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, p. 125.

découvert/découvrir chez Kant aucune faiblesse humaine, aucun instant de tristesse ~~X~~ authentique.¹ Chez Kant et chez tous les philosophes. Comparée à <En regard de> la musique, à/de la mystique et à/de la poésie, l'activité philosophique relève d'une fadeur, d'une sève diminuante et d'une profondeur suspecte, qui <n'>ont des prestiges ~~uniquement devant les ignorants~~ <que pour les timides> et les tièdes. D'ailleurs la philosophie n'a jamais été qu'/que ~~une~~ <l'>inquiétude impersonnelle de<s> ~~certains~~ êtres <qui se sont> réfugiés ~~dans~~ <auprès> des<'>idées incolores par inaptitude à se débattre ~~dans~~ <contre> les/des irréductibles concrets, par incapacité ~~d'~~ <à> affronter l'effroi ou l'exubérance corruptrice de la vie. A peu près tous les philosophes ont fini bien : c'est l'argument suprême contre la philosophie. La fin de Socrate lui-même n'a rien de tragique : c'est un malentendu, c'est la fin d'un pédagogue, – et si Nietzsche <a> sombre/sombré dans les affres de l'isolement mental, c'est en tant que poète et visionnaire : il a expié ses extases et non ses raisonnements.

On ne peut pas éluder l'existence par des explications, on ne peut que la souffrir, l'aimer ou la haïr, l'adorer ou la craindre, dans cette alternance de félicité et d'horreur qui exprime l'oscillation essentielle, le rythme même de l'être, de cet être dont aucune idée ne saurait assagir les ~~dissonances~~ ~~cruelles~~ intempérances inspirées, les dissonances cruelles, les véhémences amères ou allègres. ~~Les idées, n'extrayant des choses que l'essence décaillée, sont imperméables aux~~ Qui n'est exposé, par surprise ou par nécessité, à une déroute irréfutable, quel est l'être qui n'élève alors les mains en prière théorique pour les laisser ensuite tomber plus vides encore que les réponses de la philosophie ? On dirait que la mission de celle-ci est de nous protéger tant que ~~nous cheminons en deçà du désarroi~~ l'inadvertance du sort nous ~~permet de~~ <laisse> cheminer en deçà du désarroi et de nous abandonner aussitôt que nous sommes contraints à <nous> y plonger. Et comment en serait-il autrement quand, d'après la remarque de Georg Simmel, il est effrayant de penser combien peu des souffrances de l'humanité ont passé dans sa philosophie ?/. L'exercice philosophique n'est pas fécond ; il n'est qu'honorable. On est toujours impunément philosophe : un métier sans destin qui remplit de pensées volumineuses les heures neutres et vacantes, les heures réfractaires et à l'Ancien Testament, et à Bach, et à Shakespeare. Et ces pensées se sont-elles matérialisées dans une seule page équivalente à une exclamation de Job, à une terreur de Macbeth ou à l'altitude d'une cantate ? On ne discute pas l'univers ; on l'exprime. Et la philosophie ne l'exprime pas. Les ~~vrais~~ ~~pr~~ véritables problèmes ne commencent qu'après

¹ « X » signifie que Cioran a voulu intervertir les mots, et qualifier d' « *authentique* » « *instant* », plutôt que « *tristesse* » – mais il a ensuite biffé cette interversion.

l'avoir parcourue ou épuisée, après le dernier chapitre d'un immense tome qui met le point final en signe d'abdication devant l'inconnu, devant cet inconnu où ~~pourtant nous vivons~~ <s'engrènent> tous nos instants, et avec lequel il nous faut lutter puisqu'il est naturellement plus immédiat<,> ~~et~~ plus important que le pain quotidien. ~~Ma~~ Ici le philosophe nous quitte : il est ennemi du désastre, il est sensé comme la raison et aussi prudent qu'elle. Et nous restons ~~dans la~~ <en> compagnie d'un pestiféré ancien, d'un poète instruit de tous les délires et d'un musicien dont le sublime transcende la sphère du cœur. La terrible nullité de la philosophie nous oblige à renverser le sens du proverbe antique : c'est le ~~deinde~~ ~~<primum> vivere~~ qui devient l'acte superbe ~~deinde vivere~~ qui devient l'acte superbe, car ~~on~~ <nous> ne commence/commençons à vivre réellement qu'au bout de la philosophie et sur sa ruine, quand ~~on a compris~~ nous avons compris qu'il a été inutile de recourir à elle, qu'elle n'est d'aucun secours.

(Les grands systèmes ne sont au fond que des brillantes tautologies. Qui est plus avancé dans la connaissance en apprenant que la nature de l'être consiste dans la « volonté de vivre », dans « l'idée », ou dans la fantaisie de Dieu ou de la chimie ? Simple prolifération de mots, subtils déplacements de sens. Ce qui est répugne à l'étreinte verbale, et l'expérience intime ne nous en ~~dit~~ ~~rien de valable~~ dévoile rien au delà de l'instant privilégié et inexprimable. <D'ailleurs,> ~~Ce/ce qui est n'est pas./~~ <l'être lui ~~me~~ même n'est qu'une prétention du Rien : ce qui est n'est pas.

On ne définit que par désespoir. Il faut une formule ; il en faut même beaucoup, ne fût-ce que pour donner une ~~façade au néant~~ justification à l'esprit et une façade au néant. <(à la ligne)> Ni le concept ni l'extase ne sont opérants. Quand la musique nous plonge jusqu'aux prétendues intimités de l'être, nous remontons rapidement à la surface des apparences habituelles : les ~~illusions~~ effets de l'illusion se dissipent et la/le ~~con~~ savoir s'avère nul.

Les choses que nous touchons et celles que nous concevons/concevons sont aussi improbables que nos sens et notre raison. Nous ne sommes sûrs que dans notre univers verbal, maniable à plaisir – et inefficace. L'être est muet et l'esprit est bavard. Cela s'appelle connaître.

L'originalité des philosophes se réduit à l'invention de termes. Comme il n'y a que trois ou quatre attitudes devant le monde – et à peu près autant de façons de mourir –, les nuances qui les diversifient et les multiplient ne tiennent qu'au choix des vocables, dépourvus de toute portée métaphysique.

Nous sommes engouffrés dans un univers ~~ph~~ pléonasmique/pléonastique, où les interrogations et les répliques s'équivalent.

« Papa, pourquoi ~~il pleut~~ <pleut-il> ? » – demande l'enfant. —P
« Parce qu'il tombe de l'eau. »
Les réponses des philosophes sont de la même essence).¹

Partant du fonds philosophique et subjectif, suicidaire, qu'il a acquis durant ses années roumaines et de formation, Cioran travaille vers la neutralité, vers la décomposition, et tendancieusement vers une corruption du tout, toujours plus distanciée. Ce plaidoyer contre la philosophie (dont Kant semble d'ailleurs être l'incarnation, avant Socrate, Schopenhauer ou Platon), à laquelle on préfère la poésie, l'art ou la mystique, au nom d'une expérience « authentique » du monde, c'est-à-dire « tragique » et « sublime », ce réquisitoire voit ensuite, dans le texte entre parenthèses qui le suit, sa critique être étendue aux mots (« Ce qui est répugne à l'étreinte verbale » – Derrida le dit aussi), puis à l'art même, ainsi qu'à « l'extase », le processus de décomposition ayant entraîné la plume plus loin dans le scepticisme, jusqu'à une position tout bonnement intenable : condamner les mots par les mots, comme les définitions par des définitions (« ce qui est n'est pas. / On ne définit que par désespoir »). Même si le premier jet nous fait défaut (manuscrit perdu), on peut imaginer quel dialogue y eut lieu, la voix suicidaire ouvrant le texte pour critiquer la philosophie – qu'elle porte en elle-même, dont elle transpire elle-même, comme une fatalité – avant d'être elle-même tout logiquement, tout suicidairement rattrapée par sa critique, et par la voix décomposée, et par sa décomposition toujours plus vaste (chapitre entre parenthèses), le tout culminant dans le dialogue final entre un enfant et son père, le Père la Philosophie, dialogue d'une ironie corrompue somme toute faible, d'une étonnante clarté, d'une surprenante naïveté de ton, tout de même assez significative sur le rapport psychologique de Cioran à la philosophie, voire à la vie (Cioran comme esprit dialogique, pluriel, dynamique comme la vie, insoluble comme l'existence ; et Cioran comme enfant vindicatif reprochant à son père existentiel les mille maux que les extases artistiques maternelles ne compensent que mal, et les mille dogmes inculqués, et les mille douloureuses vérités découvertes tout seul).

Ces trois temps d'un dépassement de la philosophie (limitée comme rapport à la vie, comme toute manifestation langagière, et comme toute manifestation humaine) manifestent une distance croissante vis-à-vis de celle-ci, et vis-à-vis du texte en cours ; qu'en est-il lors de la reprise du tout, quand il s'agit de revenir sur l'ensemble du parcours ? On le voit, Cioran respecte le scénario génético-philosophique dans sa structure ; mais les quelques corrections effectuées ici et là attestent que le dialogue continue, non sans un certain caractère paradoxal, puisque les conclusions auxquelles on a abouti lors du premier jet ne sont pas appliquées aux considérations qui les ont précédées : les contradictions, les paradoxes ne sont pas écartés du texte a posteriori, ce qui montre encore, sur le plan purement génétique, que Cioran vise moins l'expression d'une vérité philosophique, rationnelle, que celle d'une vérité

¹ À la Bibliothèque nationale de France, cote NAF.18721.104-107. Nous remercions M^{me} Anne Miller, pour le Centre National du Livre, pour la consultation de ces manuscrits.

littéraire, intellectuellement confuse, pour le moins problématique, et, surtout, formelle, la vérité étant dans le dialogue, dans l'affrontement, plutôt que dans son issue. Un philosophe ne respecte pas ses erreurs ; un écrivain n'en commet jamais. La philosophie est perfectible, elle progresse en elle-même ; la littérature est vivante, elle progresse avec l'existence.

Ainsi, ce que la voix de la décomposition va reprocher, dans ce second temps, dans ce deuxième état du texte, ce n'est plus l'hostilité aux « heures neutres et vacantes », c'est, d'une manière plus subtile, ce goût de l'« authentique » qui n'est que leurre, surchauffe spirituelle, caricature ambitieuse du réel – comme l'a décrit Pierre Jourde dans *Littérature et authenticité* : « L'authentique, tel qu'on en parle ici, est cette fiction particulière qui nous fait perdre de vue le réel en nous laissant croire que, dans quelque réserve profonde, nous pouvons le puiser. Alors, nous nous égarons dans notre propre fiction. / Quelle que soit la forme prise par cette authenticité [...], le réel y est confondu avec le désir de réel. L'expérience tourne toujours, chez le sujet qui l'éprouve, à la revendication pour soi de son contenu. Authentique et identitaire sont frères, et présentent les mêmes dangers. / Ainsi l'authentique n'est-il jamais que l'affirmation d'authenticité. Laquelle affirme le sujet qui la profère. [...] En fait, je joue la comédie du réel. J'aime ce que je pense et ce que je dis, je m'y accroche. De cette substance fantomatique je nourris ce je sans contenu qui s'avance sur le théâtre du monde. Quant à la négation, elle n'est que l'autre face de l'affirmation de soi : elle revendique l'absence du monde au lieu de se donner l'illusion de sa présence. Dans cette autre version de la fiction, le sujet s'agrandit jusqu'à l'illimité du vide qu'il creuse autour de lui. Authentique et inauthentique, négation et affirmation nous installent dans une dualité sans issue, que le langage conforte, en figeant des instances logiques et métaphysiques. Notre seule patrie est le neutre. »¹

La voix de la décomposition, voix de la vérité littéraire, s'inscrit tout à fait dans cette perspective. Pour lutter contre cette fiction de l'authentique, Cioran amenuise autant que possible la présence du « je », d'un sujet actif : « je n'ai découvert » devient « il me fut impossible de découvrir » (le je vaut moins par son histoire subjective que par son itinéraire philosophique, itinéraire dans le neutre, incarnation partielle de la grande histoire objective, neutre²), « nous cheminons en deçà du désarroi » devient « l'inadvertance du sort nous ~~permet de~~ <laisse> cheminer en deçà du désarroi » (la description simple, le récit épique, culmine dans l'affirmation de la fatalité, du « sort », malgré son « inadvertance »), « cet inconnu où pourtant nous vivons tous nos instants » devient « cet inconnu où s'enracinent tous nos instants » (la métaphore prend le

¹ Pierre Jourde, *Littérature et authenticité, Le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2005, pp. 11-12.

² Cf. P. Jourde, en introduction à sa quête du neutre : « *Nous savons que ce repos est là, en nous, on peut-être faudrait-il dire avant ce que nous appelons nous. [...] Voilà pourquoi ce livre ne pouvait commencer par la pure théorie. Il devait, comme notre expérience même, dire d'abord je (et aussi nous, et vous) avant de s'avancer dans la troisième personne. [...] L'essai, par nature, joue au neutre. C'est précisément ce que ce livre devait en un premier temps se refuser* » ; P. Jourde, *Littérature et authenticité, op. cit.*, pp. 12-13. (C'est P. Jourde qui souligne.)

pas sur le sujet cartésien). La neutralité aime la généralisation : « la philosophie n'a jamais été qu'/que ~~une~~ <P>inquiétude impersonnelle de<s> ~~certains~~ êtres [...] », et l'objectivité d'une citation (« la 'volonté de vivre' », « l'idée' »), quand bien même c'est pour la détourner de son sens premier (l'inquiétude ès lettres latines, le doute décomposé, face au « deinde vivere », renversement suicidaire de l'adage « primum vivere, deinde philosophari »). Surtout, la suppression de l'argument : « Les idées, n'extrayant des choses que l'essence décantée, sont imperméables aux », est symptomatique de ce refus de l'authentique philosophico-suicidaire ; elle préfigure d'ailleurs l'abandon de la formule abstraite « ce qui est n'est pas » dans le texte final, elle aussi formellement trop connotée pour ne pas nuire à la vérité qu'elle soutient. Cioran veut toujours critiquer la philosophie, mais il ne veut pas que son texte soit la critique de la philosophie par un nouveau philosophe ; aussi supprimera-t-il encore, dans le texte final, le nom de Georg Simmel (l'idée demeure, avec disparition de son auteur dans le flou de la culture générale), et le petit dialogue père-fils. Enfin, si la philosophie n'a de prestige que pour « les timides », plutôt que pour « les ignorants » (biffé), c'est dans un effet de corruption du texte (on sait quelle part d'autobiographie recèle cet adjectif – timide) qui participe de la quête fondamentale d'ambiguïté partout à l'œuvre dans les corrections : Cioran conserve l'origine suicidaire du texte, il la fissure seulement, il la trouble, et ne la détruit pas, il la décompose sans la recomposer différemment. « On ne discute pas l'univers ; on l'exprime » ; on ne l'éclaircit pas, on en reproduit le chaos ; et si « ce qui est répugne à l'étreinte verbale », il faut chercher des mots ambigus, écrire des textes dialogiques, qui autant que possible répugnent à l'étreinte rationnelle : des textes littéraires, et non philosophiques.

Nicolas CAVAILLÈS

Vers une ontologie du langage¹

« L'idée a de la cohérence, mais l'image a de la profondeur. »

Gómez Dávila

Plus que d'une essence du langage, il faut parler d'une ontologie du langage. Dans cette perspective, on pourrait établir les raisons pour lesquelles le langage est dépourvu d'une part, d'un fondement ou d'une qualité fondamentale qui lui attribuerait une faculté immuable, éloignée de l'évolution linguistique, de la transmutation des valeurs qui lui ont été imprégnées (Nietzsche), d'autre part, de la dépendance qui crée sa forme à l'intérieur d'une structure grammaticale selon une construction jamais neutre et dont l'assimilation est basée sur des jeux de langage, nous incitant à penser, comme Heidegger, que *la parole parle*.

Quand on assume la tâche de penser les différences entre ce que l'on appelle communément langage conceptuel et langage métaphorique, il est intéressant d'analyser les considérations de certains exégètes qui peuvent aider à faire la séparation entre ces deux types de langage et de s'arrêter sur la relation, considérer comme irréductible, entre ces deux sphères du langage. Cependant, c'est le langage, vu dans son évolution et dans sa pragmatique, qui aidera à résoudre ce supposé conflit.

Le langage possède une force métaphorique intrinsèque qui établit une relation pertinente avec l'ontologie, dans la mesure où, à partir de celle-ci, l'être se déploie dans un gérondif permanent. À travers l'étymologie de *to on*, on peut imaginer l'être comme une activité et non comme une essence platonicienne au sein de laquelle reposerait la vérité. Dans le cas du langage, il est aussi possible de trouver une ontologie qui permette de l'assimiler à un flux constant de transpositions de valeurs, de significations distinctes, de métaphores permanentes.

Ce que l'on a traditionnellement assimilé à un langage conceptuel, à partir duquel une différenciation radicale s'est imposée contre le type de langage métaphorique, c'est, en fait, une classification qui vaut la peine d'être problématisée. À partir de la schématisation du langage conceptuel, dont l'aspect est orienté vers la consolidation d'un langage de l'Être, du constant et non du changeant, il serait judicieux de confronter ce type de postures avec les considérations de Nietzsche, de Wittgenstein etc., en ce qui concerne l'évolution permanente du langage, à partir de la cellule sémantique à laquelle le concept a été lié.

Premièrement, il est nécessaire de rappeler quelque chose qui, malgré son évidence, semble être oublié : le concept et la métaphore sont constitués de mots. Cela signifie qu'ils partagent la même matière première. En conséquence,

¹ Je voudrais remercier Aurélien Demars et Mihaela-Gențiana Stănișor pour l'aide et les suggestions apportées à la version française de mon article.

leurs prétendues différences seraient à rechercher dans leurs applications spécifiques. Quand on parle d'un concept, on assimile immédiatement la présence intellectuelle d'un bloc rigide, parfaitement délimité, taillé par l'habileté mentale d'un être pensant qui lui a donné une forme stable ; il se présente devant l'intellect comme une idée, comme une construction théorique rationnelle achevée et indubitable. Nous pouvons parler du concept¹ du Bien chez Platon, du Bonheur chez Aristote, de Dieu chez Descartes, des concepts tous mûris par la pertinence théorique d'une série de définitions préalables. Tout en essayant de limiter les significations du mot, ils tentent de schématiser un type de relation directe entre la pensée et le mot, ce dernier ayant pour fonction de copier le monde et de le rendre compréhensible pour la première. Toute idée a une prétention objective qui vise l'appréhension d'une réalité qu'elle se propose de capter et qui empêche cette réalité de varier. Voyons ce que met en évidence le concept, expression rationnelle nécessaire à la compréhension humaine.

1. Le concept

En reprenant son origine étymologique, le mot grec *logos* peut être considéré la première manifestation de ce que l'on entend communément par concept. Le grec *logos* met en relief un type de pensée entièrement rationnelle dont le représentant le plus éminent est Socrate. On sait que la recherche des universaux a donné lieu à un type de concrétion essentialiste au moyen de laquelle l'homme pouvait et devait s'approcher de l'appréhension d'une définition universelle, comprenant la totalité d'un savoir solide. « Derrière la multiplicité de ses formes (idée, substance, essence...), le concept cherchait toujours à rendre compte de la réalité, en marge des apparences (Platon) et des accidents (Aristote)². Maintenant, parce qu'il désigne non seulement un type de communication avec la réalité, mais, avant tout, un type de présentation de cette réalité même, le concept essaie de montrer directement l'objet en guise de signification. L'objet peut être physique ou abstrait, sans aucun doute, le concept se charge de le montrer, de le concrétiser, tout cela à partir du mot.

Un concept émerge comme proto-signification, comme identité, comme origine, parce qu'en étant unique, il ne peut pas varier ; c'est par lui que les appréhensions du monde essaient de se concrétiser grâce à la recherche de la compatibilité entre les mots et les choses. La pensée est faite de mots, le tour linguistique a décentré notre perception des relations entre le langage et la pensée. Mais nous devons attirer l'attention sur la validité du concept. C'est la question principale, le motif d'une investigation sur la concrétion d'un type de

¹ Pour simplifier, nous prenons ici *idée* et *concept* comme synonymes, malgré le fait que, dans d'autres contextes, ils connaissent des différences bien marquées.

² Sans oublier les différences extrêmes qui existent entre ces philosophes, j'ai seulement cherché à établir les propriétés et les attributs qui définissent le concept à partir de son invariabilité. Dans le cas de Platon, il faut bien évidemment faire référence à l'Idée, et dans le cas d'Aristote, à la Forme.

schématisme rigide, au moyen duquel il nous est possible d'avoir une image *claire et distincte* du monde.

Un concept est une interprétation fragmentée de la pluralité non logique que nous nommons réalité. Un concept est alors la *logoisation* ou la « rationalisation par le logos » d'un monde qui n'est pas nécessairement logique. Il s'agit d'appréhender rationnellement un fait complexe au moyen d'une catégorie entendue comme structure légitime, immuable et véridique du monde. Le concept est conçu comme étant invariable, il essaie de rendre le monde non seulement logique mais encore compréhensible, d'un seul coup et pour toujours. La mission du concept est de dénoter et son but de préserver notre propre existence, c'est-à-dire de rendre tolérable le chaos du monde et de retrouver le même dans l'autre ainsi que le permanent dans le changeant. Il ne faut pas discréditer le rôle du concept dans les relations que nous établissons avec le monde. Sans le concept, la communication serait impossible, nous nous perdriions dans une interprétation sans limites ; bien qu'il se trouve dans une proximité insoupçonnée et abyssale avec l'extériorité, comme Foucault l'entend, nous restreignons l'interprétation et la communication à un espace conventionnel et limité. En d'autres termes, nous conceptualisons et formalisons le monde au détriment de l'équivocité, de la potentialité et de la puissance des mots. Nous oublions que les concepts sont seulement des métaphores solidifiées. La solidification d'une métaphore nous permet de communiquer, mais il ne faut pas oublier que sa validité est mise en doute, et c'est pourquoi Nietzsche a pu dire : « Comme ces délimitations sont arbitraires ! et comme ces préférences accordées tantôt à telle qualité d'une chose, tantôt à telle autre, paraissent unilatérales ! »¹ Cela naturellement, en faisant référence à la manière avec laquelle un concept détermine un régime despotique et, en outre, enferme la polysémie du mot avec les chaînes de l'univocité. Le concept est l'élection arbitraire d'un sens, la suppression des routes distinctes d'interprétation à travers le discernement contingent qui n'obéit pas aux règles ou prédéterminations à l'égard de la concrétion d'un terme et son signifié. Étymologiquement, le mot phosphore signifie ce qui produit ou apporte (*phero*) une lumière (*phaos*). Une lanterne, une bougie, un flambeau, un poisson lumineux, un siphon, ce sont, dans un sens strict, des phosphores ; mais malgré cela, sous le terme de phosphore, nous ne désignons en fait qu'un élément chimique, et rien d'autre. À nouveau, nous constatons un découpage dans la polyphonie des interprétations possibles, c'est-à-dire un compromis arbitraire avec la désignation d'une réalité qui apparaît revêche, *une partialité dans les préférences*, une métaphore segmentée, solidifiée, une métaphore aliénée.

Le concept nous permet de délimiter et de fragmenter ce qui est en principe dispersion insoluble. On dit que la philosophie, après avoir proposé un état de choses du monde, et utilisé des concepts pour cela, projette une réflexion différente du déploiement significatif du monde poétique. Cela est certain, au moins partiellement parce que la philosophie réduit ce déploiement

¹ Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, trad. de l'allemand par Nils Gascuel, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 1997, p. 13.

dans ses expressions classiques. La philosophie est, dans son expérience traditionnelle, une régulation de la signification, un contrôle sémantique. La philosophie est une dame sévère qui se fixe à elle-même, dans son exercice, une fin et des limites précises.

Un concept est un fragment, un fossile d'une vieille métaphore, une limite imposée par la nécessité de communiquer. La clé de la dénotation est le concept, le fait de dire directement et indubitablement ce que le référent permet de signifier ou, du moins, le fait de le considérer tel pour ne pas tomber dans une schizo-analyse perpétuelle, unique route d'accès légitime à l'environnement métaphorique du mot.

2. La Métaphore

Maintenant, voyons ce que signifie le terme de *métaphore*, qui veut dire étymologiquement *porter plus loin*. Il provient du grec *meta* et *phero*. Plus loin, certes, mais d'où? La réponse à cette question doit mettre en lumière les zones d'ombres inhérentes à la notion de métaphore. Si le « où » équivaut à un signifié essentiel, alors la métaphore est simplement un ornement ; si le « où » ne possède aucun sens partitif, selon une instance quelconque du sens, c'est-à-dire selon une virtualité errante du sens, alors la métaphore ne nous emporte nulle part, et le fait d'aller plus loin est tout simplement une expression, un dire à l'état pur, dénué de réalité. S'il n'y a pas de signifié essentiel, littéral, alors le point *origo* du sens n'existe pas. Avec Nietzsche, nous assimilons le langage à travers une configuration métaphorique. Pour cet auteur, la vérité se présente ainsi : « Une armée mobile de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement amplifiées, transposées, enjolivées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple stables, canoniques et obligatoires: les vérités sont des illusions (...). »¹ De cette façon, le prétendu *où* ne peut être autre chose qu'une fossilisation sémantique, c'est-à-dire, une métaphore usée, éloignée du processus de nomadisme permanent auquel le langage est exposé. C'est pourquoi nous parlons ici d'une ontologie du langage et non d'essentialité du même. Il y a un mouvement incessant qui configure un déploiement ontique au moyen duquel le langage nous porte toujours vers une image centrifuge. Ce n'est qu'une fois que le langage a recours à la nécessité révélatrice qu'il peut apparaître comme linéarité. Par l'intermédiaire d'une altérité, l'enceinte métaphorique du langage nous pose en face de l'infinitude de l'interprétation. A nouveau, on environne l'extériorité.

Les mots n'ont pas de signifié, ils suggèrent seulement un sens. Toutefois, l'affirmation wittgensteinienne du caractère pragmatique du langage, dans ses usages et significations accidentelles, ne manque pas d'emphase. Qu'un mot ait un signifié substantiel c'est une idée fondamentale de la croyance au caractère non métaphorique du langage. Mais nous retrouvons la même conception chez Nietzsche si nous comprenons que, chez lui, la signification

¹ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 16.

désigne seulement l'oubli du caractère accidentel et arbitraire avec lequel nous employons les mots pour les considérer ensuite comme originaux. En fait, Wittgenstein nous dit : « Les philosophes parlent souvent de rechercher et d'analyser le sens des mots. Mais n'oublions pas qu'un mot n'a pas un sens qui lui soit donné, pour ainsi dire par une puissance indépendante de nous (...). Un mot a le sens que quelqu'un lui a donné. »¹ Il n'y a pas d'originalité dans le langage, il déploie seulement des transversalités, des disséminations, et c'est pourquoi Foucault a pu dire qu'il n'existe que des interprétations, parce qu'il n'y a d'origine ni de signification vraie, ni aucune interprétation ultime et définitive. Il faut désormais concevoir le langage sous la forme d'un déploiement labyrinthique de la connotation. Dans sa *Scienza Nuova*², Vico se rapporte aussi au caractère métaphorique du langage dans la mesure où celui-ci provient non pas tant du fait de parler de la nature des choses, mais d'un échange, de transpositions de certaines propriétés des choses sur d'autres choses, par métonymie, comme quand, au lieu de dire neuf mois, nous disons neuf lunes.

2.1. La métaphore et le concept comme nomadologie

De même que pour Deleuze et Guattari un livre ne possède ni objet ni sujet³, on peut dire aussi qu'un mot n'a pas d'objet (référént) ni même de sujet (qui fait l'énonciation). Dans le premier cas, faute d'un signifié, le mot ne représente pas d'objet défini et il le révèle seulement à partir du conventionnalisme arbitraire d'une métaphore fossilisée. Mais le mot n'a pas non plus d'énonciateur ou de sujet. Cela signifie que la carence significative propre à l'énonciation d'un mot, c'est-à-dire son vagabondage sémantique, ne peut pas non plus aboutir à un objet défini. Le mot est l'expression d'une possibilité plurielle, dépourvue d'une destinée spécifique. Quelqu'un qui parle n'énonce pas une représentation définitive, mais la tendance spécifique à une nomadologie du mot polysémique. La question du sens d'un terme révèle que l'énonciateur ne saurait se considérer comme l'agent d'une parole dont il resterait maître, mais seulement comme une voix qui cherche à se transmettre en se jetant dans une étendue vide.⁴

L'expérience nomade du mot est alors assumée dans le caractère métaphorique du Même. A cet égard, c'est tout le problème sous-jacent à la tradition philosophique qui surgit alors : la métaphore est-elle un élément cognitif ? Peut-elle servir à l'appréhension d'un type de connaissance ? Tout l'enjeu de la question porte sur les contradictions insolubles entre la littérature

¹ Cf. Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, trad. de l'anglais par Marc Goldberg et Jérôme Sackur, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2004, p. 71.

² Cf. Giambattista Vico, *La Science nouvelle*, trad. de l'italien par Cristina Trivulzio princesse de Belgiojoso, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1993, Livre II « De la sagesse poétique », p. 121-324.

³ Cf. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, 1. « Introduction : Rhizome », p. 9.

⁴ Ainsi, dans la dénotation, il arrive que la signification échoue et manque sa cible, puisque, effectivement, on suppose un type de reconnaissance linguistique dans laquelle un objet ou référént est directement marqué par un signe.

et la philosophie qui, loin d'établir un dialogue, se trouvent fréquemment impliquées dans un rapport polémique de rivalités.

Le philosophe voit dans la littérature un jeu inoffensif, une réflexion qui s'exprime selon une logique uniquement esthétique, tandis que l'écrivain voit dans la philosophie un ensemble de positions radicales qui interprètent le monde – non sans jeu –, au moyen de codifications et de systèmes. Évidemment, il s'agit d'une généralité, qui ne prétend pas expliquer l'ensemble des attitudes philosophiques et littéraires. La mise en évidence de cet antagonisme cherche seulement à rendre compte des positions radicales et fondamentales dont témoignent les *spécimens les plus courageux* des deux sphères, pour lesquels le mariage de la philosophie avec la littérature serait *un scandale pour les romanciers et une folie pour les autres*. Plus précisément, il faut comprendre que par « deux sphères », nous parlons schématiquement, par commodité d'expression, car en réalité il n'y a qu'une seule et unique sphère. En effet, les différences entre philosophie et littérature n'apparaissent ni claires, ni distinctes à la lumière du caractère métaphorique du mot. Dès lors, on peut définir la littérature comme un discours dépourvu d'appréhension cognitive, en sorte qu'une métaphore ne possède pas la capacité de connaître le monde. En premier lieu, il convient d'identifier ici le concept capable de saisir le monde, afin d'en apporter une connaissance fondamentale. Nous ne parlons pas de la prétention de la philosophie traditionnelle à plonger jusqu'aux racines de la métaphysique, mais plutôt de l'affirmation selon laquelle le « concept philosophique » et la « métaphore littéraire » sont deux modes absolument distincts d'appréhension de la réalité. Or, par pétition de principe, la philosophie tient cette appréhension intellectuelle pour une connaissance purement rationnelle.

L'idée selon laquelle la littérature serait un discours superflu et peu sérieux est déjà une idée linguistique qui présuppose métaphysiquement une conception de la signification du mot comme étant concrète et substantielle. Ce que nous tenons pour un concept en lui-même est une construction dialogique dans laquelle convergent de nombreux processus de signification et de sens. En suivant Bakhtine et ses conceptions à propos du caractère dialogique et polyphonique, on trouve ce type de confrontation dans le processus de la parole. C'est, en fait, ce que révèle l'herméneutique quand elle nous montre qu'une idée neutre ou qu'un concept dénué de rapport avec le Même n'existent pas. L'interaction est donc nécessaire dans la construction du concept, et comme tel, on ne peut pas parler d'un concept, à la façon d'un objet épuré et fini. Le concept est toujours suggestif pour celui qui l'emploie. S'il n'en était pas ainsi, alors ce qui se nomme connaissance ne serait pas possible car elle serait dénuée de création¹ et le concept serait une « roche » immobile qui, au lieu d'être connotée, dénoterait un état immuable. Mais le concept nous parle dans la mesure où sa réception coule en nous à partir de sa relation avec notre propre subjectivité. Avec d'autres mots, le concept dialogue avec nous, nous

¹ En fait, la connaissance surgit d'un processus créateur, d'une manière analogue à l'art.

avec lui, et dans ce vagabondage, dans cette nomadologie du concept, nous nous rendons compte que le concept n'a pas non plus d'objet ni de sujet.

Mais il est clair que la philosophie travaille avec les concepts. Pour le philosophe non plus, les concepts ne sauraient détenir une signification définitive, sans quoi la philosophie elle-même perdrait toute valeur ; les concepts se transforment, se déploient, se reproduisent, territorialisent et déterritorialisent, sont sédentaires et finissent par être nomades. La philosophie est un nomadisme continu, elle pourrait se définir comme l'errance des concepts. Aucun concept ne peut être considéré comme quelque chose de neutre. « (...) il n'y a pas de langue, ni une universalité du langage, il y a seulement une accumulation de dialectes, de patois, de jargons, de langues spéciales. Le speaker - auditeur idéal n'existe pas, ni non plus communauté linguistique homogène. (...) Il n'y a pas de langue mère, mais une prise de pouvoir d'une langue dominante dans une multiplicité politique. »¹

Ainsi une ontologie du langage émerge lorsque nous recommençons à insister sur le caractère fluctuant du mot. Pourquoi parle-t-on ici d'une ontologie ? Quel type de relation existe-t-il entre celle-ci et le langage ? Nommer le monde n'apparaît pas déjà comme une tâche claire parce que les mots ne nomment pas un type de référents concrets, à partir de son manque de sens ou mieux, de son vagabondage sémantique. Si l'ontologie se charge d'établir les conditions de déterminations de l'étant par une consonance avec son devenir et son existence, alors le langage qui essaie de nommer la réalité ne peut pas non plus s'établir comme une configuration stable parce que soit il *est* et alors il ne peut appréhender un monde changeant, soit il *devient* et alors le langage se coule en des jeux métaphoriques selon une herméneutique créatrice qui emporte avec elle le concept, de telle sorte que la relation langage-monde est coupée en deux. Si le langage se détermine comme ontologie, alors il nous faudrait nécessairement habiter un espace dont la frontière avec le monde est interdite et l'accès à celui-ci inexorablement étranger à nos prétentions. Par cela, le langage est le monde, mais non le monde dénommé vrai, réel, mais un monde fait à la ressemblance des mots, c'est-à-dire un monde passager, fantasmagorique, un simulacre de simulacres, un *topos uranos* inversé et émiété.

Nous croyons ici qu'au caractère métaphorique du langage correspond l'établissement de l'ontologie du Même. Un flux constant coule dans ce langage, de telle sorte que l'on nous présente comme une limite la voix par laquelle s'instaure une rupture avec l'espace concret de représentation de la réalité. Le langage ne met pas en forme la réalité, il est la réalité elle-même. Nous sommes langage, et par le positionnement métaphorique de ce dernier, nous sommes constamment déjà ouverts au réel. De là, la rupture avec le monde que la science empirique a voulu appréhender. Nous habitons un abîme où notre chute est infinie, comme les interprétations, comme notre création sémantique toujours subjective, comme notre formulation continue de mots, qui n'est qu'une répétition de la manière par laquelle nous nous imprégnons du langage :

¹ Cf. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *op. cit.*, p. 14.

selon une ouverture vers la complexité de l'existence et non pas vers la réduction à la même.

Conclusions

Quand Heidegger affirme que la parole parle il ne s'agit pas seulement d'un pléonasme. Le langage nous insère dans un réseau permanent de significations à travers lesquelles nous nous disséminons dans le monde. Ce que nous nommons concept n'est plus qu'une interprétation en suspens, une métaphore qui a une signification littérale. Nietzsche dénonce les vérités inébranlables qui cachent – au moyen d'un usage déterminé du langage – des formules dogmatiques et des idéaux ascétiques.

Par conséquent, un monde donné et réel n'existe pas, un monde existe dans une construction sémantique. La métaphore constitue à un degré suprême la configuration de ce monde parce qu'elle déploie une force centrifuge dans laquelle il n'y a aucun accord sur l'ordre ou le sens à partir desquels émergent les extrapolations du langage. Dans le concept nous apprécions la mise au point qu'opère une distinction, tendant à la catégorisation centripète du langage, le concept implique une linéarité du sens, sur la base de ce qu'ici nous avons dénommé le caractère tronqué, partiel, de l'interprétation, puisqu'il ne faut pas oublier qu'un concept est une métaphore suspendue. Cependant, malgré sa prétention à l'objectivité rigoureuse, le concept ne remplit pas sa tâche. Parce que les relations sémantiques sont toujours déjà l'œuvre au cœur même du langage, le concept n'est pas sans liens avec elles, et pour cela, il ne peut pas être compris comme étranger à la transposition sémantique par laquelle il a surgi. À nouveau, nous faisons référence aux jeux de sens herméneutiques qui fondent la naissance d'un concept et les niveaux subséquents d'interprétation que celui-ci engendre et par lesquelles il perd l'immutabilité et l'unidimensionnalité qu'il était censé avoir.

Les distinctions entre concept et métaphore sont des distinctions que nous ne faisons pas en ce qui concerne les relations qu'ils ont chacun avec la dénotation et la connotation ; cependant, les traits distinctifs de chacune de ces sphères se dissolvent lorsque nous considérons que le concept et la métaphore, plus que les agents de deux champs irréductibles, convergent vers la non signification substantielle du mot. Nous n'habitons les mots, les métaphores que dans quelques cas par nécessité, mais aussi par création arbitraire. Nous les solidifions sous la forme de concepts. En fin de compte, ce sont seulement de pures inventions.

Alfredo Andrés ABAD TORRES

EXPRESSIS VERBIS

Les crises de l'identité et de la culture à travers l'écriture. Entretien avec Jacques Le Rider

Jacques Le Rider, de nationalité française, né le 20 février 1954 à Athènes (Grèce) est professeur au département d'études germaniques de l'Université Paris VIII. Il occupe plusieurs fonctions : directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études (IV^e Section, Sciences historiques et philologiques), direction d'études "Histoire européenne. L'Europe et le monde germanique"; responsable de l'Équipe d'accueil EA 4117 « Europe du Nord, Europe centrale et orientale, cultures juives d'Europe et de Méditerranée : histoire et interculturalité depuis le Moyen Âge » (quadriennal 2006-2009 de l'École pratique des Hautes Études) ; coordonnateur parisien du Collège doctoral européen (Europäisches Graduiertenkolleg) « Ordres institutionnels, écrit et symboles » EPHE – TU Dresde; responsable à l'EPHE de la formation de master « Etudes germaniques » cohabilitée avec l'Université de Paris VIII (de 2000 à 2005, responsable du DEA « Langue, littérature, études germaniques » co-habilité avec Paris VIII). Il a reçu plusieurs prix et distinctions : 1983: Prix Strasbourg de la Fondation F.v.S. (Hambourg); 1986: Médaille Hölderlin de la Ville de Tübingen ; Mai 1989: Doctorat d'État ès lettres et sciences humaines (Université de Paris IV-Sorbonne) ; 1990: Lauréat de l'Institut, Académie des sciences morales et politiques (prix Gegner) ; 2000: Prix Gay-Lussac – Humboldt, Prix scientifique franco-allemand de la Fondation Alexander von Humboldt ; 2006 : Prix Gabriel Monod (médaille) décerné par l'Académie des Sciences morales et politiques, pour l'ouvrage *Malwida von Meysenbug. Une Européenne du XIXe siècle*.

Ses principaux ouvrages sont : *Le Cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 1982, 256 p. (Prix Strasbourg de la Fondation F.V.S., 1983) ; traduction allemande par Dieter Hornig: *Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und des Antisemitismus*, Vienne, Löcker Verlag, 1985, 293 p.; traduction roumaine d'un choix d'études sur Weininger, par Dana Chetrescu et Ciprian Valcan, *Otto Weininger sau voluptatea excesului*, Timisoara, Editura Universitatii de Vest, 2003, 268 p. ; *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 1990, 432 p., deuxième édition revue et augmentée, 1994, 456 p.; réédition en coll. Quadrige, 2000 ; traduction allemande par Robert Fleck: *Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, Vienne, (Österreichischer Bundesverlag) Deuticke, 1990, 496 p.; traduction portugaise par Elena Gaidano, *A Modernidade vienense e as crises de identidade*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1993; traduction anglaise par Rosemary Morris, *Modernity and Crises of Identity. Culture and Society in Fin-de-siècle Vienna*, Cambridge, Polity Press - New York, Continuum Publishing, 1993, 376 p.; traduction roumaine par Magda Jeanrenaud, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Jassy, Editura Universitatii "Al. I. Cuza", 1995 (Prix Gegner de l'Académie des Sciences Morales et Politiques, 1991) ; *La Mitteleuropa*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ? n° 2846, 1994, 128 p.; deuxième édition revue, 1996; traduction allemande par Robert Fleck, *Mitteleuropa. Auf den Spuren eines Begriffes*, Vienne, Deuticke, 1994, 184 p.; traduction italienne par Maria Cristina Marinelli, *Mitteleuropa. Storia di un mito*, Bologne, Universale Paperbacks Il Mulino, 1995, 132 p.; traduction roumaine par Anca Opric, préf. d'Andrei Corbea-Hoisie, *Mitteleuropa*, Jassy, Polirom, 1997, 168 p.; traduction croate par Vesna Pavkovic,

complétée par un choix de documents éd. par Drago Roksandic, Mitteleuropa, Zagreb, Barbat, 1998, 292 p.; "Mitteleuropa". Posición histórica de Alemania en la Europa central, traduction espagnole par Ana García, Barcelona, Idea Books, 2000, 120 p.; traduction japonaise, Éditions Hakusuisha, 2004, ISBN 4-560-05877-6, 168 p. : Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et modernité, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives germaniques, 1995, 250 p.; traduction allemande par Leopold Federmaier, Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende, Vienne, Böhlau, 1997, 312 p. ; Nietzsche in Frankreich, Munich-Paderborn, Wilhelm Fink, 1997 (avec une postface d'Ernst Behler), 184 p. ; Les Couleurs et les mots, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 1997, deuxième édition revue, 1999, 432 p.; trad. allemande par Dirk Weissmann, Die Farben und die Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein, Vienne, Böhlau, 2000, 376 p. ; Nietzsche en France, de la fin du XIX^e siècle au temps présent, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives germaniques, 1999, 282 p. ; Journaux intimes viennois, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 2000, 440 p. ; trad. roumaine par Magda Jeanrenaud, Jurnalul intim viennois, Bucarest, Polirom, 2001, 376 p. ; trad. allemande par Eva Werth, Kein Tag ohne Schreiben. Tagebuchliteratur der Wiener Moderne, Vienne, Passagen Verlag, 2002, 384 p. ; L'Autriche de M. Haider. Un journal de l'année 2000, Paris, Presses Universitaires de France, 1^e édition février 2001, 2^e édition mars 2001, 312 p. ; Freud, de l'Acropole au Sinaï. Le retour à l'antique des modernes viennois, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives germaniques, 2002, 312 p. ; trad. allemande par Christian Winterhalter, Freud -- von der Akropolis zum Sinai. Die Rückwendung zur Antike in der Wiener Moderne, Wien, Passagen Verlag, 2004, 366 p. ; Arthur Schnitzler ou La Belle Époque viennoise, Paris, Belin, coll. Voix allemandes, 2003, 256 p. ; trad. allemande par Christian Winterhalter, Arthur Schnitzler oder die Wiener Belle Epoque, Vienne, Passagen Verlag, 2006 ; Malwida von Meysenbug. Une Européenne du XIX^e siècle, Paris, Bartillat, 2005, 608 p.

Mihaela-Gențiana Stănișor : On peut facilement constater, en regardant les titres de vos livres, que votre pensée et votre écriture s'exercent, avec insistance, sur trois dimensions : la dimension de la modernité culturelle et littéraire, marquée par les crises de l'identité ; la dimension de l'univers philosophique et littéraire de quelques auteurs qui sont représentatifs du point de vue de la crise identitaire et culturelle qui les stigmatise et qui marque aussi leur création : Goethe, Otto Weininger, Hugo von Hofmannsthal, Freud, Nietzsche ; la dimension de la littérature autobiographique des grands auteurs de journaux intimes. Mes questions porteront sur ces trois grandes perspectives. Je vais commencer par l'actualité européenne culturelle et politique.

- Croyez-vous qu'il y ait des particularités de l'Europe, vue comme entité culturelle, qui pourraient ou devraient être intégrées dans l'Europe, vue comme entité politique ?

Jacques Le Rider : La Communauté européenne, fondée en 1955 par les traités de Rome et devenue l'actuelle Union européenne a été conçue d'abord comme une structure d'intégration et de coopération économiques. L'intégration politique a rencontré plus de difficultés. L'intégration culturelle, éducative et scientifique est restée embryonnaire. Pour répondre plus directement à votre question, je dirai que l'Europe « entité politique » est encore

à l'état de projet. L'abandon plus ou moins définitif du projet de Constitution européenne a mis ce fait en évidence, envers et contre tous les discours « volontaristes » ou idéalistes. Il n'est pas surprenant que la culture soit, elle aussi, une laissée pour compte de la construction européenne : elle reste dans le domaine des politiques nationales. L'Europe n'y intervient que comme coordonnatrice de politiques intergouvernementales multilatérales et comme source de financement complémentaire. Des dossiers aussi fondamentaux que la mise en place de formations d'enseignement véritablement européennes ont été dénaturés par la « renationalisation » des réformes, comme on l'a vu dans le cas du processus de Bologne qui devait créer une communauté européenne des formations supérieures et qui n'a pas (pas encore ?) pu « déconstruire » les cloisonnements nationaux.

Le paradoxe est que le sentiment d'appartenance européenne est essentiellement d'ordre culturel, comme tout ce qui touche au sentiment d'identité. Il n'est pas nécessaire de faire appel à l'idée européenne pour créer un grand marché ou un espace de coopération entre forces de police (« Schengen »).

M.-G. S. : Comment voyez-vous le profil de l'Union Européenne et d'un pays comme la Roumanie qui vient d'y adhérer?

J. L. R. : En 1989 et 1990, après la dislocation de l'URSS, l'émancipation des Républiques d'Europe centrale (dans le cas de la Roumanie, ce fut la chute du régime tyrannique de Ceaușescu) et la réunification allemande, l'Europe centrale a semblé en voie de renaître. Depuis la consolidation de la Communauté européenne, le centre de l'Europe n'avait plus été l'axe Berlin-Prague-Vienne-Budapest, mais l'axe Rotterdam-Milan. L'élargissement à l'Est de l'Union européenne allait-il permettre à l'Europe de retrouver son centre historique ? Ou bien faudrait-il constater que l'Europe dite centrale n'est plus au centre, mais à la marge de l'Europe des Traités de Rome ?

L'enjeu de l'élargissement de l'Union européenne à l'Europe centrale, qui est en voie d'achèvement depuis l'adhésion de la Roumanie, est donc considérable: cet élargissement modifie l'identité européenne tout entière.

Paradoxalement, l'Europe centrale semble avoir perdu toute actualité au moment où s'achève l'élargissement de l'Union européenne à l'Europe centrale. Mais l'évanouissement de l'Europe centrale ne révèle-t-il pas que l'Europe elle-même s'est évanouie ? On est surpris par la dégradation des cultures politiques dans les nouveaux États membres de l'UE. Les sentiments européens auraient-ils été submergés par le retour des affects nationaux, par l'appétit de mondialisation économique et culturelle, après des décennies d'enfermement dans le bloc soviétique, et par des préoccupations stratégiques en apparence mieux garanties par l'OTAN que par l'Europe ?

Le scepticisme à propos de l'Europe centrale n'est-il pas le symptôme d'un euroscepticisme plus profond ? L'Europe centrale peut-elle se sentir européenne si elle ne se sent pas centre-européenne ? Peut-on passer sans transition de l'assujettissement des États-nations dans le bloc soviétique à l'intégration « post-nationale » dans l'Union européenne ? Le sentiment

d'appartenance à la région centre-européenne n'aurait-il pas pu servir de transition entre les nations centre-européennes et l'UE ?

La Roumanie a un rôle important à jouer dans la défense de la diversité culturelle et linguistique sans laquelle l'Europe perdrait son âme.

M.-G. S. : Croyez-vous à l'existence d'un « homme européen » ? Quel serait son profil socio-culturel ?

J. L. R. : Pour esquiver les pièges « essentialistes » de votre question et pour esquisser une réponse, je citerai Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, Première partie, chapitre 8, « La Cacanie » (traduction Philippe Jaccottet, Éditions du Seuil). « L'habitant d'un pays a toujours au moins neuf caractères : un caractère professionnel, un caractère de classe, un caractère sexuel, un caractère national, un caractère politique, un caractère géographique, un caractère conscient, un inconscient, et peut-être même encore, un caractère privé ; [...] Tout habitant de la terre possède encore un dixième caractère, qui n'est rien d'autre que l'imagination passive d'espaces non encore remplis ; ce caractère donne à l'homme toutes les libertés, sauf une : celle de prendre au sérieux ce que font ses autres caractères (neuf pour le moins), et ce qui leur arrive. »

L'« homme européen » a, d'une part, une douzaine de caractères et, d'autre part, la faculté de concevoir un « homme sans qualités », c'est-à-dire un universel humain. Célébrer un « homme européen » et définir son « profil socio-culturel » pourraient conduire à réitérer les erreurs du régionalisme, du nationalisme, du communautarisme, etc. Postuler un « universel européen » pourrait conduire à concevoir un « homme invisible », un ectoplasme insaisissable et inconsistant. L'homme européen, mais faut-il dire l'homme européen ou parler de l'homme tout court ? consiste précisément dans cette polarité entre « un caractère affirmé » et une ouverture à l'universel.

M.-G. S. : Votre exégèse philosophique et littéraire a commencé en force par la présentation analytique du cas controversé d'Otto Weininger. L'essai d'admiration que Cioran dédie à Otto Weininger commence par une lettre qui vous est adressée. Je cite de cette Lettre à Jacques Le Rider (Paris, le 16 décembre 1982) : « En lisant votre livre sur mon ancienne et lointaine idole, je ne pouvais ne pas songer à l'événement que fut pour moi la lecture de *Geschlecht und Charakter*. C'était en 1928, j'avais dix-sept ans et, avide de toute forme d'excès et d'hérésie, j'aimais tirer les dernières conséquences d'une idée, pousser la rigueur jusqu'à l'aberration, jusqu'à la provocation, conférer à la fureur la dignité d'un système. En d'autres termes, je me passionnais pour tout, sauf pour la nuance. Chez Weininger me fascinaient l'exagération vertigineuse, l'infini dans la négation, le refus du bon sens, l'intransigeance meurtrière, la quête d'une position absolue, la manie de conduire un raisonnement jusqu'au point où il se détruit lui-même et où il ruine l'édifice dont il fait partie. » Avez-vous répondu à cette lettre que Cioran vous a publiquement écrite ? Par quels aspects l'« entreprise » d'Otto Weininger vous a-t-elle attiré ?

J. L. R. : À l'automne 1982, je venais de publier *Le Cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*, la thèse de doctorat de Troisième Cycle, comme on disait à l'époque, que j'avais soutenue à la Sorbonne en début

d'année. Cette publication rapide et pour moi inespérée, car j'avais le sentiment d'avoir travaillé sur un auteur complètement oublié et sur un livre, *Sexe et caractère* (1903) extravagant et scandaleux, avait été rendue possible par Roland Jaccard, directeur de la collection « Perspectives critiques » aux Presses Universitaires de France, fin connaisseur et admirateur enthousiaste de la « modernité viennoise » qui allait devenir un thème à la mode cinq plus tard, au moment de la mémorable exposition L'Apocalypse joyeuse. Vienne 1880-1938 du Centre Pompidou.

J'avais découvert, avec émotion, le magnifique passage du *Précis de décomposition* qui mettait Otto Weininger à l'honneur, le sortait de son obscurité maudite et le plaçait en prestigieuse compagnie : « Mes héros. – Lorsqu'on est jeune on se cherche des héros : j'ai eu les miens : Henri de Kleist, Caroline de Guenderode, Gérard de Nerval, Otto Weininger... Ivre de leur suicide, j'avais la certitude qu'eux seuls étaient allés jusqu'au bout, qu'ils tirèrent, dans la mort, la conclusion juste de leur amour contrarié ou comblé, de leur esprit fêlé ou de leur crispation philosophique. »¹ Je citais ce passage de Cioran comme une caution, pour convaincre mes lecteurs de l'importance de mon sujet : à la Sorbonne, ma thèse avait été accueillie par certains avec des sentiments mêlés. On s'étonnait qu'un germaniste français, pour son premier travail de recherche, eût choisi un auteur si peu canonique. Eh bien ! me disais-je, si l'on se pose des questions sur l'intérêt de Weininger, que l'on consulte Cioran !

Peu de temps après la publication du *Cas Otto Weininger*, dont Cioran avait été un des premiers dédicataires, Roland Jaccard me présenta à l'auteur de la *Tentation d'exister*. Je me rappelle le petit appartement de la rue de l'Odéon, perché sous les toits, comme une mansarde d'artiste, mais confortable et lumineux, et l'extrême gentillesse de l'accueil que me réserva Cioran. Je me demandais s'il allait me parler de mon livre sur Weininger et peut-être me reprocher de n'avoir pas évoqué le « héros » de sa jeunesse avec assez de ferveur (car je n'ai jamais éprouvé beaucoup de sympathie pour ce personnage au fond assez pitoyable et travaillé par des passions redoutables : la haine de son propre corps, la haine de sa judéité, la haine de l'existence). Mais Cioran ne souhaitait pas entamer une discussion sur le fond. Pour lui, visiblement, Weininger n'avait plus d'importance que comme souvenir autobiographique. J'avais le sentiment que la question qui l'intéressait le plus était de ressaisir les raisons affectives et intellectuelles qui, à un moment donné, très lointain, l'avait conduit à se passionner pour l'auteur de *Sexe et caractère*. Cioran était en tout cas d'accord sur un point : en ce début des années 1980, on ne pouvait plus parler que du cas Weininger. « Vous avez eu raison d'écrire : 'le cas Weininger'. C'était un cas, un cas pathologique », me dit-il.

Cette rencontre eut deux suites remarquables.

Lorsque les éditions Österreichischer Bundesverlag, à Vienne, me demandèrent de réunir des contributions pour un ouvrage collectif sur Otto Weininger, je songeai aussitôt à solliciter Cioran. Je ne manquais pas d'audace

¹ Cioran, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Quarto, 1995, p. 723.

puisque, dans le même temps, j'écrivais à André Pieyre de Mandiargues, qui avait découvert Otto Weininger dans la traduction italienne *Sesso e Carattere*, après en avoir entendu chanter les louanges à Trieste, en 1932, par Umberto Saba et quelques autres, et qui devait rencontrer quelques années plus tard un autre admirateur italien de Weininger : Giorgio de Chirico. Comme on dit des jeunes gens téméraires, je ne doutais de rien. J'écrivis donc à Cioran pour lui demander un texte. À vrai dire, je m'attendais à un refus poli, mais ferme. Je fus donc émerveillé de recevoir, dans la traduction allemande dont Cioran avait confié le soin à Verena von der Heyden-Rynsch, la « Lettre » qui fut d'abord publiée dans ce collectif viennois.¹ Ma joie de recevoir ce texte de Cioran fut bientôt assombrie par la gêne que j'éprouvai en constatant que l'éditeur viennois n'avait pas eu conscience de l'importance de cette contribution et l'avait curieusement rangée, dans la table des matières, entre deux articles universitaires. Heureusement, Cioran avait destiné ce texte sur Weininger à un cadre éditorial plus digne de lui. En 1985, dans les *Exercices d'admiration*, il publia sa lettre entre l'essai sur Maria Zambrano et celui sur Fitzgerald. J'ai vu la marque de la générosité amicale de Cioran dans le fait qu'il n'avait rien retiré des allusions à notre rencontre et maintenu le sous-titre « Lettre à Jacques Le Rider ».²

En décembre 1983, je pris mes nouvelles fonctions de directeur de l'Institut culturel franco-allemand de Tübingen. Parmi les premières lettres que je rédigeai, au début de 1984, pour préparer la programmation de cet Institut, figurait une invitation adressée à Cioran. À Tübingen, je pouvais compter sur un public averti et francophile, sur la collaboration du connaisseur et traducteur de Georges Bataille, Gerd Bergfleth, et sur le cénacle anticonformiste et créatif de la revue *Konkursbuch* et de son éditrice, Claudia Gehrke, qui m'avait proposé de publier quelques-unes des plus belles conférences de l'Institut culturel franco-allemand dans une collection d'élégantes plaquettes intitulée « Tübingen Rive gauche » (effectivement, l'Institut se trouve à Tübingen, comme la tour de Hölderlin, sur la rive gauche du Neckar).

Le genre académique de la conférence en amphi pour étudiants romanistes ne convenait guère à Cioran et nous décidâmes de choisir la formule d'un entretien public avec Gerd Bergfleth, dans le cadre plus intime de la petite salle de l'Institut culturel franco-allemand, une villa fin de siècle qui servit jadis de résidence à un prince de Wurtemberg. Durant les journées que Cioran passa à Tübingen, autour du 5 juin 1984, je découvris qu'il parlait, lisait et écrivait parfaitement l'allemand, qu'il avait une connaissance intime de la philosophie et de la littérature allemandes et que mes inquiétudes sur les difficultés de communication qui risquaient de compromettre le déroulement de la soirée étaient totalement infondées. Cioran n'avait aucun besoin de truchement. Il avait lui-même souhaité que la soirée se déroulât en allemand, pour éviter les temps morts et les inévitables déformations qui auraient résulté d'une

¹ « Brief an Jacques Le Rider », in *Otto Weininger, Werk und Wirkung*, éd. par J. Le Rider et N. Leser, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1984, pp. 31-32.

² « Weininger », in *Œuvres*, *loc. cit.*, pp. 1610-1611.

traduction simultanée ou consécutive. L'entretien fut enregistré, transcrit, puis mis en forme par Gerd Bergleth, évidemment avec l'accord de Cioran, puis publié dans la collection « Tübingen Rive gauche »¹, avec quelques photos de différentes époques et le fac-similé d'une lettre d'Henri Michaux à Cioran de janvier 1973. Une version française de cet entretien de Tübingen a été publiée en 1987, puis en 1988.²

Pour répondre à vos questions, j'ai fouillé dans mes vieilles boîtes d'archives et j'ai retrouvé quelques lettres de Cioran. Il faudra un jour que j'en publie les passages qui ne sont pas trop exclusivement personnels.

M.-G. S. : Dans vos livres, vous avez réalisé une analyse en profondeur des ressorts et des valeurs du journal intime. Est-ce que vous avez pensé à écrire un livre sur les Cahiers de Cioran?

J. L. R.. : Si j'avais eu cette idée, votre propre ouvrage³, si intéressant et si plein de finesse, m'aurait découragé d'un tel projet !

M.-G. S. : Est-ce qu'on peut parler chez Cioran d'une thérapie par l'écriture?

J. L. R.. : Il ne fait pas de doute que pour tout individu, écrire est une des formes élémentaires de l'examen de conscience et la construction de son identité. L'écrivain incarne la modalité de l'existence qui consiste à vivre dans l'écriture. Le journal intime ou la lettre de confidences est toujours une « thérapie », que l'on entende par là une « thérapie de soutien », une hygiène mentale, ou que l'on songe à une situation de crise que l'on cherche à surmonter en écrivant un journal personnel.

Dans le cas de Cioran, permettez-moi d'évoquer ici la thèse de M. Ciprian Vălcan, *La concurrence des influences culturelles françaises et allemandes dans l'œuvre de Cioran*, récemment soutenue à Paris. Cette thèse montre, avec érudition et précision, que les textes de Cioran furent à la fois la chambre d'échos d'opinions répandues dans son milieu intellectuel et une œuvre de résistance à la force insidieuse des idées reçues.

Il y a dans les jugements péremptaires et les affirmations généralisantes de Cioran un jeu presque théâtral qui fait songer par exemple à Thomas Bernhard. L'usage provocateur du paradoxe et de la boutade présentée sur un ton apocalyptique, la mise en scène des grands noms de l'histoire de la philosophie (Kant, Heidegger, Wittgenstein) dans un jeu de rôles à la fois comique et unheimlich, inquiétant et dérangent, le maniement des stéréotypes empruntés à la caractérologie des peuples, chez Thomas Bernhard, cachent une identité autrichienne problématique, poussée jusqu'à la haine de soi, et une crise d'identité personnelle qui ne fut jamais surmontée. Comme si le trouble identitaire intime cherchait une diversion et un apaisement dans le jeu des masques identitaires ; comme si le doute et l'inquiétude cherchaient un calmant

¹ E.M. Cioran, *Ein Gespräch, geführt von Gerd Bergfleth*, Tübingen, Konkursbuchverlag Claudia Gehrke, 1985 (Tübingen Rive gauche, vol. 1).

² En 1987, à tirage limité, aux Éditions L'Ire des vents ; puis, en 1988, aux Éditions de l'Herne.

³ Il s'agit du livre *Les « Cahiers » de Cioran – l'exil de l'être et de l'œuvre. La dimension ontique et la dimension poétique*, Sibiu, Ed. Universităţii „Lucian Blaga”, 2005, 248p.

dans les idées forces assénées sur un ton prophétique. Dépouillées de leur perfection formelle et de leur puissance rhétorique, sorties de leur contexte, beaucoup de ces affirmations se réduiraient à des jugements dignes de Bouvard et Pécuchet.

Cioran appréciait le ton sarcastique et imprécateur sur lequel Schopenhauer et Nietzsche évoquaient la tradition philosophique. Mais la formule qui caractérise sans doute le mieux cette posture intellectuelle est donnée par Ciprian Vălcan à propos de Pascal, lorsqu'il souligne que Cioran admirait « sa vie libérée de tout penchant histrionique. » Si l'on vérifie le sens de l'adjectif « histrionique » dans le TLF, on trouve deux citations éclairantes : l'une de Queneau, qui parle de la « carrière histrionique » d'un de ses personnages, l'autre qui évoque « la névrose histrionique » de l'acteur. On peut certainement parler de la fascination de Cioran pour le « penchant histrionique » de Schopenhauer et de Nietzsche, qui les conduit à inventer des formes hybrides situées entre philosophie et littérature dont la capacité de séduction et la force persuasive sont indéniables.

Une des conclusions implicites de la thèse de Ciprian Vălcan est que l'itinéraire de Cioran de Bucarest à Paris, d'une première phase roumaine, placée sous le signe des références allemandes, à la période française, correspond à une métamorphose de « l'histrionisme » romantique des débuts en une véritable maîtrise classique : maîtrise de soi, maîtrise des mots. Le texte sur Otto Weininger, dans *Exercices d'admiration*, commence par ces mots : « C'était en 1928, j'avais dix-sept ans et, avide de toute forme d'excès et d'hérésie, j'aimais tirer les dernières conséquences d'une idée, pousser la rigueur jusqu'à l'aberration, jusqu'à la provocation, conférer à la fureur la dignité d'un système. » Et Cioran conclut ainsi : « Je ne prévoyais pas à l'époque qu'un jour ses réquisitoires et ses verdicts [sur la femme et sur l'amour] ne compteraient plus pour moi que dans la mesure où ils me feraient regretter parfois le fou que j'avais été. »

Une telle approche de l'évolution de Cioran ne conduit pas forcément à opposer un « paradigme allemand » à un « paradigme français ». On pourrait par exemple souligner que cette évolution reproduit celle de Nietzsche, qui passe d'une première phase tragique, wagnérienne et schopenhauerienne, à un style aphoristique prenant pour modèles les moralistes français. Cette évolution conduit Nietzsche, au cours des années 1880, à une damnatio de ses anciens cultes allemands et à un effort de francisation qui va de pair avec le rejet de plus en plus véhément de toutes les formes du romantisme et de l'idéalisme, au nom d'un classicisme goethéen.

M.-G. S. : Est-ce que le journal intime parle un langage intime ? Tiendriez-vous un journal intime ? Pourquoi ?

J. L. R. : Il m'est déjà arrivé de tenir un journal et même d'en publier un... Je veux parler de *L'Autriche de M. Haider. Un journal de l'année 2000*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001. Ce livre commence par un essai sur la culture politique autrichienne et se développe sous la forme d'un journal politique de l'année 2000 qui avait commencé par la formation du premier

gouvernement Schüssel, fondé sur une “petite coalition” droite classique / extrême droite populiste. Cet événement politique m’avait profondément choqué et ma relation intime, puisqu’il est question d’intime, avec l’Autriche en avait été affectée. Brusquement, j’avais l’impression que les visions apocalyptiques de Thomas Bernhard étaient devenues réalité et la société autrichienne semblait dans un nouvel “austro-fascisme”.

Entre temps, il m’est arrivé de regretter d’avoir publié un peu trop vite ce livre en forme de journal personnel. Si l’on considère le livre comme une analyse historique et politique, on peut le juger excessivement émotionnel et subjectif. Quant à l’intérêt que peut présenter ce livre en tant que journal politique mêlé de notations personnelles, je ne me prononce pas. Est-ce un livre raté ou non ? Je m’en remets à votre jugement, puisque vous êtes vous-même une experte en matière de journaux personnels...

M.-G. S. : Je sais que vous avez déjà visité Sibiu et qu’en septembre 2007 vous allez y revenir pour participer au colloque international sur « L’expérience du moi ». Qu’est-ce que vous pensez de la ville de Sibiu et d’un tel colloque sur la littérature autofictionnelle ?

J. L. R. : Je conserve un souvenir excellent de mon premier séjour à Sibiu à l’occasion d’un Congrès des germanistes roumains. C’est une ville pittoresque, sympathique, chargée d’histoire, où plusieurs héritages culturels se rencontrent et qui a l’atmosphère d’une ville universitaire à l’allemande, dans le genre de Tübingen ou de Marbourg.

Quant à l’idée d’un colloque européen sur la littérature autofictionnelle, je la trouve originale et séduisante. Il y a quelque chose de délicieusement « inactuel » dans ce sujet, pour employer l’adjectif choisi par le premier traducteur français de Nietzsche, Henri Albert, pour rendre « unzeitgemäß », qui veut dire intempestif, non conforme à l’esprit du temps et qui caractérise donc ce qui s’impose d’urgence pour ne pas succomber au conformisme. C’est un sujet très actuel et très inactuel à la fois que vous avez choisi. Bravo !

Sibiu-Paris, mai 2007

LE MARCHE DES IDEES

TWORKI

En dialogue avec Marek Bieńczyk

Avant d'ouvrir ton livre, le mot *Tworki*¹ a agi sur moi comme un signe magique, sans signification propre, sans savoir même, ignorant le polonais, si c'était un nom de personne ou de lieu, si c'était un nom propre ou un nom commun, un mot donc ne se référant à « rien », à quelque chose ou à aucune chose, mais précisément à cause de cela un mot plein de magnétisme, un mot aimant, dans le double sens du mot, rappelant même par son origine grecque, *adamas*, le premier homme. Peut-être cache-t-il ce que nous appelons dans notre rhétorique la métaphore, nous menant à un au-delà caché, inconnu, à un passé ou un avenir, à une plénitude ou à un vide, en dehors du temps, dans une non-histoire. Je suis convaincu que ce mot, ce titre de ton livre touche le fond de ton roman, me rappelant la conférence que tu as faite à Bucarest en mai 2006 sur Emil Cioran et où tu as parlé justement sur la *Chute dans le temps* et sur la situation de la Pologne après être sortie du communisme, posant la question où se trouve ton pays, dans un temps non-temps, sans temps, ce que signifie l'entrée en Union Européenne.

Ouvrant, lisant ton livre, je me suis demandé ce que signifie *Tworki* en réalité, se référant à l'hôpital pour aliénés où tous les habitants, les aliénés et les jeunes gens de la comptabilité se sentirent heureux, comme au paradis, sous l'occupation allemande. Seul les dirigeants de l'hôpital, les grands absents omniprésents, symbolisant la nomenclature allemande, menaçante, occupaient dans cette structure les forces de la négation, maîtres invisibles, instruments de la mort qui rôdait partout. Eux, les dirigeants, ce fut le monde, celui de l'extérieur, l'antipode symbolisé par l'hôtel Polski, qui se trouvait entre les mains de la Gestapo, chargée par la « Kommandantur » militaire de faire écouler les innocents vers les lagers ou les travaux forcés. Sonia, l'ange de l'asile, une Eurydice qui disparaît mystérieusement, après la fête de Noël, la jeune femme, la juive de Gdansk, qui tombe entre les mains de la Gestapo, en est le personnage principal. On la retrouvera pendue à un arbre à la fin du roman.

Ainsi le roman me paraît l'ironique mise en scène, métaphorique, de la situation schizophrénique de ton pays, de la Pologne durant l'occupation allemande, elle-même préfigurant, symbolisant également l'époque communiste, tout régime totalitaire, en un mot l'histoire vécue au XXe siècle et même une image de la tragédie humaine, de l'existence tout court. Et la question reste sans réponse, après leur disparition : Où est Sonia ? Où est Marcel ? Où est Anna ? Tous sortis de l'Histoire vers la non-Histoire ? Où est l'Histoire ? te demandes-tu dans la Postface de ton livre. Elle est réelle, écris-tu. Sinon, comment et pourquoi l'écrire sous la forme d'une fiction ? Moi, je me demande où est la

¹ Marek Bieńczyk, *Tworki*, roman traduit du polonais par Nicolas Véron, Paris, Denoël, 2006 (éd. originale 1999).

métaphore. Si l'histoire est réelle, la fiction, la métaphore est d'autant plus réelle, métaréelle. La fiction n'est pas l'embellissement du réel, elle en est la « conscientisation ». Voyons comment Anna est décrite : « Laide était la guerre, belle était donc la gorge d'Anna, convions donc tous les ponts du monde à saluer son passage dans le décolleté nu comme le cœur du rédempteur. » (p.73)

Sonia m'a très ému, tu as réussi à me la faire aimer très fort, à ne pas l'oublier. C'est qu'elle est réelle. Normalement, tout romancier ou narrateur annonce au début du récit que ses personnages ne se réfèrent pas à des personnes réelles, qu'il les a inventés, mais dans le cas de *Tworki* tu nous a laissé croire au début qu'ils étaient fictifs, sortis de ton imaginaire, mais à la fin tu précises qu'ils ont réellement vécu, me faisant croire qu'étant fictifs ils ont été plus réels encore que dans la vie, représentant, dans le cas de Sonia, toutes les victimes, toutes les Antigones de l'histoire. Alors elle apparaît comme une reine, une princesse lointaine, un être à aimer, idéalisé.

Mais les autres personnages, ceux qui circulent autour de Sonia, l'âme de la comptabilité de l'hôpital, Jurek et Janka, Olek, l'amant de Sonia, qu'est-ce qui les caractérise ? Quel est ce bonheur étrange qui réunit les comptables et les aliénés et parmi ceux-ci l'Anti-platon, celui qui est instruit du réel ? Tout d'abord, ils s'aiment, presque naïvement, ce sont des innocents. Même Jurek, le poète, qui tombe amoureux de Sonia, dès son entrée à l'hôpital, n'envie nullement son camarade de classe, Olek, qui forme vraiment un couple avec Sonia qui l'aime profondément. C'est lui qui, échappé des travaux forcés, parvient à entrer secrètement dans l'asile, le jour de l'anniversaire de Sonia, c'est lui qui se vengera de sa disparition et de sa mort, c'est lui qui va déterrer son corps en compagnie de Jurek. Mais c'est à Jurek, son ami, que Sonia annonce par une lettre qu'elle a glissée sous sa porte, sa disparition, sachant que son destin va s'accomplir dans la mort. Deux fêtes forment les seuls événements à l'hôpital : celle de l'anniversaire de Sonia et la fête de Noël. Le jardin et la rivière créent le cadre bucolique où se joue la vie des personnages. C'est leur Eden. Cette atmosphère printanière fait songer au *Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier. Un endroit métaphorique, c'est la balançoire, lieu de rencontre des amoureux, symbolisant le destin. Tout le style romanesque, pour autant que l'on puisse en juger d'après l'excellente traduction française, respire l'innocence des personnages et la beauté de la vie. Mais à quelque distance de là, dans la ville, se joue la cruelle réalité. Spirituellement le roman se balance entre la candeur et la laideur, entre l'amour et la mort. Entre les deux le train de Varsovie fait la navette, la rivière fait songer à l'Achéron.

Evidemment, c'est après la disparition de Sonia que le style et le ton du récit vont s'assombrir. C'est alors que le réel, le monde hideux envahit le roman. On assiste même à la sédition où Olek trouve la mort. Le personnage dans lequel l'auteur s'incarne le plus, c'est le jeune poète Jurek, l'observateur amoureux. C'est lui qui formule la morale du livre : « Ne t'es-tu jamais demandé combien il y a peu de place en ce monde pour la bonté ? Combien un homme, parmi les hommes, est un phénomène rare. Un homme qui ait une âme. Une

âme, c'est-à-dire une tête et un cœur. Un cœur, surtout, Sonia. Un cœur. » (p.47) C'est à Danka que Jurek confiera le même message, plaidant pour un peu d'humanité : « Qu'il est étrange d'être humain. Quelle tâche difficile, immense, que l'humanité. » (p.182)

Je songe toujours, Marek, à ta conférence de Bucarest, craignant, après le communisme, de tomber dans un nouveau piège, celui de l'Occident. Je partage ta crainte, encore plus après avoir lu ton livre.

Eugène VAN ITTERBEEK

**Sous le signe de l'éloignement, Correspondance Constantin Noïca
– Sanda Stolojan¹
Extraits**

Août 1971. Sanda Stolojan (1919-2005), traductrice et poétesse, se promène dans le Nord de la Roumanie avec le philosophe Constantin Noïca (1909-1987), Dinu.

Une journée à Piatra-Neamt. Promenade en calèche à travers la ville. Une vraie calèche, aux odeurs de peaux et de laine poussiéreuse, achetée par le cocher, en 1936, à un eunuque. Une joie enfantine s'empare de nous. Rue Ion Creanga, une rue provinciale d'autrefois, nous montons au pas à travers un petit bois jusqu'aux « Chaumières des Haïdouks ». Nous nous asseyons à une table, autour d'un très prosaïque mais indispensable schpritz. Sous les hautes cimes des arbres, dans une paix irréaliste, la conversation continue. Dinu parle maintenant du risque qu'il faut assumer – le risque de la gratuité – faire un geste, quelque chose, et y renoncer sans arrière-pensée... Je lui avais déjà parlé, il y a quelques jours, de mon « péché » occidental – être trop rationnelle. Le seul salut est dans la création gratuite, pour soi, pour se décharger du trop-plein. Durant des heures d'affilée j'ai écouté Dinu déployer un monologue extraordinaire sur le monde, sur moi, sur la nature, sur la philosophie, et j'ai bu chacun de ses mots – il y a dans son mécanisme intellectuel un irrésistible pouvoir de mettre en question, de stimuler les idées. Le bonheur est possible dans cette disposition-là, la seule souveraine, la disposition à la compréhension, à la réception, à l'ouverture face aux choses... Et pourtant, toi qui as frémé devant les monastères, tu n'es pas croyant. « La foi, c'est le choix d'une direction qui te détermine, qui te définit, qui te 'conditionne'... La philosophie est disponibilité, quitte à demeurer, de la sorte, inefficace. » « Mais qu'est-ce que tu fais, avec ta philosophie ? » « Je suis accoucheur, je mets au monde des faits, des idées, des hommes. Tel est mon rôle – c'est ainsi que j'ai conçu mon rôle philosophique. Le rôle de mettre en question – avec tout l'inaccompli que cela implique. D'où, peut-être, l'insatisfaction – l'échec foncier de la philosophie, peut-être – un échec néanmoins indispensable. » Sous les arbres du bois illuminé par les rayons du couchant, j'ai senti qu'il existe un absolu – je crois – ce sont les choses qui se produisent sur un plan auquel on ne peut rien ajouter. « Pourquoi les choses doivent-elles se consumer, se finir ? » lui ai-je demandé. « Parce qu'on ne peut pas rester dans l'extase de l'harmonie totale indéfiniment – il faut que cela se finisse – cela signifie mourir... » Durant toute sa conversation, je suis moi-même saisie par la joie de me découvrir dans ses propos – c'est-à-dire, d'y découvrir la confirmation de mes propres intuitions. Souvent, je n'ai pas su les nommer, les identifier. Je cherchais celui qui m'aiderait à me comprendre moi-même. Ces derniers jours, Dinu a parlé les trois quarts du temps, moi un quart.

¹ Sous le signe de l'éloignement, Correspondance Constantin Noïca – Sanda Stolojan, Bucarest, Humanitas, 2006, pp. 53-54 et 159-160.

Pendant près de vingt ans, Sanda Stolojan et Constantin Noïca entretenirent une correspondance, entre la France et la Roumanie. La lettre suivante date du 24 mars 1981, et fut écrite à Păltiniș.

Ma chère Sanda,

[...]

En un sens, tu me dis toi aussi que tu as choisi mon amitié comme pierre de touche pour ce que tu comptes faire de mieux dans la vie. (Ce mieux est encore devant nous, n'est-ce pas ?) Tu ne me promets pas de roman, « je ne suis pas non plus une philosophe », dis-tu, tu te considères seulement comme une modeste chroniqueuse de notre expérience spirituelle. Mais si tu dis : notre expérience, alors – qu'il soit question des rumeurs obscures, humainement profondes, peut-être, mais, quelque part, frustes, mal transmises au monde, qui sont celles de l'Orient, ou bien qu'il soit question de « la coquille vide qu'on appelle Occident » – tu as désormais de l'or dans la main. Car le tout, c'est de pouvoir passer du je au nous, ou du soi individuel au soi étendu. Que tu écrives un roman ou un journal, ou encore une méditation remplie d'interrogations, cela importe infiniment moins que le fait que tu fournisses un témoignage, au niveau de culture et de sagacité auquel tu te situes.

Mais il te faut encore autre chose : l'expérience du positif. Avec le négatif, seul un Cioran ou un Eugène [Ionesco] ont pu faire des choses extraordinaires. Avec son positif trop généreux, encyclopédique, Mircea [Eliade] est parvenu à se perdre dans la valorification, impressionnante d'érudition, de tout ce qui fut manifestation spirituelle sur la Terre. Face au double négatif de Soljenitsyne – répudiation de l'expérience orientale comme de l'expérience occidentale, à juste titre dans les deux cas – je me demande où va aboutir, et que va laisser pour l'avenir un créateur génial comme lui. Mais quelqu'un comme toi – à ton niveau, naturellement, aussi dois-je te demander pardon de te projeter brutalement dans le monde des très grands – tu as à portée de la main ce qui, tout de même, leur manque à tous : l'oscillation. Ce qui m'a toujours semblé séduisant, chez toi, c'est cette oscillation entre deux mondes, ce double témoignage que tu peux donner, ce témoignage unique ou unificateur auquel tu peux aboutir – lorsque tu laisses de côté ton sentiment envers un monde, et ton ressentiment envers l'autre. Dans le fond, vous êtes tous agacés par l'Occident. Pourquoi n'êtes-vous pas attristés ? Il s'y passe ou s'y prépare, des choses sans équivalent dans l'histoire de l'esprit ; tout ce qu'il te faut faire, c'est voir le positif caché dans le monde dans lequel tu as choisi de vivre.

[...]

Avec toute mon amitié, et toute ma confiance,
je t'embrasse,
Dinu

Traduction du roumain par Nicolas CAVAILLÈS

LISTE DES COLLABORATEURS

Alfredo Andrés ABAD TORRES, professeur de philosophie à l'Université technologique de Pereira (Colombie). Membre du Centre de Recherche Philosophique qui s'occupe particulièrement de l'étude de l'œuvre de Cioran. Maîtrise en littérature hispano-américaine avec un mémoire sur Nicolás Gómez Dávila. Directeur de la revue de philosophie *Paradoža*. Auteur d'un mémoire sur Cioran. Il est l'auteur du livre *Filosofía y Literatura*, Encrucijadas Actuales, 2007.

Nicolas CAVAILLÈS, études de lettres classiques et de philosophie à Lyon et à Bucarest. Docteur ès lettres, avec la thèse intitulée : « Suicide, Décomposition, Corruption. Genèse et dialogisme du *Précis de Décomposition* de Cioran », effectuée sous la direction de M. Jean Pierre Longre, à l'Université Jean Moulin Lyon III. Spécialiste de l'œuvre du penseur roumain Emil Cioran, au sujet duquel il a publié de nombreux articles. Il poursuit des recherches sur l'écriture littéraire, en critique génétique, parallèlement à une activité de rédacteur, et plus particulièrement de critique de théâtre, pour le magazine culturel en ligne *Sitarimag*. Traducteur du roumain, il a publié en revue des poèmes d'Emil Botta, et d'Ana Blandiana. Traducteur de *Le devenir envers l'être*, essai d'ontologie de Constantin Noïca pour la Société Roumaine de Phénoménologie, (à paraître chez Olms). Auteur de plusieurs articles dans les revues *Genesis*, *Cahiers Emil Cioran - Approches critiques*, *Saeculum*, *Recto/Verso*, *La Lettre R*, *L'atelier du traducteur*, *L'approche poétique/poïétique*. Auteur du livre *Le Corrupteur corrompu. Barbarie et méthode dans l'écriture de Cioran*.

Pierre FASULA (Université Paris I Panthéon-Sorbonne), agrégé de philosophie, chargé de cours à l'Université Jean Moulin Lyon 3, enseignant en lycée, prépare une thèse de philosophie sur Wittgenstein et Musil.

Aymen HACEN, poète et essayiste, agrégé de lettres modernes à l'École Normale Supérieure de Tunis où il a soutenu un mémoire de maîtrise sous le titre : „ *De l'inconvénient d'être né. Le gai désespoir de Cioran*”. Actuellement il prépare un doctorat sur l'œuvre d'Emil Cioran. Auteur de plusieurs articles publiés dans les revues *Les Cahiers du Moulin* (Bulletin édité par « Les Amis d'Armel Guerne »), *Le Nouveau Recueil*, *Cahiers Emil Cioran – Approches critiques*, *Saeculum*. Auteur de plusieurs livres : *Bourgeons et prémices*, poèmes, 1999 ; *Dans le creux de ma main*, poèmes, 2003 ; *Correspondance* avec l'écrivain Camille Laurens, 2005 ; *Alphabet de l'heure bleue*, poèmes, 2005, réédition en 2007 ; *Stellaire*, *Découverte de l'homme gauche*, 2006 ; *Le gai désespoir de Cioran*, 2007.

Constantin JINGA, études littéraires et théologiques à l'Université de Vest de Timișoara. Docteur ès lettres de la même université avec une thèse sur *Sandu Tudor și "Rugul Aprins" - valorificarea literară a unor motive biblice între tradiționalism și modernism* (*Sandu Tudor et "Le bûcher ardent" – la valorisation littéraire des motifs*

bibliques entre tradition et modernité). Maître de conférence au Département de Théologie et d'Études religieuses de l'Université de Vest de Timișoara. Membre de l'Association d'Études patristiques et de Théologie byzantine de l'Université de Leeds. Auteur de nombreux articles et de plusieurs livres : *Biblia și sacrul în literatură*, (*La Bible et le sacré dans la littérature*), 2001 ; *Acul & Cămila. Lecturi biblice de post modern*, (*L'aiguille & le chameau. Lectures bibliques de post moderne*), 2002 ; *Mielul & Asinul. Lecturi biblice parohiale*, (*L'agneau & l'âne. Lectures bibliques paroissiales*), 2002 ; *Ieroschimonabul Daniil Sandu Tudor. Omul și opera*, (*Le moine ordonné prêtre Daniil Sandu Tudor. L'homme et l'œuvre*), 2005 ; *Traducerile Bibliei – Câmp deschis*, (*Les traductions de la Bible – Champ ouvert*), 2007.

Jacques LE RIDER, directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études (IV^e Section, Sciences historiques et philologiques), direction d'études "Histoire européenne. L'Europe et le monde germanique". Responsable de l'Équipe d'accueil EA 4117 « Europe du Nord, Europe centrale et orientale, cultures juives d'Europe et de Méditerranée: histoire et interculturalité depuis le Moyen Âge » (quadriennal 2006-2009 de l'École pratique des Hautes Études). Coordonnateur parisien du Collège doctoral européen (Europäisches Graduiertenkolleg) « Ordres institutionnels, écrit et symboles » EPHE – TU Dresde. Responsable à l'EPHE de la formation de master « Etudes germaniques » cohabilitée avec l'Université de Paris VIII. Auteur de nombreux livres: *Le Cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*, 1982; *Modernité viennoise et crises de l'identité*, 1990 et 1994; *La Mitteleuropa*, 1994 et 1996; *Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et modernité*, 1995; *Les Couleurs et les mots*, Paris, 1997, deuxième édition revue, 1999; *Nietzsche en France, de la fin du XIX^e siècle au temps présent*, 1999 ; *Journaux intimes viennois*, 2000; *L'Autriche de M. Haider. Un journal de l'année 2000*, 2001; *Freud, de l'Acropole au Sinaï. Le retour à l'antique des modernes viennois*, 2002; *Arthur Schnitzler ou La Belle Époque viennoise*, 2003; *Malvida von Meysenbug. Une Européenne du XIX^e siècle*, 2005.

Carlos Eduardo MALDONADO CASTAÑEDA, professeur de philosophie à L'Universidad Rosario de Colombie. Docteur en philosophie de Katholieke Universiteit Leuven, Belgique. Auteur de plusieurs livres et chapitres de livres : éditeur de *Complexity: Science, thought, and applications*, chapitres "Complexity and Evolution" et "The problem of a general theory of complexity", 2006; coauteur de *History and Cultural Identity*, chapitre: "History as a Complex System", 2007. Volumes collectifs : *Building a New Cultural Ethos*, chapitre: *Phenomenology and Time Consciousness. The Problem of Time Constitution in E. Husserl's Phenomenology*, 1994 ; *An Introduction to Phenomenology After the Idea of the World. Husserl's Philosophy*, 1996; *Civil Society, Collective Rationality and Collective Action*, 2000; *Thinking Politics*, 2000 ; *Corruption and Human Rights. The General Malaise of the State*, 2001; *Counterpoints of Research*, 2001; *Complex Systems, Technological Evolution and Challenges for Ethics*, 2002; *Philosophy of Civil Society*, 2002; *Biopolitics of War*, 2003; *Aesthetics, Science and Technology. Electronic and Numerical Creations*, chapitre: "Heuristics and the Production of New Knowledge in the STS Perspective",

2005; *The Complexity of Science and the Sciences of Complexity*, chapitre "Complexity and the Social Sciences. The Problem About Measuring the Complexity of Human Social Systems", 2005; *Science and Technology as Public and Social Policies*, 2005; *Thermodynamics and Complexity. An Introduction for the Social and Human Sciences*, 2005; "Education in Science and Normalization. A Critical Approach", 2006; *Studies on Globalization*, chapitre: "Globalization as a process. Tools to think about processes", 2006; Directeur de la *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, Journal Indexed in the *Philosopher's Index* and *Redalyc*.

Gabriel MARIAN, docteur ès lettres modernes avec la thèse : *Critique et objectivité. Les importations méthodologiques dans la critique littéraire des dernières décennies*, 2006, sous la direction de M. Antoine Compagnon. Maîtrise et DEA de lettres modernes à l'Université Paris IV. Maître de conférence à l'Université „Babes-Bolyai” de Cluj-Napoca. Membre de ARCHES – Association roumaine des chercheurs francophones en sciences humaines. Auteur de plusieurs articles: *Lilith et Shekhina. Archétypes littéraires de la féminité*, in *Etudes francophones. Variations sur la différence*, 2000; *La métaphore molle. Les sciences humaines et les mutations génériques de la littérature*, in *Une anatomie du discours philosophique*, 2002; *Mystique du corps: cinq poèmes d'Henri Bauchau*, in *Francofonia*, 42/2002, Olschki Editore, Bologna; *Métaphores et fictions dans le discours de la Nouvelle Critique*, in *Variations*, 10/2003, Peter Lang Verlag, Zurich. Il prépare la version roumaine du livre d'Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*.

Constantin MIHAI, doctorant ès lettres à l'Université de Craiova et à l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, LAPRIL. Auteur des volumes: *Arca lui Nae. Perspective culturale asupra generației '27*, (*L'Arc de Nae. Perspectives culturelles sur la génération '27*), 2004; *La logique d'Hermès. Études sur l'Imaginaire*, avec une préface de Claude-Gilbert Dubois, 2006; *Descartes. L'Argument ontologique et sa causalité symbolique*, Paris, l'Harmattan, 2007 (à paraître).

Simona MODREANU, maître de conférence à la Chaire de langue et littérature françaises de l'Université "Al.I.Cuza" de Iasi. Docteur ès lettres de l'Université de Paris VII avec la thèse *Cioran ou l'ironie comme stratégie du refus de Dieu*. Directeur-adjoint du Centre Culturel Roumain de Paris (1999-2001). Auteur de plusieurs articles, essais, chroniques et des livres : *Cioran sau rugăciunea interzisă*, Iasi, Junimea, 2002; *Eugène Ionesco ou l'agonie de la signification*, Iasi, Editura Fundatiei AXIS, 2002 ; *Le Dieu paradoxal de Cioran*, Paris, Editions du Rocher, 2003 ; *Cioran*, Paris, OXUS, 2003; *Langue et civilisation françaises*, Iasi, AXIS, 2005 ; *Lecturi nomade. Pagini subiective despre literatura franceză... și nu numai*, Iași, Junimea, 2006.

Ilinca ILIAN ȚĂRANU, maître de conférence à la Chaire d'espagnol de l'Université de Vest de Timișoara. Docteur ès lettres avec une thèse sur « Julio Cortazar et le roman européen ». Auteur des volumes : *Romanele lui Julio Cortazar*

si literatura europeană (Les romans de Julio Cortázar et la littérature européenne)(2004), *El Occidente de al lado : literatura y modernidad en Europa Central* (Mexic, à paraître).

Eugène VAN ITTERBEEK, actuellement professeur de littérature française et directeur du Centre de recherche “Emil Cioran” à l’Université “Lucian Blaga” de Sibiu. Etudes de droit et de philosophie et lettres à l’Université de Leuven (Belgique) et de Leyde (Pays-Bas). Mémoire de doctorat sur Charles Péguy. Editeur des Cahiers de Louvain et des Cahiers Emil Cioran – Approches critiques. Auteur de nombreux livres et articles sur la littérature française et de plusieurs volumes de poésie, dont cinq en langue française. Il est également l’auteur d’un Journal roumain. Traductions, sous forme de livre, de la poésie d’Alain Bosquet, Amadou Lamine Sall, J.J. Padrón, Homero Aridjis, Donatella Bissutti et O.C. Jellema.

Ciprian VĂLCAN, études de philosophie à l’Université de Vest de Timisoara. Boursier roumain de l’École Normale Supérieure de Paris et du Gouvernement français. Maîtrise et DEA de philosophie à la Sorbonne. Docteur en philosophie de l’Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca (2002), docteur ès lettres de l’Université de Vest de Timisoara (2005), docteur en histoire culturelle de l’Ecole Pratique des Hautes Etudes de Paris (2006). Maître de conférence à la Faculté de Droit de l’Université Tibiscus de Timisoara. Membre de l’Association roumaine des chercheurs francophones en sciences socio-humaines, de l’Institut d’études culturelles centrales et est-européennes *A Treia Europă (la Troisième Europe)*, de l’Union des Écrivains de Roumanie, du comité de rédaction des revues *Orizont* et *A Treia Europă*, du laboratoire de recherche EA 3579, *L’Europe centrale et orientale depuis le Moyen-Âge : histoire et interculturelité* de l’École Pratique des Hautes Études de Paris et du comité scientifique international de la *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*. Président de la Société des Jeunes Universitaires de Roumanie. Coordonnateur de la collection *Eidos* aux éditions Augusta de Timisoara, de la collection *Magister* aux éditions de l’Université de Vest de Timisoara et de la Collection *Mirador* aux éditions Napoca Star. Auteur de nombreux articles et livres: *Recherches autour d’une philosophie de l’image*, 1998 ; *Studii de patristică și filosofie medievală (Études de patristique et philosophie médiévale)*, 1999 ; *Esenuri barbare (Essais barbares)*, 2001 ; *A través de la palabra (À travers la parole)*, *Festinel scepticului. Influențe culturale franceze și germane în opera lui Cioran (Le festin du sceptique. Influences culturelles françaises et allemandes dans l’œuvre de Cioran)*, *Elogiul bilbăuiei (L’éloge du balbutiement)*, *Filosofia pe înțelesul centaurilor (La philosophie pour les centaures)* – sous presse. Coordonnateur de plusieurs volumes parmi lesquels : *Jacques Le Rider – Europa Centrală sau paradoxul fragilității (Jacques Le Rider – Europe Centrale ou le paradoxe de la fragilité)*, Polirom, Iași, 2001 ; *Labirintul subiectivității (Le labyrinthe de la subjectivité)*, Augusta, Timișoara, 2001 ; *O anatomie a discursului filosofic (Une anatomie du discours philosophique)*, Augusta, Timișoara, 2002 ; *Michel Serres – Modelul lui Hermes (Michel Serres – Le modèle d’Hermès)*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2003 ; *Jacques Le Rider – Otto Weininger sau voluptatea excesului*

(*Jacques Le Rider – Otto Weininger ou la volupté de l'excès*), Editura Universității de Vest, Timișoara, 2003 ; *Paradigma ereticului (Le paradigme de l'hérétique)*, Augusta, Timișoara, 2004 ; *Tentația ideii (La tentation de l'idée)*, Editura Galaxia Gutenberg, Cluj-Napoca, 2004 ; *Eseuri de fenomenologie a culpabilității (Essais de phénoménologie de la culpabilité)*, Augusta, Timișoara, 2004 ; *Cultura memoriei în Europa Centrală (La culture de la mémoire en Europe Centrale)*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2005 ; *Fragilitatea spiritului (La fragilité de l'esprit)*, Editura Galaxia Gutenberg, Cluj-Napoca, 2005 ; *Inerția imaginației (L'inertie de l'imagination)*, Editura Galaxia Gutenberg, Cluj-Napoca, 2005 ; *Fascinația formei (La fascination de la forme)*, Editura Galaxia Gutenberg, Cluj-Napoca, 2006 ; *Reprezentări culturale ale nebuniei (Représentations culturelles de la folie)*, Editura Galaxia Gutenberg, Cluj-Napoca, 2006.

Ce numéro de la revue est paru grâce à la générosité de

SC PROIMSAT SA Râmnicu Vâlcea

et grâce à la contribution de:

SC EXPROCON SRL Râmnicu Vâlcea

SC VEPEX SRL Râmnicu Vâlcea

SC PRODVILMAR SRL Râmnicu Vâlcea

SC STAROXIM SRL Râmnicu Vâlcea

SC CAMINAS SRL Râmnicu Vâlcea

SC BEFAC SRL Râmnicu Vâlcea

SC TMUCB SA – Sucursala Govora

SC EUROPAN PROD SRL Râmnicu Vâlcea

SC CORRAZ SRL Râmnicu Vâlcea

SC ZANPLAST SRL Râmnicu Vâlcea

SC CONTINA SRL Râmnicu Vâlcea

SC BOROMIR SRL Râmnicu Vâlcea