## Alkemie

## Revue semestrielle de littérature et philosophie

Numéro 2 / Novembre 2008

# Le fragmentaire



#### 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 CÂRNECI (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 GOLUBOVIC (Serbie)

Aymen HACEN (Tunisie)

Dagmara KRAUS (France)

Daniele PANTALEONI (Italie)

Ciprian VĂLCAN (Roumanie)

Johann WERFER (Autriche)

ISSN: 1843 - 9012

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

Courrier électronique: mihaela\_g\_enache@yahoo.com

Tel: 004069224522

Périodicité: revue semestrielle

Revue 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

© Editura Bastion 2008

Str. Corbului, nr. 6, 300239 Timișoara Tel.: 0256.499.057/fax: 0256.214.805

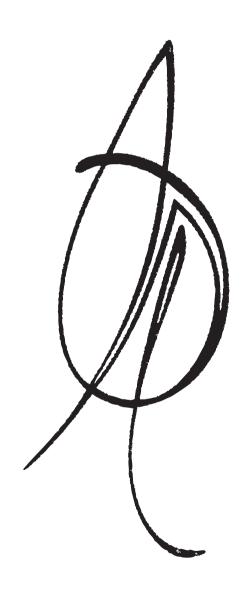
e-mail: office@editurabastion.ro

www.editurabastion.ro

## **SOMMAIRE**

AGORA	
Marc de Launay, <i>Estompe du sacré ?</i>	<i>7</i>
Constantin Mihai, L'Imaginaire théorisé – représentants et directions de recher	rche 22
Simona Drăgan, Un philosophe de la contingence: Richard Rorty	29
DOSSIER THÉMATIQUE : LE FRAGMENTAIRE	
Ger Groot, Faits divers. Les Nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon	37
Ciprian Vălcan, L'ubiquité du monstrueux	44
Ariane Lüthi, Bonheur du commencement et notes fragmentaires	50
Aymen Hacen, Pascal Quignard lecteur de Jean de La Bruyère	
Ingrid Astier, L'écriture fragmentaire chez Cioran,	
traversée solitaire d'un élégiaque	69
Pierre Fasula, Fragments et utopies chez Robert Musil	81
Izabella Badiu, Réflexions sur le fragment dans l'écriture diariste et sur sa littéra	
DÉS/DEUX ORDRES DU MONDE ET DU LANGAGE	
Irina Mavrodin, <i>Être écrivain et philosophe à la fois (Joseph de Maistre et Ciora</i>	n) 109
Sorin Lavric, <i>La philosophie comme acte de foi</i>	
Eugène Van Itterbeek, <i>Le côté poétique de la pensée de Claude Lévi-Strauss</i>	120
EXPRESSIS VERBIS	
«On peut imaginer toutes les formes possibles de déclin, de dépérissement, d'a	bandon, or
ne pourra pas effacer la tradition philosophique de notre mémoire», entretien	
de Launay par Ciprian Vălcan	
LE MARCHÉ DES IDÉES	
Eugène Van Itterbeek, <i>La littérature est-elle en péril?</i>	139
Mihaela-Gențiana Stănișor, Mircea Eliade et le jeu du soi et des mots	
Răzvan Enache, <i>La critique – entre fleuret et marteau</i>	
Mihaela-Gențiana Stănișor, <i>Constantin Noica ou comment l'histoire nous tra</i>	
personnages tragiques	
Avmen Hacen Philippe Iaccottet ou Les territoires de l'intranquillité	

# AGORA



### Estompe du sacré?

Une immense énergie unitaire dressée transportée accusant notre / gravitation éparse arbitraire / qui ne tire du sol et du ciel / que l'ombre du ciel et du sol / des astres de la terre / que la saveur dissidente de sa propre dispersion

Jacques Dupin¹

J'appellerai image cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient paradoxalement de mots détournés de l'incarnation. Yves Bonnefoy<sup>2</sup>

Deux années de suite, en 1552 et 1553, Pieter Aertsen peint « Le Christ chez Marthe et Marie », et il semblerait qu'il ait, en apparence du moins, obéi à l'injonction de Dürer, son aîné d'un peu plus de trente ans : « L'art de la peinture est employé au service des églises par la représentation de la "Passion du Christ" et d'autres images édifiantes ». Or la première toile d'Aertsen, un grand rectangle dont la longueur est double de la largeur, ne montre l'épisode de l'Évangile (Luc, 10, 38-42) que dans son tiers gauche, et à l'arrière-plan, tandis que le premier plan, sur deux tiers de la surface, représente une table de cuisine, un meuble dont la porte entrebâillée laisse découvrir de l'argenterie, et qui supporte des nappes, des ustensiles, un bouquet de fleurs, mais surtout un grand plat présentant, comme suspendu dans l'espace un énorme gigot d'agneau qui, placé au tiers supérieur du tableau, concentre toute la lumière dont la clarté met également en valeur une motte de beurre, piquée d'un œillet (carnatio) sur une assiette flanquée d'une carafe, d'un pot et de trois pains ronds. Au fond de l'autre pièce, le Christ, assis devant une cheminée, pose sa main gauche sur la tête de Marie, assise à côté de son fauteuil, au grand étonnement de Marthe, debout face à lui, une broche à la main. En outre, le linteau de la cheminée présente une sorte de cartouche où l'on peut lire en flamand « Marie a obtenu la meilleure part », et l'un des carreaux du sol indique Luc X.

Le spectateur ne peut manquer de constater que ce n'est pas la scène édifiante qui fait l'objet du travail pictural le plus riche ; elle est, de fait, composée de manière très conventionnelle, sans l'abondance chromatique ni la foison de détails magnifiquement reproduits dont jouit la scène triviale soulignant la beauté sensuelle des éléments de la vie domestique – dont Marthe est la sainte patronne –, de la vie matérielle, condition

<sup>1 «</sup> Malevitch », in Le Corps clairvoyant, Paris, Gallimard, 1999.

<sup>2</sup> Lieux et destins de l'image, Paris, Le Seuil, 1999, p. 26.

et cadre de la *vita activa*. Toute l'organisation du tableau est donc comme le démenti pictural le plus patent apporté au contenu spirituel de la scène édifiante, illustration sans détour d'un passage de l'Évangile. Il est évident que la *vita contemplativa* offre, et pour cause, peu de matière à la représentation visuelle ; mais ce qui ne laisse pas de surprendre, c'est que la scène de premier plan, immédiatement déchiffrable, et dont tous les éléments sont aussitôt identifiés, est, en réalité, celle qui est traversée d'intentions symboliques, alors que la scène édifiante, dépourvue de tout traitement allégorique, a besoin de deux « légendes » pour neutraliser toute ambiguïté et pour imposer une lecture correcte : il faut à la fois le rappel du verset de Luc 10 et la mention de la référence biblique afin de guider le spectateur vers la bonne parole.

Les symboles du premier plan sont, en effet, d'autant plus surabondants que leur représentation matérielle et triviale pourrait être goûtée sans que leur sens s'y surimpose. La scène édifiante, au contraire, ne peut plus être identifiée, tant elle est banale et indigente. C'est elle qui risque de renvoyer à la neutralité d'une scène domestique, alors que c'est à la cuisine que se compose l'allégorie de la Passion et de l'eucharistie. Or c'est l'épisode de Marthe et Marie qui, traditionnellement, offrait la substance d'une interprétation « allégorique » – au sens où Paul l'entend au verset 24, chap. IV de sa lettre aux Galates – renvoyant à Agar et Sara, et opposant la vita activa, serve de la matérialité, symbole de la Loi ancienne, à la vita contemplativa symbole de la Nouvelle Alliance. Le premier plan du tableau, mêlant les symboles de la Cène et de la Passion à travers l'évocation crue du sacrifice de l'agneau pascal, compose une allégorie désormais à ce point saturée que le spectateur peut se dispenser d'y voir un renforcement de l'édification qui n'est intentionnelle qu'à l'arrière-plan gauche (moins noblement situé que s'il était à droite). Ce premier plan est, de fait, une étape indéniable sur la voie qui conduira ce genre de tableaux à ce qu'on appellera « natures mortes ». Il suffira que disparaisse le rappel obvie d'une scène biblique pour qu'on parvienne à ces « tables mises » qui se multiplieront à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle en Espagne, en Flandres, comme en Hollande, qui toutes composent une allégorie de la Cène et de l'eucharistie, mais où, désormais, c'est le citron, et non plus la pomme, qui tiendra le rôle de l'hostie<sup>3</sup>. Les natures mortes deviendront peintures décoratives, leur sujet n'ayant plus besoin d'être déchiffré dans la perspective d'un rappel aux devoirs spirituels. Le tableau d'Aertsen est précisément à la frontière temporelle qui sépare deux époques ; il n'était certainement plus destiné à décorer une église, mais sans doute une salle à manger, et si l'édification y est présente encore, ce sont très largement ses vertus décoratives qui l'emportent. Les bribes d'exhortation spirituelle qui y subsistent sont à ce point submergées par l'exaltation picturale, sensible, de l'ici-bas chatoyant et bigarré que le déchiffrement de l'allégorie, le sens théologique comme le sens moral

<sup>3</sup> La pomme, fruit de douceur et de suavité, symbolise le Christ, le nouvel Adam, alors que le citron symbolise l'ancien – on a relevé que lors d'enterrements, un homme portant un citron précédait le cercueil du défunt, soulignant ainsi que c'était l'ancien Adam qui était porté en terre, tandis que le nouveau, dépouillé de son enveloppe nécessaire mais transitoire, était désormais promis à la vraie vie.

du verset évangélique sont balayés au profit d'une littéralité profane, gourmande et sensuelle; c'est encore plus manifeste dans la seconde toile d'Aertsen<sup>4</sup>: en effet, tandis qu'au premier plan le peintre nous montre une « table mise » dans une cuisine où, d'un côté, s'affairent des serviteurs, de l'autre, près de l'âtre, des hôtes (ce sont les disciples du Christ en visite, mais rien véritablement ne permet de le discerner outre les quelques lettres hébraïques qui, sur le manteau de la cheminée), la scène édifiante est, cette fois, au centre de la toile, mais, n'étant plus moralisée, elle fait figure de tableau décorant la cuisine de premier plan... Aucune solution de continuité entre le sol de la cuisine et celui du patio où le Christ est assis n'est visible. Le premier plan profane et « allégorique » l'emporte nettement sur l'immobilité presque compassée des personnages de l'arrière-plan : à droite, Pierre, buvant est encouragé par une servante enjouée à déposer son verre au profit d'une soupe ; à gauche, une servante plus âgée confie, non sans un regard inquiet d'intendante économe jeté à Pierre, une cruche à une aide plus jeune sans doute chargée d'aller la remplir. Cet instantané est lui-même l'illustration d'arrière-plan du spectacle immédiat qui nous est offert : les éléments d'un repas, du panier d'où débordent les achats faits au marché (Aertsen était spécialiste des vues générales de marchés) au caquelon où sont déjà émincés des légumes. Le Christ est présent au premier plan sous la forme d'un magnifique lys blanc qui occupe toute la hauteur de la toile.

Cette évolution qui semble irréversible a cependant connu un apogée avec Dante, dont l'un de ses grands commentateurs, Erich Auerbach, montre à quel point il rompt avec la manière dont l'Antiquité (et le Moyen Âge jusqu'alors) représentait ses morts dans l'Hadès : « Le jugement de Dieu consiste, chez Dante, précisément dans la pleine réalisation de leur être terrestre, de sorte que par ce jugement ils sont devenus pleinement eux-mêmes »<sup>5</sup>. Cette « pleine réalisation » doit s'entendre en un sens fort, car il s'agit bel et bien d'un surcroît de vie donné par Dante aux âmes des morts chez qui les joies et les douleurs, la force des sentiments sont « aussi personnelles et plus fortes que celles des hommes vivants »<sup>6</sup>. La grandeur de Dante, au regard d'Auerbach tient au fait qu'il résume le Moyen Âge en en parachevant un courant très puissant, le thomisme, et que, désormais, le poète n'est plus voué à n'être qu'un simple troubadour confiné dans le divertissement des cours, mais acquiert la stature de ce que Karl Vossler, le maître ès romanités d'Auerbach, nommera un *Dichtertheolog*<sup>7</sup>. Après Dante, ultime représentant grandiose du Moyen Âge, Pétrarque et Boccace qui lui succèdent sont déjà « ce qu'on appelle des humanistes ; ils commencent à rechercher

<sup>4</sup> Il est remarquable, à cet égard, que le second tableau d'Aertsen offre, au premier plan, une Cène allégorisée où voisinent citron et pomme.

<sup>5</sup> E. Auerbach, Introduction aux études de philologie romane, Francfort/Main, Klostermann, 1949, p. 124.

<sup>6</sup> Ihidem.

<sup>7</sup> Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance, Berlin, Emil Falber, 1900, p. 15: « La vocation du théologien-poète est double : traiter d'idées philosophiques et théologiques, et vanter les nobles actions et les hommes valeureux; double aussi la méthode de son œuvre. Pour couler des vérités abstraites dans le moule poétique, il a besoin de l'allégorie ».

les textes authentiques des auteurs de l'Antiquité et à les imiter ; ils commencent [...] à cultiver consciemment leur propre personnalité, et à voir dans le poète ce que nous appelons aujourd'hui un artiste8, tandis que le Moyen Âge ne connaissait au fond que le jongleur ou le trouvère indoctes, d'une part, et le philosophe de l'autre »9. La Divine comédie est à la fois l'achèvement et le point culminant du mouvement par lequel la fiction poétique devient réaliste en même temps qu'est conférée à ce réalisme, forgé artificiellement par le poète, la dignité d'une création analogue à celle du monde juridique, théologique et politique, plus lointainement, à la création divine. Ce moment est un tournant dans l'histoire culturelle de l'Europe, et il ne concerne pas simplement la poésie, mais les arts en général : il s'accomplit avec le couronnement de Pétrarque au Capitole, le jour de Pâques 1341, une cérémonie empreinte de majesté, dotée d'une grande force démonstrative et spectaculaire, où le poète est revêtu de pourpre, comme le pontife romain, et couronné de lauriers, comme l'imperator vainqueur – autrement dit des signes qui donnent à penser que la personne du poète rassemble et synthétise ordre temporel et ordre spirituel. Dante avait déjà su interpréter cette maxime de Paul, I, Corinthiens, II, 15 : « L'homme spirituel juge de tout, et lui-même n'est jugé par personne », en l'appliquant aussi bien au pape, à l'empereur qu'à l'artiste. Ce privilège, accordé au pape et à l'empereur, leur est accordé seulement ex officio, en raison donc d'une qualité extrinsèque, tandis qu'il est désormais reconnu à l'artiste ex ingenio, c'est-à-dire à proportion d'une qualité intrinsèque et personnelle. Voilà qui explique sans doute pourquoi, dans le *Purgatoire* XIX, 99, XX, 43, XXI, 70-91, le pape Adrien V et le roi Hugues Capet auront à endurer leur châtiment, alors que le poète Stace en sera dispensé. Ne voit-on pas, en outre, Virgile accorder au poète les symboles de la plenitudo potestatis – la mitre et la couronne<sup>10</sup> ? C'est dire que l'œuvre créée par le poète<sup>11</sup>, cela vaut pour l'artiste en général – qu'il s'inspire ou non d'un contenu religieux – aura toujours une dimension formelle qui, elle, obéira à des lois absolument spécifiques, forgées par l'ingenium souverain de l'artiste, auquel est ainsi reconnue une dignité analogue au pouvoir créateur divin. Tout l'effort des juristes médiévaux pour faire enfin reconnaître la dignité de la *fictio* en la débarrassant peu à peu du sens induit par sa racine latine, c'est-à-dire de l'idée de feinte et de tromperie (connotation que le terme garde encore aujourd'hui en français), aboutit à mettre en avant le pouvoir créateur humain et la spécialité remarquable de l'artiste.

Le mouvement historique confirme cette émancipation de la création humaine : il n'est pas difficile de constater que la musique s'affranchit des contraintes liturgiques, qu'elle cesse d'être chorale pour devenir toujours plus nettement instrumentale ; en peinture, on observe un pareil amenuisement des thèmes religieux ; l'architecture cesse

<sup>8</sup> Cf. E. Kantorowicz, « La Souveraineté de l'artiste », in Selected Studies, New York, Augustin, 1965 (trad. fr. Sylvie et Jean-François Courtine, in Poéssie, n° 18, 1881).

<sup>9</sup> E. Auerbach, Introduction aux études de philologie romane, op. cit., p. 125.

<sup>10</sup> Purgatoire, XXVII, 126-142.

<sup>11</sup> Le statut de l'artiste est comparable aussi à celui du théologien éminent ou du philosophe excellent.

de ne s'intéresser qu'aux églises et aux châteaux ; la littérature, le théâtre et la poésie ont abandonné les mystères<sup>12</sup> médiévaux ; plus généralement, l'évolution va vers une différenciation croissante des arts, des techniques, des thèmes, l'univers religieux n'en étant plus qu'un parmi bien d'autres, tandis que les préoccupations formelles ont pris le pas sur l'observance de prescriptions édifiantes encadrant des contenus. En suivant cette tendance au cours des cinq siècles qui suivirent le couronnement de Pétrarque, prodrome de la Renaissance et de son « humanisme », il n'est pas étonnant qu'elle aboutisse à une sorte de renversement où c'est le génie de l'artiste qui prendra alors le pas sur l'origine divine de toute action créatrice, et Baudelaire pourra écrire que « la religion est la plus haute *fiction* de l'esprit humain » <sup>13</sup>. Or ce renversement qui semble conférer à l'ingenium humain une sorte de toute-puissance, maintient précisément l'aura dont jouit la création artistique et dont elle ne se départ jamais tout à fait puisqu'elle reste ainsi enveloppée d'un nimbe divin : le culte du génie ne tire sa légitimité que de l'analogie avec la création divine, même si l'on inverse les termes comparés en faisant de l'artiste génial celui qui instaure ses propres règles ou, plus généralement, de l'homme, celui qui peut créer un dieu, instaurer une religion et définir une nouvelle manière de vivre, jusque dans le détail de chaque geste quotidien. La « sécularisation » et le « désenchantement » sont précisément le fait d'un stade d'évolution qui est encore bien loin d'avoir rompu avec une tradition dont elle se voudrait affranchie, et il est même fort possible qu'à travers ce thème du désenchantement se manifeste finalement une nostalgie un peu honteuse ou un malaise propres à un présent voué à l'innovation permanente puisqu'à ses yeux le passé serait purement et simplement révolu.

L'époque contemporaine aura sans doute été celle du présent vécu et pensé, jusqu'à l'exacerbation, et dans une atmosphère de fébrilité parfois paroxystique, comme une crise. Le passé étant jugé révolu, c'est le futur qui semblait imposer sans arrêt ses injonctions à en accomplir les promesses au point que l'idée même de progrès ne suffisait plus et qu'il fallait le concevoir indéfiniment accéléré comme en témoignait la surenchère des avant-gardes. Ce fut d'ailleurs toute l'ambiguïté de la création, dans le droit fil révolutionnaire, des musées, d'abord dévolus à faire étalage du passé pour mieux en révéler la nature de repoussoir. Or, en dépit de ses intentions idéologiques, la conservation a fini par jouer un autre rôle qui était précisément d'ouvrir à l'histoire une curiosité déçue par les promesses d'un futur qui différait sans cesse la réalisation de ses promesses. Et ce rôle continue à être le sien en dépit d'une autre dérive, celle de la patrimonialisation à outrance succombant à une vénération tout aussi discutable, mais moins destructrice, d'un passé dont la valeur se résume à être... ancien. Ainsi la crispation est double : d'une part, le présent s'énerve en exigeant instante une apocalyptique qui nécessairement n'a pas lieu – du moins sous la forme attendue d'une

<sup>12</sup> C'est Auerbach qui a fait valoir que le terme ne connotait pas l'idée de mystère, mais renvoyait à *ministerium* : cf. *Mimésis* (1946), Paris, Gallimard, 1968, p. 155 (trad. fr. C. Heim).

<sup>13</sup> Cf. « Religion, histoire, fantaisie », in Œuvres complètes, t. II, Paris, Gallimard, 1976 (éd. Claude Pichois), p. 628.

catastrophe ouvrant enfin l'ère nouvelle –, et, d'autre part, le passé ne passe décidément pas malgré toutes les ruses déployées pour l'enterrer.

Ce rapport au temps introduit par l'ère moderne, qui, la première, s'est mise même à parler d'un « temps nouveau », a fait immédiatement converger ses attaques contre l'univers religieux ou sacré pour une bonne raison : il s'agissait d'arracher au passé sa part immémoriale, ce qui résistait à une emprise générale et rêvée totale du temps humain sur le temps de l'histoire. Benjamin n'a-t-il pas obstinément répété qu'il fallait sauver tout le passé, rédimer l'oubli et précipiter la rédemption des vaincus de l'histoire ? Et ce qui, chez lui, va de pair avec cette vision désenchantée de la perte d'aura, c'est, tout naturellement, l'instance du présent, chaque seconde où le temps messianique peut faire irruption et précipiter la fin du monde en ruine que contemple l'ange de l'histoire, fuyant le dos tourné vers l'avenir - c'est ainsi qu'il interprète le tableau de Klee. Il est frappant que la « tempête » qui souffle à ce point que l'ange n'y peut résister pas plus que refermer ses ailes « souffle du paradis » 14. N'est-il pas également remarquable qu'il installe une sorte de compensation exactement proportionnelle entre le mouvement vers le profane et l'accumulation des forces éruptives et destruction du mouvement contraire, « messianique », comme il l'indique dans un fragment intitulé, tout naturellement, « théologico-politique » ? « L'ordre du profane doit s'édifier sur l'idée du bonheur. La relation de cet ordre avec l'élément messianique est l'un des enseignements essentiels de la philosophie de l'histoire. [...] Si l'on représente par une flèche le but vers lequel s'exerce la *dunamis* du profane, par une autre flèche la direction de l'intensité messianique, assurément la quête du bonheur de la libre humanité tend à s'écarter de cette orientation messianique; mais de même qu'une force peut, par sa trajectoire, favoriser l'action d'une autre force sur une trajectoire opposée, ainsi l'ordre du profane peut-il favoriser l'avènement du royaume messianique. 15 » Il y a donc toujours corrélation nécessaire entre sécularisation constatée et attente eschatologique chez celui qui jetait sur l'art à l'époque de sa reproductibilité technique un regard dont le désenchantement n'était pas seulement l'expression d'une nostalgie à l'égard d'un passé bien défini où l'on eût pu observer les œuvres installées dans l'aura de leur sacralité reconnue, car ces mêmes œuvres n'ont commencé d'en être véritablement que grâce au droit, c'est-à-dire par le biais d'une instance fort éloignée de tout nihilisme apocalyptique, et ne sont devenues telles qu'en s'affranchissant d'une tutelle religieuse spécifique qui les instrumentalisait - ce qui, bien sûr n'implique aucunement de rompre avec toute forme de sacralité.

Mais il y a plusieurs manières de percevoir l'idée de limite que recèle la notion de sacré lorsqu'elle est en relation avec la création artistique. Maurice Blanchot souligne, quand il rend compte du livre de Georges Bataille sur Lascaux, ce lien étrange entre

<sup>14</sup> *Cf.* W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres* III, Paris, Gallimard, 2000 (trad. fr. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch), p. 427-443.

<sup>15</sup> W. Benjamin, Œuvres I, op. cit., p. 264..

l'interdit et la transgression : « L'art est [...] comme sa propre fête, et Georges Bataille [...] montre que les peintures de Lascaux sont probablement liées à ce mouvement d'effervescence, à cette générosité de la fête, lorsque [...] l'homme [...] brise les interdits, mais, par le fait qu'il y a maintenant des interdits et qu'il les brise, s'exalte bien audessus de l'existence d'origine, se rassemble en elle tout en la dominant, lui donne l'être tout en la laissant être – ce qui serait au principe de tout mouvement de "désignation" artistique. 16» Dans le droit fil de la thèse de Bataille – « nous avançons avec une sorte d'assurance qu'au sens fort la transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art luimême se manifeste » -, Blanchot suit le fil quasi nietzschéen que développe Bataille en faisant de la « vie » un principe d'autodépassement qui « s'accomplit dans le jeu de la mort et de la naissance » : la transgression devient étrangement la « possibilité ultérieure de l'interdit ». Dans un premier sens, l'interdit est là pour engager l'homme vers un avenir en lui fermant la voie régressive d'un retour à la « communauté naturelle » dont il se serait peu à peu coupé ; mais dans un sens second et plus profond, vie et transgression deviennent presque synonymes à tel point que Blanchot peut écrire que « d'abord nous "transgressons", puis nous prenons conscience du chemin ainsi ouvert [...] toujours la loi franchie parce qu'infranchissable » <sup>17</sup>. L'art serait alors surgi d'une pareille transgression en même temps qu'il continuerait d'exprimer la « conscience de cette distance affirmée, abolie et glorifiée » participant donc d'emblée de cette « vie » qui s'accomplit dans l'*eros* et la mort indissociés quant à leur fonction essentielle.

La difficulté propre à cette vision de l'innovation qui ne peut la concevoir autrement que sous l'angle de la transgression tient précisément à une compréhension du temps et, donc, de l'histoire qui, comme celle de Benjamin, envisage la liberté créatrice comme une rupture radicale, soit entre des « ordres » différents (l'ordre « profane », l'ordre « messianique ») ou entre des ères dont chacune tendrait à interdire son propre dépassement. C'est d'ailleurs pourquoi Bataille oppose la « vie », puissance transgressive, à toute institutionnalisation de l'existence que serait la « culture » ; au point que la « culture » aurait alors pour rôle de freiner sans cesse les impulsions nées de la « vie » si bien que l'art lui-même, de force explosive qu'il fut initialement, serait inéluctablement voué à conforter par la suite l'inertie culturelle. Surtout, la transgression innovatrice semble être la jouissance suprême face à quoi les œuvres issues de la création artistique n'offriraient en quelque sorte qu'un pâle reflet de cette jouissance identifiée même au sacré. Or si ce dernier installe effectivement une coupure non seulement dans la culture, mais aussi dans l'ensemble de l'existence, ce n'est pas dans le seul but de fournir au désir de quoi s'alimenter et renaître de transgression en transgression. Pas davantage ne peut-on concevoir le temps de l'histoire comme une alternance permanente entre décadence profane excitant par contrecoup les mobiles de l'irruption messianique, sauf à s'imaginer disposer d'une révélation spéciale sur le

<sup>16</sup> M. Blanchot, « La naissance de l'art », in L'Amitié, Paris, Gallimard, 1971, p. 12.

<sup>17</sup> Ibid., p. 14 sq.

rythme interne du « temps », autrement dit, sauf à s'appuyer sur une pensée qui croit englober la totalité du temps et peut alors prophétiser sans se contredire puisqu'elle dit la vérité de tout le passé comme celle de tout l'avenir.

Il est tout à fait frappant que ces conceptions évacuent d'emblée non seulement l'action d'un sujet individuel, mais aussi celle de l'artiste créateur, au profit de puissances qui ne doivent plus rien à une quelconque intervention individuelle, singulière, finie, historiquement située et datée. Ce qui règle le passage d'un « ordre » à l'autre, d'une ère à l'autre, ce ne sont pas des actes humains, fussent-ils créateurs et innovants, mais un jeu de forces dont le contrôle est censé nous échapper, mais pas l'intelligence de leur dynamique – comment alors imaginer qu'un individu soit précisément celui qui en bénéficie et prédise leur développement ? C'est là toute l'équivoque de ce genre de visions de l'histoire et, partant, des œuvres. Même si elles semblent maintenir un rapport au « religieux », ce ne peut être que sous une modalité particulière, celle d'un panthéisme masqué qui hante tout effacement de l'individualité, tout refus de voir dans les œuvres des événements dont le statut, du point de vue de l'histoire, est analogue à celui des événements, toujours singuliers même lorsqu'ils semblent se répéter. C'est ainsi que le carré blanc de Malevitch n'est pas identique aux tableaux noirs d'Ad Reinhardt, et même si dans l'un comme dans l'autre cas, il est possible d'y lire une aspiration à l'absolu, chacune de ces œuvres renvoie d'abord à un contexte au sein duquel elle innove en y installant une nouvelle exigence qui jamais ne se réduit à l'œuvre proprement dite : ce que nous voyons dans ces toiles ce n'est pas la liberté à l'œuvre, mais l'œuvre de cette liberté qui, elle, n'est présente que négativement et ne s'éteint pas avec la réception de ce qu'elle a pu produire. Que ces deux peintres en quelque sorte se répondent ne signifie ni qu'ils se répètent ni qu'ils communient dans une identique recherche de l'absolu, car diffèrent chez l'un et l'autre les mobiles et les objets de leur refus - reste que la rupture qu'ils introduisent, dans le contexte esthétique se réfère à un absolu sans néanmoins l'atteindre ni l'actualiser.

Il est certain que les visions de l'histoire culturelle qu'on a évoquées ont reçu un puissant soutien de Nietzsche au début du XXe siècle. On connaît l'exclamation du moderne Diogène déguisé en fou qui s'écrie « Je cherche Dieu! ». On oublie plus fréquemment que cet aphorisme du *Gai Savoir*<sup>18</sup> poursuit : « Nous l'avons tué » ; et, surtout, que cet événement « formidable est encore en route et n'est pas encore arrivé ». L'insensé s'adresse cependant à un public qui, visiblement, ne le comprend pas : « J'arrive trop tôt, mon temps n'est pas encore venu », dit-il après avoir brisé sa lanterne qui s'éteint. On comprend que Nietzsche ait sous-titré *Par-delà bien et mal*, « Prélude à la philosophie de l'avenir ». Et le cinquième livre du *Gai Savoir*, écrit quatre ans plus tard que les quatre premiers, s'ouvre sur la reprise du thème, évoqué également dans la troisième partie de *Par-delà bien et mal*, en soulignant la distance qui désormais sépare ceux qui subissent « le plus grand événement récent » et ceux,

<sup>18</sup> *Cf.* livre III, § 125.

rares, pour qui les conséquences de cet événement – aboutissement d'une « longue et féconde succession de ruptures, de destructions, de déclins, de bouleversement » – ne sont « contrairement à ce que l'on pourrait peut-être en attendre, nullement affligeantes ni assombrissantes, mais bien plutôt comme une lumière, une félicité, un soulagement, un égaiement, un réconfort, une aurore d'une nouvelle sorte » <sup>19</sup>.

L'ombre du Dieu mort continue pourtant de s'étendre et tant qu'elle aussi ne sera pas vaincue<sup>20</sup>, il sera difficile de mener à terme le projet que Nietzsche veut voir se réaliser et qu'il ne cesse de prophétiser à travers la figure de Zarathoustra : « Quand toutes ces ombres de Dieu cesseront-elles de nous obscurcir ? Quand aurons-nous totalement dédivinisé la nature ? Quand nous sera-t-il permis de nous naturaliser, nous autres hommes, avec la nature pure, nouvellement découverte, nouvellement libérée ? <sup>21</sup> » Mais la mort de Dieu n'est pas simplement le résultat d'un décret prononcé par les esprits libres désireux d'en finir avec une tutelle millénaire; Dieu ne meurt pas sous le coup d'athées résolus, de « libres penseurs ». Pas davantage ne cède-t-il sa place à ceux qui « voudraient eux-mêmes devenir des dieux », car sa mort est d'abord due à l'érosion des valeurs qui, un temps, furent ascendantes, affirmatrices, et qui imposèrent cette croyance. Dieu meurt également sous les coups plus retors et moins visibles de ceux qui, voulant par ailleurs le maintenir en vie, ne sont pas à la hauteur des exigences de pareille croyance; ceux qui par veulerie, par peur, par faiblesse sont incapables d'être croyants, et préfèrent détruire ce vers quoi ils ne peuvent prétendre s'élever : c'est, paradoxalement, la force des décadents que de concourir aussi à la perte d'eux-mêmes - ce sont ceux-là aussi que Nietzsche, dans le Zarathoustra, fustige en les appelant les « plus hideux des hommes ». La force motrice de l'histoire, la « volonté de puissance » - soit le conflit permanent entre motions instinctives dont chacune cherche à régner en s'imposant contre les autres – connaît l'alternance de phases ascendantes et de phases déclinantes dont l'ampleur est variable, mais qui peut se précipiter en crises majeures où de « nouvelles tables » se substituent aux anciennes. Les tables dominantes depuis deux millénaires sont celles du christianisme ; il est jugé mourant par Nietzsche qui voit dans la Réforme luthérienne une ultime ruse pour le proroger : il eût normalement dû, selon lui, s'effondrer avec la Renaissance et la décadence de la fonction papale. Autrement dit, la Renaissance était bien un moment « dionysiaque » en raison de sa fourmillante dépense d'énergie créatrice prenant le pas sur la continence appliquée à conforter l'institution ecclésiastique. Nietzsche prédit une ère nouvelle, celle de la « conversion des valeurs », et il date même le livre qui la proclame – le Crépuscule des idoles – et celui qui la parachève – L'Antéchrist – du « jour du salut, premier jour de l'An I » soit le « 30 septembre 1888 du faux calendrier », reprenant à son compte le geste des révolutionnaires.

<sup>19</sup> Cf. livre V, § 343.

<sup>20</sup> Cf. livre III, § 108.

<sup>21</sup> Ibid., § 109.

Volonté de puissance et éternel retour résument ce que Nietzsche pense du moteur et de la dynamique de l'histoire : « *Imprimer* au devenir le caractère de l'être – c'est la suprême *volonté de puissance* [...] Que *tout revienne*, c'est le plus extrême *rapprochement d'un monde du devenir avec celui de l'être : sommet de la contemplation*. »<sup>22</sup>. En ce sens, l'histoire est toujours en quelque manière prévisible, puisque tout l'effort nietzschéen, portant sur le passé, permet d'en dégager les lois sans s'ouvrir sur la promesse d'un avenir d'ordre eschatologique. Ce que Nietzsche se borne à promettre, c'est l'inévitable alternance de phases ascendantes et décadentes : la conversion des valeurs qui a été régnante après celle du judaïsme et après les Grecs, celle qui a perduré, en dépit de divers remaniements, jusqu'à nous, s'appelle christianisme ; et parce que Nietzsche est le « premier » a avoir eu l'intuition de la volonté de puissance et de l'éternel retour, il prétend qu'à partir de lui s'ouvre l'époque d'une autre histoire résultant d'une autre conversion des valeurs, celle qu'il propose.

Cette conversion nouvelle a un but qui va de pair avec la fin du christianisme ; il s'agit, en effet, pour Nietzsche, de réaliser la « rédemption de tout le passé ». Il le dit au moins à deux reprises, dans la III<sup>e</sup> partie du « Zarathoustra » <sup>23</sup> et dans *Ecce homo* <sup>24</sup>. Le prophétisme nietzschéen a donc pour essentielle raison d'être cet affranchissement du passé converti en fatum auquel on ne peut que dire oui, en même temps qu'il s'agit d'en finir avec la part immémoriale du temps, celle qui précéderait la chute, et qui échapperait donc à notre contrôle – autrement dit, c'est la temporalité dans son ensemble qui doit être maîtrisée sans que nous ayons à y reconnaître, peu importe sous quelle forme allégorique ou métaphorique, une finitude qui nous imposerait une limite précisément : celle, bien perçue par Nietzsche, entre le Grand Temps, le temps plein, et le temps de l'histoire avec lequel sans cesse nous devons composer, auquel nous devons d'être situés sans l'avoir voulu, qui fixe tel cadre à nos actions même si ces dernières à leur tour en modifient les limites. Le temps de l'histoire n'autorise jamais qu'on rêve d'une autre temporalité, mais il permet, bien entendu l'innovation, simplement cette dernière ne peut s'identifier à un prophétisme qui prétendrait d'emblée savoir quelle innovation est durable, quelle est vouée à disparaître.

Ce qui a fait de Nietzsche le « poète-prophète » qu'il déclarait être tient à la manière dont il prétend atteindre le cœur même de la temporalité : « Il y a toujours une heure où la plus puissante des pensées, celle de l'éternel retour de toutes choses surgit d'abord chez un individu, puis chez beaucoup, enfin chez tous – c'est chaque fois, pour l'humanité, l'heure de midi » 25. L'insistance de Nietzsche sur la notion d'instant qu'il appelle « midi » n'est pas à démontrer, mais un fragment étrange de la même époque éclaire sa conception : « Il est une partie de la nuit dont un ermite dirait : "Écoute à

<sup>22</sup> Fragment 7 [54], fin 1886-printemps 1887 (KGW VIII-1, p. 320).

<sup>23</sup> Cf. « Les Tables anciennes et nouvelles » § 12 in fine (KGW VI-1, p. 251).

<sup>24</sup> *Ecce homo*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », « Ainsi parlait Zarathoustra » § 8 (KGW VI-3, p. 346) ; il s'agit, en fait d'une reprise d'un passage du « Zarathoustra »,  $\Pi^c$  partie, « Chant nocturne ».

<sup>25</sup> Fragment 11 [148], automne 1881 (KGW V-2, p. 396).

présent le temps s'arrête !" [...] on éprouve face à ce moment de la nuit [...] un étrange sentiment d'étonnement, une sorte de "beaucoup trop court !" ou de "beaucoup trop long !", bref l'impression d'une anomalie temporelle <sup>26</sup>» que les Anciens exprimaient par l'expression *intempestiva nocte*. « Midi » – le temps arrêté et tout à la fois le « temps plein », le temps maîtrisé, semble ainsi être la temporalité intempestive que Nietzsche a implicitement présupposée pour être en mesure d'objectiver la loi de la temporalité même. Or, ce temps dominé signifie également maîtrisée la temporalité historique dans sa totalité, et sacralisé l'instant.

La tentation récurrente de réintroduire du « sacré » dans une histoire entièrement réduite au règne de la seule immanence est bien présente dans ce genre de pensées, comme le constate chez Benjamin, chez Bataille et chez Nietzsche qui ne cesse de jouer sur ce thème : « Ce qui est divin c'est précisément qu'il y ait des dieux mais pas de dieu <sup>27</sup> », et de donner une tonalité d'allégorie sacrée au registre des métaphores qu'il mobilise pour exprimer les tendances à l'œuvre dans l'économie pulsionnelle dont il fait la matrice de toute innovation et de toute histoire possibles : « Je ne croirais qu'à un dieu qui saurait danser [...] Désormais un dieu danse à travers moi <sup>28</sup> ». *Par-delà bien et mal* s'achève sur l'évocation du « génie du cœur » qui est présenté comme un « dieu énigmatique », Dionysos, dont Nietzsche dit être le dernier à lui avoir « offert une oblation », en se déclarant son « dernier initié » <sup>29</sup>.

Ce registre lexical ne doit pas nous abuser ni nous entraîner à y voir on ne saurait quel insidieux retour du religieux. Nietzsche est bien celui qui a tenté de penser radicalement une forme conséquente d'athéisme, c'est-à-dire d'abolir tout arrière-monde, donc toute tentation de sortir des limites de l'immanence stricte. On a vu que la conception du temps et de l'histoire qu'il a développée impliquaient au moins une exception : celle de son auteur, puisqu'il doit, lui, être capable de « sortir » du flux temporel comme du fleuve héraclitéen des pulsions en conflit pour pouvoir dire l'heure juste de l'histoire, pour être à même d'interpréter le monde en termes de forces. Et même lorsqu'il admet, en toute cohérence, que sa vision n'est qu'une interprétation, il est bien certain que cette dernière est la seule qui soit valide au moment où il l'énonce<sup>30</sup>. Mais autre chose apparaît lorsqu'il scrute le phénomène de la création artistique comme paradigme de l'innovation : « Tout artiste sait combien son état le plus "naturel" est loin du laisser-aller quand, en pleine liberté, dans les moments d'"inspiration", il ordonne, agence, dispose, informe sa matière, et avec quelle exactitude, de quelle manière subtile, il obéit à de multiples lois dont la rigueur et la précision défient toute formulation conceptuelle (en comparaison desquelles le

<sup>26</sup> Fragment 11 [260], automne 1881 (KGW V-2, p. 437 sq.).

<sup>27</sup> Ainsi parla Zarathoustra III, « Les Tables, anciennes et nouvelles ».

<sup>28</sup> Ainsi parla Zarathoustra I, « Lire et écrire ».

<sup>29</sup> Par-delà bien et mal, § 295.

<sup>30</sup> Ibid., § 22 in fine.

concept le plus ferme a quelque chose de flottant, d'équivoque, de multivoque). 31 » Comprendre jusqu'au bout ce qu'est un processus créateur (de textes, de valeurs, d'œuvres, etc.) permet de parvenir au niveau le plus profond - à nous accessible - des mobiles de l'histoire des cultures en général ; or ce niveau « fondamental » se présente à nous uniquement comme un « texte » qu'il s'agit d'interpréter – la métaphore n'est pas neuve, elle remonte à Galilée qui entendait lire dans le « grand livre de la nature », mais Nietzsche la reprend pour désigner sous une forme discrète, non didactique, ce à quoi parvient celui qui se place au-dessus des « génies » et entend réformer la culture en y suscitant une nouvelle « conversion des valeurs », car l'aboutissement de ses réflexions lui fait comprendre cette contradiction et cette tension fondamentales : la « culture » n'est que la nature individuée, or la nature « n'a que faire des individus » 32. Ce que Nietzsche se garde bien d'indiquer et d'approfondir c'est la source de « ces multiples lois » auxquels l'artiste obéit quand bien même il en est parfois le promulgateur ; car il serait alors contraint de renoncer à son rêve d'immanence exclusive, et devrait admettre la possibilité d'une autre dimension, symbolique et formelle, qui, elle reste transhistorique sans être, bien entendu, anhistorique. Cette autre dimension est celle de ce que Kant appelait causalité par liberté en l'opposant à la causalité par nécessité, celle que les sciences s'efforcent de comprendre en examinant des phénomènes. La causalité par liberté, elle, commande les « œuvres » lato sensu, qu'il s'agisse d'œuvres d'art, de règles morales ou d'institution.

La mort de Dieu importe donc assez peu pourvu qu'elle s'accompagne de la mort du sujet doté d'une liberté effective d'innover, car à ce Dieu personnel dont on précipiterait la chute peut fort bien se substituer une forme ou une autre de panthéisme, sous tel ou tel masque. Ce qui est décisif, en revanche, c'est l'effacement d'une coupure entre l'immanence du temps historique et la capacité des individus à édifier des règles ou des symboles d'ordre formel qui échappent pour partie aux déterminismes naturels et empiriques, qui sont, certes situés dans l'histoire, mais permettent, précisément de la penser par le biais d'élaborations systématiques abstraites dont la cohérence logique et formelle ne les préserve nullement de la réfutation, ne leur garantit jamais le ciel éternel d'on ne sait quel musée conceptuel, mais les contraint à des remplissements concrets nécessairement différents au cours du temps. De ce point de vue, penser l'effacement du sacré ne peut se faire simplement sur la base d'hypothèses déjà grevées de données empiriques (sociologiques, historiques, etc.).

En cherchant à montrer comment toute chose est soumise à une histoire, Nietzsche n'a voulu faire apparaître que les résultats, toujours provisoires, des conflits pulsionnels permanents n'étaient pas autre chose que des configurations de *valeurs*, et que ces évaluations obéissaient à une dynamique saisissable : chaque valeur « veut »

<sup>31</sup> Ibid., § 188.

<sup>32</sup> Ibid.

sa réalisation. Mais elle ne peut jamais y parvenir idéalement ni complètement parce que la trajectoire de cette réalisation se heurte à maintes autres. Néanmoins, les résultats effectifs de ces configurations sont tangibles et jouent bien un rôle dans l'histoire. Si l'on renonce cependant à toute « philosophie » de l'histoire, dont les risques sont patents, et qu'on s'en tient simplement à une théorisation, il devient possible de montrer comment ces valeurs s'organisent, d'une part, en fonction des matériaux qu'elles évaluent, d'autre part, en fonction du type d'achèvement auquel elles parviennent. Cette organisation des valeurs et de leur réalisation doit également admettre une indispensable distinction entre le niveau formel de leur articulation et les remplissements concrets auxquels elles parviennent dans l'histoire.

Pour faire écho à ce qu'avait représenté le tableau d'Aertsen consacré à Marthe et Marie, les valeurs se distribuent d'abord en fonction de deux grandes catégories selon qu'elles concernent la vita contemplativa ou la vita activa, c'est-à-dire selon qu'elles se réfèrent à la nature ou aux relations entre les personnes. Ensuite, et au sein de ces deux grands domaines, elles se distinguent selon le type de réalisation qu'autorise chaque fois le matériau auquel elles ont affaire ou la modalité de la relation qui les concerne. Il va de soi, par exemple, que les valeurs théoriques des sciences sont confrontées à un matériau par définition infini et qui est la totalité inaccessible du monde phénoménal. Chaque théorie scientifique est un effort pour parvenir à embrasser une totalité toujours plus grande de phénomènes, et pour être plus englobante en quelque sorte que les théories précédentes. Le travail scientifique qui tend constamment à une unification supérieure ne parvient cependant qu'à une totalité inachevée. Les arts, eux, ont bien affaire à un matériau donné – l'état des problèmes esthétiques, la situation de la culture et de la société, les instruments et les techniques dont disposent les artistes -, mais l'achèvement auquel parviennent les valeurs esthétiques dépend à la fois de la singularité de l'artiste, qu'il faut bien rétablir dans ses fonctions de sujet, et de celle des œuvres qui restent individuées même lorsqu'elles ont pu rêver, avec Wagner, d'être « art total ». Ces configurations-là parviennent à une particularité achevée, car toute œuvre est singulière comme sa réalisation, et aucune ne peut se substituer à une autre : à la différence des théories scientifiques, il n'y a pas de règle, en art, qui permette à coup sûr de parvenir à un même concept abstrait ; la seule voie de réalisation des œuvres est l'action libre, donc imprévisible et impossible à reproduire (sauf à l'imiter en la copiant a posteriori), de tel artiste mobilisant à sa manière tels matériaux, dans tel contexte. Mais il y a une autre forme de réalisation des valeurs, sur ce versant de la vie contemplative, et c'est celle qui est propre à la volonté d'embrasser la totalité de la réalité non plus par le biais des théories scientifiques ni par celui des œuvres : il s'agit de la totalité achevée de la religion sous sa forme panthéiste. Il est effectivement question de totalité puisque c'est l'ensemble de ce qui est que veulent embrasser de telles configurations sans plus reconnaître les limitations propres aux théories scientifiques ou aux œuvres. L'achèvement voulu se traduit par celui de cette pensée religieuse qui embrasse le tout, effaçant alors le sujet individuel pour ne plus considérer que les grands ressorts du

monde réputés sacrés au sens où, précisément ils échappent entièrement à l'action des individus ; ces derniers sont voués à y être des rouages dont la fonction est bien définie et décidée par des instances transcendantes.

Sur l'autre versant, celui de la vie active, la totalité inachevée se retrouve correspondre à tout ce qui touche à la vie morale et politique, à la formation, à l'éducation et aux élaborations culturelles au sens large (les institutions politiques notamment), qui sont vouées à reprendre indéfiniment leur travail puisque les générations se succèdent et ne parviennent jamais à un état idéal de la culture. La particularité achevée est la modalité propre, non plus aux œuvres d'art, mais aux relations interpersonnelles, amitié et amour, qui dépendent, comme on sait, des seules capacités individuelles, et s'achèvent, le cas échéant, dans des enfants qui, bien entendu, sont autant de nous qu'ils sont eux-mêmes et s'affirment différents. La totalité achevée correspond bien à une autre forme de religion, les religions monothéistes où apparaît, sous quelque forme que ce soit, la relation entre un Dieu, caractérisé par son unicité (même si cette dernière est souvent problématique et plus ou moins rigoureuse), et un individu, nécessairement singulier, qui reste un « moi » ou un « tu » sans jamais s'effacer en se confondant avec un « il » indistinct.

On comprend ainsi qu'il est un hâtif de parler de retour du religieux ou de sa disparition : le désir de totalité achevée est permanent puisqu'il s'enracine dans une des modalités de réalisation du désir à l'œuvre derrière chaque valeur, chaque évaluation, chaque configuration de valeurs. Les confusions sont néanmoins multiples entre les diverses modalités d'achèvement, et on peut le constater à propos des œuvres d'art si l'on en considère d'abord les contenus en oubliant qu'un thème d'ordre religieux ne fait pas d'une œuvre une réalisation sur le mode de la totalité achevée puisqu'elle ne sera jamais autre chose qu'une des possibles effectuations de la particularité achevée. La confusion la plus fréquente est celle qui consiste à n'envisager que les remplissements des configurations axiologiques en oubliant alors les différentes modalités abstraites selon lesquelles se distribuent le désir de réalisation. Bien entendu, il n'est pas non plus possible ni imaginable de s'en tenir au niveau abstrait et formel des articulations entre les valeurs et, tout à la fois, d'être dans l'histoire effective : nous sommes toujours pris dans une histoire, et nous sommes toujours contraints d'y choisir tel ou tel remplissement, c'est-à-dire de réaliser concrètement des valeurs, d'élaborer des théories, de créer des œuvres, de soutenir telle institutionnalisation de la vie morale et politique, d'aimer telle personne, et de croire que la vie du monde a tel sens, soit que le tout nous commande, soit que nous restons des individus dont la singularité a pour caution l'unicité transcendante ou que nous envisageons l'avenir comme unification indéfinie de l'humanité. De ce point de vue les « retours » du religieux, sous quelque forme que ce soit, ne sont que la continuation, sur une longue durée, d'une constante du désir : sa réalisation sous la modalité de l'achèvement total, et même si cette réalisation nous semble illusoire ou vaine, nous ne pouvons pas nous y soustraire.

Le sacré ne s'efface pas, et les œuvres d'art ont assez d'ironie pour nous le dire, sans cesse nous le rappeler à travers leur achèvement particulier dont leurs auteurs sont parfaitement conscients ; ne jouent-ils pas subtilement à mettre en regard d'un contenu « religieux » issu de la tradition leur propre manière de le traiter ? Ne nous font-ils pas apparaître selon leur style propre cette coupure en quoi consiste le sacré et qui interdit que l'on confonde jamais la création de l'œuvre et ce qu'elle réalise ?

Marc de LAUNAY

## L'Imaginaire théorisé – représentants et directions de recherche

La notion de « fonctionnement réel de la pensée » met en évidence le fait que le psychisme humain ne vise pas seulement l'aspect de la perception ou de la logique des idées, mais aussi celui de l'inconscient que les images irrationnelles du rêve ou de la création poétique révèlent parfois. La psychanalyse freudienne souligne la fonction péremptoire des images comme messages qui proviennent de l'inconscient. L'image est une sorte d'intercesseur entre un inconscient inavouable et une conscience que le sujet connaît. Elle a le statut d'un symbole, type de la « pensée indirecte » où un signifiant avouable renvoie à un signifié obscur. L'image indique ainsi les diverses étapes du développement de la pulsion fondamentale, *la libido*. Les disciples de Freud ont montré que le psychisme humain ne se résume pas à une seule *libido* (le pansexualisme), y existant plusieurs « formes et métamorphoses ». Selon eux, l'image n'a pas une seule valeur, celle de la sublimation du refoulement, mais elle a aussi une fonction constructive et poétique/poïétique (dans le sens de création, de *poiesis*), au niveau du psychisme normal¹.

La psychologie des profondeurs de Jung, qui normalise la fonction de l'image, pluralise nettement la libido. Pour Jung, l'image est, dans sa constitution, un modèle « d'individuation » de la psyché. L'image est, donc, un « symptôme », indice de la santé psychique. L'image a une double fonction: « symptôme » et agent thérapeutique. Les disciples de Jung ont raffiné son pluralisme psychique: il s'agit de deux matrices archétypales, génératrices d'images, qui s'organisent dans deux régimes mythiques: Animus et Anima. Ces régimes se pluralisent dans un véritable « polythéisme » psychologique: par exemple, l'Anima peut être Junon, Vénus ou Diane. Le psychisme est « tigré » de deux ensembles symboliques antagonistes et d'une multitude de nuances signalées par les religions polythéistes².

Ces résultats sont confirmés par la méthode expérimentale qui utilise les tests « projectifs », c'est-à-dire les tests où un *stimulus* déclenche une manifestation spontanée des contenus psychiques latents. Le plus connu de ces tests appartient au psychiatre suisse Hermann Roschach. Il y a aussi le « teste-archétype à neuf éléments » du psychologue Yves Durand, le produit de l'école de Grenoble. Ce test consiste dans une distribution de neuf mots qui mène aux plusieurs images (une chute d'eau, un feu, un monstre dévorateur). À partir de ces esquisses sémantiques, on réalise un dessein ou un récit. Outre ce diagnostique psychiatrique, ce test confirme les résultats théoriques des « structures de l'Imaginaire » de Gilbert Durand, tout imaginaire se plie sur

<sup>1</sup> Voir Gilbert Durand, L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image, Paris, Hatier, 1994.

<sup>2</sup> Gilbert Durand, L'Âme tigrée. Les Pluriels de Psyché, Paris, Denoël, 1981.

trois structures plurielles qui se limitent à trois classes, gravitant autour des schèmes matriciels de la « séparation (l'héroïque) »; de « l'inclusion (le mystique) » et de la « dramatisation – l'étalage des images dans un récit (le disséminatoire) ».

Au pluralisme de l'Imaginaire bien établi par la psychologie des profondeurs et par la psychanalyse doit correspondre une « sociologie du sauvage ». Toute théorie de l'Imaginaire doit, tout d'abord, dénoncer l'eurocentrisme qui a accompagné la naissance de l'histoire et de la sociologie. Le XIX<sup>e</sup> siècle a perçu le positivisme comme l'annexe de la sociologie d'Auguste Comte et de l'historicisme unidimensionnel de Marx. Pour eux, l'imaginaire et ses oeuvres se situent « en marge de la civilisation », soit à l'âge théologique du primitivisme humain, soit au niveau de l'insignifiance de la superstructure. Ce mythe fondateur de la pensée moderne, dont le modèle a été donné au XII<sup>e</sup> siècle par Joachim de Flore, réside dans le positionnement de l'inéluctable progrès de l'humanité dans trois âges consécutifs à la Révélation chrétienne: l'âge du Père, du Fils et du Saint Esprit, la période de la Paix universelle.

Situer l'Imaginaire, la représentation symbolique au fondement de la pensée de sapiens, c'est rejeter « les progrès d'une conscience », dont l'intention est iconoclaste, et les perspectives trop régionales d'un historicisme issu du déterminisme unique de l'Europe moderne. La pensée sauvage de Claude-Lévi Strauss démontre, contre tout eurocentrisme, que dans l'homme subsiste un « patrimoine sauvage » respectable et précieux. Le renversement des valeurs, l'homo symbolicus en défaveur de l'homo sapiens, a permis la fondation d'une sociologie de l'Imaginaire, complétant les exigences de l'imagination symbolique mises en évidence par les recherches psychologiques et éthologiques.

Le sociologue français Roger Bastide³, qui a vécu plusieurs années dans la société interculturelle brésilienne, se consacre à l'étude de la « pensée obscure et confuse » du rêve, des fantasmes de la maladie mentale, de la transe religieuse, du symbole, des mythes et des utopies. Il instaure ce département majeur, qui est l'imaginaire dans la « sociologie de la connaissance », établissant une liaison entre la sociologie et la psychologie des profondeurs, entre la « sociologie du symbole » et les créations littéraires. On remarque deux directions de ce courant issu de la « sociologie de l'Imaginaire » de Roger Bastide: une direction qui suit la ligne des études américaines de Roger Bastide et qui influence l'ethnologie contemporaine, et une autre qui s'achemine vers d'autres domaines de la sociologie.

La première direction s'occupe de l'étude des symboles, des mythes et des rites des sociétés lointaines: Jacques Soustelle, Alfred Métraux, Jean Cazeneuve et Roger Caillois. Roger Caillois réussit à élaborer, dans son petit ouvrage *Le Mythe et l'homme*, le plus riche dossier comparatiste qui englobe de nombreuses disciplines: la psycho-physiologie, la psycho-pathologie, l'ethno-sociologie, l'esthétique, l'entomologie. L'approche de l'Imaginaire contre « le particularisme

<sup>3</sup> Roger Bastide, Le Sacré sauvage, Paris, Payot, 1975; Le Prochain et le lointain, Cujas, 1970.

maniaque », l'approche d'une « connaissance en diagonale » contre les spécialisations aveugles trouveront le correspondant dans l'épistémologie de la « transversale » d'Edgar Morin ou dans l'imaginaire de la mort de Louis-Vincent Thomas<sup>4</sup>, le disciple de Roger Bastide.

Il faut mentionner l'expansion de la nouvelle sociologie de Marcel Griaule Maurice Leenhardt, l'auteur d'un ouvrage majeur sur l'imaginaire chez les Mélanésiens: Do Kamo, la personne et le mythe dans le monde mélanésien (Paris, 1947). Parmi les disciples de Griaule, outre Daniel Zahan et Viviana Pâques, il faut citer Jean Servier, avec son oeuvre remarquable Essai d'ethnologie générale de 1964, dont le titre l'Homme et l'Invisible est apparemment iconoclaste. En fait, il s'agit d'une collection de grandes images qui renvoient au symbolisé absolu, « itinéraires pour l'invisible », décrivant les rites funéraires, les rites initiatiques du chamanisme. Cet ouvrage, un ensemble imaginaire de preuves ethnologiques contre le hasard de la paléontologie, annule les prétentions d'un évolutionnisme perçu comme un dogme infaillible. L'orientation des symbolisants rituels et mythiques vers l'Invisible ouvre de nouvelles perspectives pour la remise en valeur des sciences religieuses.

Sile premier courant de la sociologie de l'Imaginaire se fonde sur la réhabilitation du « lointain », du « sauvage », du « primordial », le deuxième courant se base sur la réhabilitation du « quotidien ». Le précurseur de cette sociologie « surréaliste » a été le sociologue allemand Georg Simmel, l'auteur de l'ouvrage *Philosophie de la modernité*, qui, au début du XX<sup>e</sup> siècle, a limité la réflexion philosophique et l'analyse sociologique au niveau de la « futilité de la mode » ; de la « coquetterie » ; de « grandes villes » ; de « l'aventurier » ; du « portrait ». La postérité de ce courant qui réinstalle à l'intérieur de l'imaginaire plusieurs champs d'investigation, est caractéristique aux sociologues de l'école de Grenoble.

Il faut mentionner l'ouvrage de Jacques Bril, Symbolisme et civilisation. Essai sur l'efficacité anthropologique de l'imaginaire (Paris, Champion, 1977) qui ouvre une série de travaux – mêlant la mythanalyse et la psychanalyse – sur certains objets anthropologiques, tels les instruments musicaux, « le toile et le fil ». Pierre Mansot, le sociologue de la « monstration » poétique du sensible, l'auteur du volume Formes sensibles de la vie sociale, Paris, PUF, 1986, propose une lecture de l'imaginaire à partir de l'élément biographique. Michel Maffesoli, le fondateur d'une « esthétique sociologique » se penche sur les figures du quotidien, du frivole, de l'éphémère, qui contribuent à la conquête du présent, de l'actuel (La Conquête du présent, pour une sociologie de la vie quotidienne, Paris, PUF, 1979).

À ce courant sociologique tout à fait original s'ajoute la soi-disante sociologie « des histoires de vie » (voir l'ouvrage de F. Ferraroti, *Histoire et histoires de vie, la méthode biographique des sciences sociales*, Paris, Klincksieck, 1983) où l'investigation du spécialiste cède devant l'imaginaire d'un narrateur qui représente

<sup>4</sup> Voir Louis-Vincent Thomas, Fantasmes au quotidien, Paris, Méridiens, 1984.

un échantillon d'un groupe social. Georges Balandier (*Pouvoirs sur scène*, Paris, Balland, 1990) et Cornelius Castoriadis (*L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975) mettent l'accent sur l'imaginaire politique, sur les raisons de ses pouvoirs. Il y a dans les sociologies récentes une tendance de « réenchanter » (*Bezauberung*) un monde de la recherche et de son objet, « le social »; « le sociétal, si marqué par le conceptualisme et ses dialectiques rigides et unidimensionnelles des positivismes. La sociologie se veut être désormais « figurative » (Patrick Tacussel, *L'Attraction sociale, le dynamisme de l'Imaginaire dans la société monocéphale*, Paris, Méridiens, 1984); elle se fonde sur une « connaissance ordinaire » (Michel Maffesoli, *La Connaissance ordinaire*, Paris, Méridiens, 1985), où le sujet et l'objet s'identifient dans le processus cognitif et dont le statut symbolique de l'image est le paradigme.

Un tel horizon « figuratif » ouvert par les sociologies récentes, entre en résonance avec le courant de la Nouvelle Critique. Gaston Bachelard a été, selon Gilbert Durand, le Père fondateur de cette Nouvelle Critique, avide de tout document (texte, oeuvre d'art) et, notamment, de ses contenus imaginaires, en défaveur de ses hérédités esthétiques. Autour des images poétiques et littéraires des quatre éléments classiques, il construit une analyse littéraire complexe qui s'appuie sur la profondeur symbolique de l'imagination créatrice. Son oeuvre est en convergence avec la critique psychanalytique. Par rapport à la psychocritique de Charles Mauron qui vise l'herméneutique de l'oeuvre à partir des données biographiques de son auteur, il y a chez Bachelard et ses disciples un dégagement de l'image réellement créatrice, poétique de l'oeuvre, de l'auteur et de son temps.

L'originalité de Bachelard réside dans le détachement net du structuralisme, une forme masquée du positivisme des soi-disantes « sciences de la littérature » (grammatologie, phonologie, sémiotique) où les valences poétiques de l'image se perdent dans les arcanes d'un système qui enlève la pluralité anthropologique au profit d'un nouveau « monothéisme », la structure abstraite et toute puissante. Il s'agit de l'ancienne logique binaire qui est dominée par le syllogisme. Les disciples de Gaston Bachelard, Jean-Pierre Richard et Gilbert Durand restent fidèles aux contenus imaginaires des oeuvres.

Il faut signaler, au niveau de la mythocritique bachelardienne, le Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI) de Grenoble, fondé en 1966, par Léon Cellier, Paul Deschamps et Gilbert Durand. Outre leurs ouvrages, Gilbert Durand, Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme, Paris, Corti, 1961; Léon Cellier, L'Epopée romantique, Paris, PUF, 1954; Paul Deschamps, La formation de la pensée de Coleridge, Paris, Didier, 1964, on peut citer d'autres assez importants pour l'approche mythocritique, tels Simone Vierne, Jules Vernes, 1972; Jean Perrin, Shelley, 1973; Chantal Robin, Proust, 1977; Paul Mathias, Baudelaire, 1977; Danièle Chauvin, Blake, 1981. À ces chercheurs s'ajoutent plus tard Philippe Walter, avec son ouvrage sur l'imaginaire médiéval et André Siganos, avec l'étude sur le bestiaire de l'imaginaire.

Il faut mentionner les recherches mythanalytiques de Gilbert Bosetti, consacrées au mythe de l'enfance dans le roman italien du XX<sup>e</sup> siècle; celles d'Arlette et Roger Chemain consacrées au roman africain d'expression française; celles d'André Rocher, consacrées à la mythologie japonaise.

La problématique de l'Imaginaire est une invention à bien des égards française, dans son intitulé, dans ses orientations, dans ses méthodes, d'autant plus que les connotations de ce terme n'existent pas toujours dans d'autres langues. L'histoire du développement de ce champ scientifique dans l'Université française est inséparable de la fondation à l'Université de Grenoble (antenne de Chambéry) du premier Centre de recherches sur l'imaginaire. Ce lieu a permis la rencontre des représentants de diverses disciplines (anthropologie, sociologie, psychologie, philosophie, littérature etc.), autour des hypothèses formulées par Gilbert Durand, dans *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*.

Un des signes majeurs du succès rapide des premières recherches fut la multiplication de travaux convergents ou voisins à l'intérieur d'un vaste réseau national et international de plus de 40 laboratoires, qui se fédéra à partir de 1982 à l'intérieur du Groupe de recherches coordonnées sur l'imaginaire, le GRECO-CRI, relevant du CNRS. Dans les années 90, le réseau devient plus informel mais s'adjoignit de nombreuses équipes nouvelles. Plus récemment les échanges entre équipes de plusieurs disciplines ont permis de reconstituer un maillage national et international qui s'est donné comme organe d'information le Bulletin de liaison des centres de recherche sur l'imaginaire, publié sous la responsabilité du Centre G. Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité de l'Université de Bourgogne.

Les ouvrages de Claude-Gilbert Dubois constituent l'ouverture de la mythocritique vers la mythanalyse. Le fondateur de LAPRIL en 1973 et du bulletin de recherches, Eidôlon, Claude-Gilbert Dubois<sup>5</sup>, formé comme chercheur du XVI<sup>c</sup> siècle, particularise l'Imaginaire de la Renaissance, créant un bassin de réception du baroque et du maniérisme qui engagent une étude systématique de ce Gilbert Durand appelle plus tard bassin sémantique. Dans le prolongement de cette mythanalyse qui inaugure une histoire non-événementielle, il faut placer les ouvrages du latiniste, Joël Thomas, le fondateur d'EPRIL qui, dans son étude, Les Structures de l'Imaginaire dans l'Enéide, (Paris, Belles Lettres, 1981), montre la manière où la confluence entre une oeuvre poétique et l'action politique augustinienne rétablit le mythe classique de Saturne, conférant à la restauration impériale une éthique de l'initiation.

Dans le sillage de LAPRIL, se placent les travaux de Patrice Cambronne, Recherches sur les structures de l'imaginaire dans les "Confessions" de Saint Augustin, (Paris, Études augustiniennes, 1982) qui, à partir d'une mythocritique des Confessions

<sup>5</sup> Claude-Gilbert Dubois, Le Baroque, profondeur de l'apparence, Paris, Larousse, 1973; La conception d'histoire en France au XVI<sup>e</sup> siècle, Paris, Nizet, 1977; Le Maniérisme, Paris, PUF, 1979; L'Imaginaire de la Renaissance, Paris, PUF, 1985.

de Saint Augustin, s'ouvre sur une véritable mythanalyse du courant augustinien qui a irradié le christianisme occidental. Si l'on veut souligner le fait que la recherche mythanalytique s'appuie sur un réseau de mythocritiques, aux travaux de Patrice Cambronne qui dégagent le grand mythologème de la Rome chrétienne, fondée sur quatre docteurs, s'ajoutent les études de Joël Thomas qui mettent en évidence le mythologème capital de l'Empire romain d'Auguste et de Virgile.

L'étude des mythologies du XIX<sup>c</sup> et XX<sup>c</sup> siècles connaît un développement propre, par les ouvrages d'Alain Pessin, Le Mythe du Peuple et la société française au XIX<sup>e</sup> siècle (Paris, PUF, 1992); de J. P. Bozonnet, Des monts et des mythes. L'Imaginaire social de la montagne (Grenoble, PU, 1992); de Michel Maffesoli, L'ombre de Dionysos (Paris, Méridiens, 1982) et de Jean Brun, Le Retour de Dionysos (Paris, Desclée de Brouwer, 1969). À partir de la mythanalyse du présent et remarquant le mal profond de notre époque faustienne, Françoise Bonardel, dans son livre Philosophie de l'Alchimie. Grand Oeuvre et modernité (Paris, PUF, 1993), dresse une liste d'auteurs tels: Eliade, Corbin, Jung, Bachelard, Guénon, Daumal, Wagner, Artaud, Nietzsche, Caillois, Heidegger, Char, Rilke. Tous ont été inspirés, dans leur projet, d'un consensus mythique, le mythe constitutif de l'alchimie. Si l'on tient compte de cette analyse, on remarque chez tous ces créateurs qui forment la modernité, l'existence d'une intuition philosophique – la transcendance de l'imaginaire, selon les dires de Corbin – qui trahit les héritages conceptuels. Les mythèmes définissent ainsi l'alchimie comme un trajet initiatique.

Les psychologies des profondeurs, les sociologies « figuratives », toutes ces épistémologies qui s'ouvrent aux présuppositions thématiques, s'entremêlent avec les sciences des religions. Les limites de l'image et l'absolu du symbole se retrouvent au niveau du paradigme de l'*homo religiosus*. Dans son ouvrage *Sécularisation et religions politiques* (Paris, Mouton, 1982), Jean-Pierre Sironneau a magistralement analysé les mouvements de désacralisation et de sécularisation qui influencent négativement tout revirement théologique. Par rapport à la découverte du mythe alchimique dans les œuvres de la modernité, Jean-Pierre Sironneau a montré que les sociétés du XX° siècle ont choisi un contre-mythe de l'intériorité alchimique, sécularisant tous les mythes et instaurant de véritables « religions politiques ». La mythanalyse des mentalités du XX° siècle constitue un contrepoint à l'équilibre topologique des mythes, un symptôme millénariste unique et caché qui résonne dans les concessions de l'Église.

Au niveau de la phénoménologie du sacré s'inscrivent deux auteurs importants qui restaurent la fonction de l'Imaginaire, Mircea Eliade et Henry Corbin. Reprenant les conclusions de la philologie comparée de Georges Dumézil, Eliade montre la réalisation du processus symbolique qui révèle, derrière les manifestations de la religiosité dans l'histoire, un tissu trans-historique. Un processus mythique apparaît par le biais de la redondance imitative d'un modèle archétypal – fait visible dans le christianisme où les événements du Nouvel Testament réitèrent ceux de l'Ancien Testament sans les abolir –, par le remplacement du temps profane par le temps sacré, *illud tempus* du récit ou de l'acte rituel.

Henry Corbin met l'accent sur l'imagination créatrice, sur « l'imaginal », faculté humaine qui permet à l'homme d'arriver à la réalité divine, à l'essence du *religiosus. Imaginatio vera*, faculté céleste théorisée par plusieurs mystiques protestants, Böhme ou Swedenborg, trouve l'espace privilégié en Islam où il n'y a pas d'intercesseurs ecclésiastiques et où « l'intelligence spirituelle » peut accéder directement à l'objet de son désir. Tous les « récits visionnaires » orientaux s'appuient sur l'imagination créatrice et s'ouvrent à un *Mundus Imaginalis*, un monde « intermédiaire », *malakut* dans la tradition iranienne où « les corps se spiritualisent ». Les spécialistes d'une relecture « anagogique » des religions et, surtout du christianisme réussissent à révéler la consubstantialité qui s'établit entre l'*hommo religiosus* et l'*hommo symbolicus*.

La constitution progressive d'une « science de l'Imaginaire » démystifie toutes les interdictions que la civilisation moderne impose à l'image, contribuant à une meilleure revalorisation des disciplines de la connaissance (la sociologie, la psychologie, l'histoire des religions etc.). L'Imaginaire, en tant que direction de recherche, représente une provocation pour toute approche épistémologique, remplissant, par l'insertion d'un troisième terme, *imago*, le vide qui existait à l'intérieur de l'équation fondatrice de la tradition culturelle européenne, *mythos* (narration) et *logos* (conceptualisation).

Constantin MIHAI

### Un philosophe de la contingence: Richard Rorty

Un nouvel humanisme : l'ironie libérale. Ironie et métaphysique. La contingence du langage, de la vérité et du soi. Solidarité et cruauté. Des parallèles avec Habermas et Foucault. Proust, ironie et littérature. Des approches pragmatiques de la littérature. Où va la critique littéraire?

Pour un lecteur ennuyé, l'avantage qu'un pragmatiste comme Richard Rorty (1931-2007) offre consiste dans sa capacité de surprendre, par chaque livre, la jeunesse et l'infatigable verve spéculative. Sous l'étiquette de son néo-pragmatisme relativiste se cache une problématique diversifiée qui va de la perspective linguistique et les métamorphoses de la philosophie jusqu'à la décentralisation culturelle et le libéralisme démocratique. Dans un des ses livres¹, la contingence, l'ironie et la solidarité deviennent des thèmes majeurs de notre temps, tout en contribuant à l'édification d'un nouveau modèle humain : *l'ironiste libéral*.

Les prémisses de *l'ironie*, comme attitude philosophique de la contemporanéité, se trouvent dans la reconnaissance de la contingence du langage, de l'individualité et du libéralisme. Pour Rorty, le langage est contingent parce que la vérité elle-même, concept qui se trouve dans une crise interminable, c'est une création de l'homme. « Le monde est hors de la raison, mais les descriptions du monde ne le sont pas. », affirme le philosophe. En d'autres mots, tout vocabulaire particulier, toute pratique linguistique entrent sous la double incidence, de l'individualité et de l'histoire. Ce qui en résulte, c'est une alternative (entre beaucoup d'autres) au monde référentiel donné. Rorty est lui aussi, comme tous ceux qu'il cite, un *anti-substantialiste* qui ne croit ni à un monde des essences ni à une « conscience pré-linguistique devant laquelle le langage devrait être adéquat. ». C'est pourquoi les philosophes n'ont aucune obligation de traduire le texte souverain du souterrain du monde, purement et simplement parce que ce texte n'existe pas.

À l'origine de cette attitude négativiste se trouve Nietzsche et une de ses célèbres affirmations que Rorty commente : « Dire avec Nietzsche que Dieu est mort signifie dire que nous ne servons pas à des buts plus élevés. » Il ne nous reste, par conséquent, que la liberté de choisir en fonction de nos besoins, entre les « métaphores alternatives », même de nous les créer, mais tout en en reconnaissant « un produit du temps et du hasard ».

<sup>1</sup> Contingență, ironie și solidaritate, (Contingence, ironie et solidarité), All Educațional, 1998, d'où proviennent les citations qui suivent.

C'est d'ici que découle un aspect majeur de l'ironiste. Il est défini comme « une personne qui reconnaît la contingence de ses principales opinions et désirs ». À l'ironiste s'oppose, en paradigme spéculatif, *le métaphysicien*, représenté par la longue série de philosophes de la tradition occidentale, préoccupés de récrire et surtout d'enrichir les anciennes théories et systèmes des prédécesseurs. L'impulsion de ces récrits tient de la profonde croyance à la possibilité de révéler une Vérité unique, par les moyens les plus adéquats et résistants. Malheureusement, le métaphysicien, à la recherche de ce fantasme de l'absolu, arrive au statut d'une autre « note de sous-sol au canon Platon – Kant », étant suivi par d'autres métaphysiciens qui invalident sa pensée et son vocabulaire, en lui proposant les leurs.

Avec la tournure autoréflexive de la philosophie, la mise devient métaphilosophique, delangage. La perspective linguistique présuppose la reconnaissance des limites du langage qui survient en même temps que la reconnaissance des limites du soi. La contingence de nos produits ne provient que d'une contingence de nousmêmes, traduite le plus sensiblement dans la poésie, par l'angoisse du grand poète de n'être pas une simple fonction de l'autre (voir « l'anxiété de l'influence », théorisée et commentée par Harold Bloom). Mais il faut prendre en considération, au-delà de la fonction poétique, une reformulation du soi selon les théories sur l'inconscient de Freud, beaucoup mieux illustrées et discutées par Rorty dans le deuxième volume de ses Essais philosophiques.<sup>2</sup>

Un ultime aspect de la contingence vise les communautés libérales. Le discours du philosophe ne perd pas la souplesse même si le problème de fond, objet de la philosophie sociale, a été sans cesse mis en discussion dans des termes rigoureux et fermes, par une série de philosophes, sociologues et économistes de la modernité, comme John Stuart Mill, Friedrich Hayek, J. Habermas etc. Ce qu'évite Rorty c'est de donner une théorie universaliste et rationalisante des sociétés humaines, étant convaincu que même les régimes démocratiques, une fois qu'ils font appel à des théories légitimatrices, peuvent devenir suspects. Il croit que, dans la culture du libéralisme, il ne faut laisser « aucune trace de la divinité » (déguisée en fondements théoriques, bien sûr). Les hommes, « guéris de métaphysique », se trouvent dans une « communication libre

<sup>2</sup> Pour Rorty, Freud est un ami cher, "pragmatiste comme James", "perspectiviste comme Nietzsche", "moderniste comme Proust". "Il est improbable", affirme-t-il, "que, sans ses métaphores (...), on aurait été capables d'assimiler, si facilement que l'on l'a fait, les métaphores de Nietzsche, James, Wittgenstein ou Heidegger, ou que l'on avait lu Proust avec le même plaisir". De son point de vue, par la description compartimentée de l'être humain, Freud a renoncé aux prétentions holistes et aux impératifs de la nécessité. Au-delà de notre conscience et de notre personne, définie comme "set cohérent et plausible de croyances et de désirs" (cf. Richard Rorty, *Pragmatism și filosofie post-nietzscheană. Eseuri filosofice 2*, (*Pragmatisme et philosophie post-nietzscheenne. Essais philosophiques 2*) traduit par Mihaela Cābulea, București: Univers, 2000), il a eu l'intuition de se trouver dans notre peau, comme personnes avec des buts différents et des "sets incompatibles de croyances et de désirs". Même s'ils sont refusés (et refoulés) parce qu'ils ne représentent pas notre véritable moi, leur importance réside surtout dans le plan de la création humaine, dans l'empreinte des idiosyncrasies personnelles qui confèrent aux grandes natures créatrices une note irréductible. Nous restons alors reconnaissants à Freud, pas pour le freudisme vulgaire, mais pour avoir "démocratisé le génie", pour avoir accordé à tout homme un inconscient créatif.

de domination » et ils ne doivent que reconnaître la souffrance des autres et essayer de « diminuer la cruauté » sociale. Facile à dire, difficile à faire. Le philosophe est conscient que qu'il propose, le concept – pendant de la cruauté, c'est-à-dire la solidarité, n'est qu'une utopie libérale. Pourtant, ce desideratum lui provoque non seulement des impressionnantes pages d'analyse littéraire, mais aussi une réinterprétation de la vérité, dans la proximité de la théorie consensuelle du collègue Habermas.

Très proches de sa vision sont le philosophe allemand et Michel Foucault. Habermas croit, comme Rorty, aux vertus du libéralisme démocratique, mais il espère encore parfaire le projet inachevé des Lumières, étant encore un partisan déclaré des formes de rationalité traditionnelles. D'autre part, Foucault a démontré, par ses brillantes généalogies, créées et reçues avec enthousiasme surtout dans l'espace américain, que la société démocratique a développé de nouvelles formes de contrainte sociale et que de ses données fait partie, avec difficulté, le succès des projets privés, autocréateurs, pour lesquels Rorty plaide toujours.

Les différences entre les trois philosophes deviennent ainsi fondamentales, malgré les idées qui les réunissent. Les pages de Rorty sur le dialogue et sur la vérité (comme résultat des confrontations d'une « lutte libre et ouverte ») semblent une prolongation de la théorie de l'action communicative développée par Habermas à sa maturité. Pourtant leurs options stylistiques sont d'une différence accablante : d'une part « la poésie » des essais et la relevance des textes littéraires assumés pour la formulation et surtout la critique des projets socio-politiques (Rorty), d'autre part, l'essai de garder intactes les privilèges de la raison, par des formulations d'une rigueur encore plus mathématique, arrivant jusqu'aux sphères les plus élevées de l'irrespirable (Habermas).

La comparaison avec Foucault est aussi délicate et les différences de fond sont encore plus prononcées. Foucault est, par rapport à Rorty et Habermas, un antilibéral, restant un étranger, véhément dans la dénonciation de la microphysique du pouvoir dans toutes les sociétés occidentales. Ce qui le rapproche de Rorty c'est le profil d'intellectuel ironiste, c'est-à-dire de créateur d'une narration de la contingence, un successeur de Nietzsche qui a peur des perspectives surtemporelles. Il peut se placer victorieux dans la galerie des penseurs antimétaphysiques auxquels Rorty dédie des pages séparées (Heidegger, Derrida), destructeurs des inerties spéculatives traditionnelles. Ce qui caractérise ces derniers, c'est le projet privé de reconstruction du monde, dans les termes d'un vocabulaire tout à fait nouveau, qui élimine les mots « anciens » et qui rend impossible le commentaire des nouveaux philosophes dans les termes des formes anorganiques de vie spirituelle. De Heidegger, Gadamer avouait, avec amour, qu'il réussissait à animer les plus anciens textes présocratiques et à en faire la réponse à des questions impératives de son présent, à une époque de philosophie universitaire difficilement digérable. Comme un véritable apôtre, il donnait vie à la lettre morte des petites plaques philosophiques, ce qui, aujourd'hui, excuse presque le fait qu' « un des plus originaux penseurs du siècle a par hasard été un caractère assez mauvais ». De tels philosophes, considère Rorty, imposent, par leurs écrits, le goût selon lequel ils seraient jugés (paraphrase selon ce que Coleridge affirme être caractéristique des grands poètes). En conclusion, le parallèle Rorty -Foucault dévoile des options philosophiques paradigmatiques mais non des engagements sociaux communs.

Un autre cas intéressant d'ironiste auquel Rorty fait référence dans Contingence, ironie et solidarité est le romancier Proust. C'est grâce à lui qu'il élargit les frontières de l'ironie des théoriciens antimétaphysiques, guettés tout le temps par le péril de retomber dans la métaphysique, jusqu'au portrait d'un ironiste authentique, sans aucune prétention totalisante, l'écrivain tout simplement qui s'efforce de récupérer son passé personnel, les personnes et les lieux qui ont marqué son existence. Sous une forme purement narrative, c'est toujours le problème de l'autorité qu'il met en question car la multitude des perspectives infinitésimales ont comme but de souligner la finitude de tous les hommes qui, hélas !, auraient pu eux-mêmes décrire Proust. En les transformant dans de simples contingences, l'écrivain s'autoconstruit comme figure autonome dans un ample projet privé. D'ailleurs, Rorty met toujours en opposition le public et le privé (comme Habermas dans la La Sphère publique et sa transformation structurelle), en se demandant parfois si, par hasard, le libéralisme (auquel il croit) n'est pas destiné à l'incompatibilité avec l'autocréation personnelle qui caractérise les démarches ironistes. Dans l'ensemble, de toutes ses analyses (Proust, Heidegger, Nietzsche, Derrida, etc.) résulte la compatibilité naturelle entre ironie et contingence, la dernière étant, d'ailleurs, une condition de la première. En plus, reconnaître que tes propres convictions n'ont pas nécessairement une validité universelle est aussi un premier pas vers la tolérance, vers le dialogue et vers l'acceptation de l'autre. La solidarité devient ainsi le troisième élément de l'équation du titre, une proposition de perfectionnement humain et social.

\*\*\*

Rorty intéresse de plus en plus les lettrés parce que la formule agréable de ses écrits contient une série d'observations historiques et littéraires, subsumées à sa conception plus ample de la philosophie comme discipline qui doit s'ouvrir aux sphères conjuguées de l'art, de la politique et de la morale. Mais cette redéfinition se produit aussi dans ses conceptions sur la littérature qui « englobe maintenant presque tout type de livre dont il est à concevoir qu'il puisse avoir une relevance morale - qu'il change la sensibilité de quelqu'un en ce qui concerne ce qui est possible et important. » Dans ce cas, les attributions du critique littéraire seront, elles aussi, consécutivement différentes : « Au lieu de découvrir et d'expliquer de telles qualités (littéraires ; m.s.S.D.), il doit plutôt faciliter la réflexion morale, en suggérant des révisions selon les canons des conseillers et des exemples moraux, des modalités dans lesquels la tension de ce canon peut être diminuée ou, là où cela s'impose, intensifiée ». Il est évident que le philosophe américain n'est pas un critique littéraire mais l'intérêt qu'il provoque aujourd'hui chez les lettrés provient de la beauté (y compris morale) avec laquelle il

se penche sur des textes littéraires classiques, indiscutables du point de vue de leur valeur littéraire, mais qui l'aident à soutenir ses théories tout en gagnant une certaine étrangeté par le travail analytique d'un « non-spécialiste ».

La littérature, dit-il, contient beaucoup de livres de valeur « sur l'esclavage, la pauvreté et le préjugé », des livres qui « nous aident à devenir moins cruels » et qui, selon l'opinion du philosophe, se divisent en deux catégories : des livres sur « les effets que les institutions et les pratiques sociales ont sur les autres » et des livres qui « nous aident à constater les effets que nos idiosyncrasies privés ont sur les autres ». Les exemples paradigmatiques sont Orwell et Nabokov qu'il analyse du point de vue de la cruauté comme thème littéraire. D'une part, la cruauté vue de l'extérieur, telle qu'elle apparaît dans la vision distopique du 1984; d'autre part, la cruauté vue de l'intérieur, synonyme de la recherche du bonheur esthétique à laquelle se lance Humbert, le héros de Lolita. L'idée c'est que les poètes ne devraient jamais tuer et que Nabokov lui-même a été le premier à amender son héros, en disant qu'il n'est « qu'un misérable creux et cruel, qui réussit à apparaître « touchant » parce que, ajoute Rorty, « il peut écrire aussi bien que Nabokov ». De tels livres sont « des réflexions sur la possibilité d'exister des criminels sensibles, des esthètes cruels, des poètes impitoyables » (voir aussi O'Brien, le sinistre personnage du 1984, un esthète parfait). Combien de lecteurs restent d'un livre avec de petites scènes marginales comme celle du barbier de Kasbeam, que Rorty commente ? Un tel personnage apparaît dans une seule phrase, lorsque Humbert entre dans un salon de coiffure pour se faire couper les cheveux et le vieux barbier lui parle sans cesse, surexcité et plein d'amour, de son fils, grand joueur de baseball.

En d'autres mots, tout ce qui sort des cadres de sa propre obsession devient sans relevance, y compris l'univers de pensées de la petite fille de 13 ans qui n'est que l'objet des « convulsions misérables ». La morale, conclut d'une manière surprenante Rorty, est qu'il ne faut pas « toucher les petites filles mais observer ce que tu fais et notamment observer ce que les gens disent. Car on pourrait prouver, très souvent on le fait, que les gens essaient de te dire qu'ils souffrent. »

En plus, le lecteur peut rester indifférent devant les mêmes choses qui n'ont pas réussi à réveiller l'intérêt de Humbert, ce qui fait que son véritable prochain ne soit pas le triste barbier, resté seul à la vieillesse, ou la petite fille à laquelle on a volé les années les plus belles, mais l'égoïste Humbert et sa recherche du bonheur esthétique.

\*\*\*

J'ai donné un exemple de la manière dont Rorty parle de la littérature, sans le considérer comme modèle. Mais il peut nous déterminer à nous poser la question suivante : en fait, lequel d'entre nous « coquette » avec la littérature, Rorty ou le critique à la recherche des qualités « littéraires » d'une œuvre ? La conception de Rorty de la critique littéraire confirme le fait que, dans la pensée philosophique contemporaine, est apparu et prend terrain un espace où la littérature occupe une place de plus en

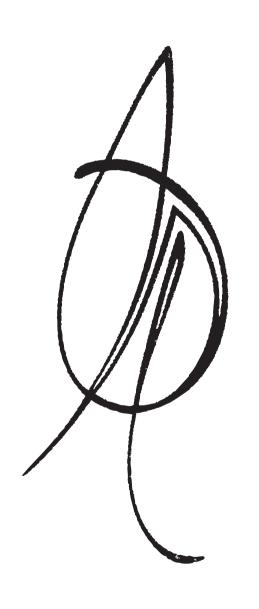
plus respectée et noble. Avec le temps, elle cessera probablement (si cela ne s'est pas encore passé) de représenter un simple secondaire des vies dédiées à la philosophie, une forme tolérée du manque de sérieux, une manière par laquelle les philosophes peuvent aduler, derrière le moi systématique, leurs erreurs. Et la chute du mur entre littérature et philosophie se doit au poststructuralisme, à des philosophes comme Nietzsche, Derrida, Bataille, Blanchot³, etc. Conscient de l'importance de la pensée de Derrida, Rorty n'a fait qu'exprimer sa position en faveur d'une écriture infinie, contrairement au discours fermé de la philosophie traditionnelle.

Simona DRĂGAN

Traduit du roumain par Mihaela-Gențiana STĂNIŞOR

<sup>3</sup> Il est à remarquer le fait que les essais de Rorty sur la littérature, comme ceux de Harold Bloom ou Bataille ne sont pas tellement des "études littéraires", que des formes de critique littéraire spécifiquement poststructuralistes. En ce sens, le critère chronologique n'est pas infaillible (par exemple, *La littérature et le mal* date de 1957); ce qui est important c'est de renoncer au préjugé de l'obligation de dire "la vérité" d'une oeuvre et de rechercher un rapport spécial, unique et personnel avec elle, par une lecture qui ne justifie pas l'oeuvre devant l'humanité, mais l'assimile de la perspective des concepts et des intérêts irrépétables. Si l'on pense à l'affirmation de Todorov que *le structuralisme américain a deux variantes, la déconstruction et le pragmatisme*, Rorty, par exemple, est (post)structuraliste sans être, proprement dit, critique littéraire.

# Dossier thématique: Le fragmentaire



# Faits divers. Les Nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon

« Cassant la vitre du wagon, une pierre a crevé l'œil à un voyageur, train Bayonne – Toulouse. On stoppa. Plus personne. »¹ Il est plutôt rare de trouver encore des faits divers de ce type dans les journaux sérieux. Pourtant ils représentaient souvent de vrais drames pour ceux qui les concernaient. « Éteint l'incendie de la boulangerie Deschamps, à Limoges, on constata que la boulangère avait été brûlée vive. »² On s'imagine la panique de la pauvre boulangère – de même l'abattement du boulanger pas moins à plaindre : dépouillé de sa maison, de son foyer, de sa famille. Si on est conscient de tout ce qui se trouve derrière chaque fait divers, on ne pourra plus vivre.

Ce fut peut-être la cruauté cachée de ce genre de texte qui l'a banni finalement des colonnes plus sérieuses. Le fait de prendre connaissance de la petite souffrance du monde dévoilait chez les lecteurs des journaux un sensationnalisme assez douteux, provoqué non seulement par le soulagement que le malheur ne leur fut pas destiné mais aussi par une sorte de voyeurisme qui prenait un plaisir secret au malheur d'autrui.

C'est pourquoi nous ne rencontrons plus des *faits divers* qu'en tant qu'exemplifications d'abus. Des scènes de violence domestique et des grossesses d'adolescentes jusqu'aux travailleurs fraudeurs et de rails de chemin de fer défectueux, le fait divers en vient à les agrandir tellement que les lecteurs n'ont plus envie d'y prendre plaisir. Ici la vie n'a pas joué une blague à telle ou telle personne, mais c'est l'intégrité de la société même qui est en jeu. Les *faits divers* ne paraissent plus dans les journaux que pour donner inspiration à quelques questions parlementaires.

## « Papa, je t'aime bien »

Félix Fénéon n'en fit pas un cas de conscience. Il n'en eut pas besoin, puisqu'il ne vécut et n'écrivit pas à une époque si sensible. En 1906, il put écrire pour une longue période des faits divers pour le journal *Le Matin*. Il en subsiste exactement 541. Il en fit, comme ancien rédacteur en chef de la revue symboliste *Revue Blanche* et comme critique d'art fort influent, un nouveau genre littéraire. Il les appelait *Nouvelles en trois lignes*: des nouvelles en trois lignes qu'on pourrait également, grâce à la double signification du mot, nommer des nouvelles (littéraires) en trois lignes.

« M. Colombe, de Rouen, s'est tué d'une balle hier. Sa femme lui en avait tiré trois en mars, et leur divorce était proche. »<sup>3</sup> En trois lignes de journal dont il disposait, Fénéon a évoqué un monde qui n'avait pas besoin de plus de mots. Il joue

<sup>1</sup> Félix Fénéon, Oeuvres plus que complètes, Droz, Genève-Paris, 1970, T. II, p. 707.

<sup>2</sup> Ibid., p. 602.

<sup>3</sup> Ibid., p. 615.

un jeu remarquable avec la fragmentation dont les *faits divers* sont peut-être la plus pure incarnation. Parce que nulle part ailleurs la vie courante n'a été réduite, en si peu d'espace, à un seul événement, qui à peine enlevé à la marche de l'histoire du monde, tombe du ciel comme une étoile filante pour étinceler un bref moment dans une colonne de journal – ou à la façade du bureau de rédaction sous le feu d'éclairage d'un journal lumineux.

Après ils s'éteignent et la vie continue avec de nouveaux *faits divers*, aussi brefs, en face desquels l'attention du lecteur se distrait d'une manière aussi superficielle. Un court instant leur attention s'attarde au mini-drame qui leur tombe sous les yeux, après d'autres luttes pour la priorité, et tombent immédiatement dans l'oubli. Comme les *faits divers* servent à remplir les espaces libres sur une page de journal qui doit être remplie jusqu'au dernier centimètre carré, de même ils occupent les moments vides de l'attention du lecteur, dans l'attente d'une information plus durable, plus importante ou plus proche.

Ainsi, les *faits divers* sont la négation du grand rapport d'ensemble. Ils fragmentent le monde en événements détachés, sans cohérence et s'évanouissent, perdant toute signification. La réaction qu'ils éveillent atteint à peine le niveau d'un « tiens » évasif. Leur impact est immédiat par l'horreur qu'ils créent et instantané par leur fugacité, parce que, découpés du monde où ils ont eu lieu et où ils ont formé un climax ou une catastrophe dramatique, ils sont dépourvus de toute signification et de durabilité. C'est précisément à cette négation de leur poids significatif qu'ils empruntent leur frivolité, voire même leur cynisme. Ils transforment la banalité en matière première pour créer un moment de distraction qu'utilisent autant le journal que l'attention du lecteur, pour occuper leurs espaces ou moments vides. Autrement dit, ils dénient la catastrophe qui se joue réellement à un microniveau, pour s'amuser d'une manière hautaine des heurs et malheurs trop humains, pour cette raison à peine amusants.

Et pourtant, à cause de tout cela, on n'apprécie pas à sa juste valeur un genre tombé en disgrâce à cause de son propre sensationnisme indifférent, à cause du fait que de la fragmentation du monde érigée en événement s'élève parfois dans les *faits divers* de Fénéon une nouvelle totalité du drame. Dans les *nouvelles* les plus réussies l'événement réduit à son extrême essence se transforme dans la tragédie la plus concentrée qu'on puisse imaginer. À partir de la concentration la plus élevée, qui se limite à nommer les *données*, le pouvoir d'imagination du lecteur restaure à son insu l'événement jusqu'à en former la tragédie entière qui en est la source.

Soudainement on se réalise l'angoisse de la boulangère de Limoges et on s'attriste avec son veuf. Ou bien on assiste à toute l'histoire qui a précédé le dénouement tragique de la noyade du suicide : « Avant de sauter dans la Seine, où il est mort, M. Coucrain avait écrit sur son carnet : « Pardonne, papa. Je t'aime bien. » 4 Un drame de famille a dû précéder, de l'espèce la plus invisible, mais précisément par là, d'autant

<sup>4</sup> Ibid., p. 636.

plus fatale, dans son inéluctable progression, le genre de mésentente entre le père et le fils qui ne put être surmonté et arrêté chaque fois devant l'expression frustrée, chaque fois renouvelée, de l'amour muet réciproque. Pour décrire ce drame, John Steinbeck eut besoin dans *East of Eden*, d'un roman entier. À Fénéon, il suffit d'une novelle en trois lignes.

Cela fonctionne seulement avec la coopération imaginative du lecteur qui doit se libérer de sa léthargie superficielle de lecteur de journaux pour se laisser usurper par un brusque sentiment de frayeur, prêt à l'intensifier dans une méditation fabulatrice. Il doit laisser se développer en lui les fils possibles de l'intrigue qui se cachent derrière ce drame en trois lignes, peser leur vraisemblance respective, pouvoir soupçonner des intrigues secondaires, prendre en considération des complications plus détaillées et reconstituer ainsi, à partir de ces données de base, tout un roman.

#### Moralisme

Le travail littéraire principal suppose, en d'autres mots, autant la *donnée* fragmentée, telle qu'elle a été reprise à une réalité temporairement arrêtée et compartimentée, que la possibilité d'une reconstruction de ce fragment en une nouvelle entité, dont la conclusion est déjà donnée sous la forme de la *nouvelle*. Mais cela doit se limiter à une forme. D'aucune façon le rédacteur de *faits divers* ne peut anticiper une conclusion morale de la donnée. Le lecteur doit se mettre au travail avec ce simple fait, il ne doit pas seulement y nouer une intrigue, mais également lui donner un sens. C'est en cela que consiste le contenu de ces réflexions auxquelles il s'adonne, penché sur son journal déplié. En ce moment la force imaginatrice forge le drame, dont la faculté moralisatrice forme le jugement.

C'est la raison pour laquelle ces *faits divers* journalistiques diffèrent sur un point fondamental des scènes aphoristiques esquissées par les moralistes français d'avant Fénéon et, après lui, par Emil Cioran. Rivalisant avec Fénéon en brièveté, Cioran se risque parfois au style anecdotique journalistique : « Enterrement dans un village normand. Je demande des détails à un paysan qui regardait de loin le cortège. « Il était encore jeune, à peine 60 ans. On l'a trouvé mort dans les champs. Que voulezvous ? C'est comme ça... C'est comme ça... C'est comme ça... » Néanmoins la forme en est déjà moins serrée, sans doute parce que la restriction extérieure des trois lignes ne vaut pas pour Cioran.

Quelques dizaines de pages plus tôt il semble bien, dans le même ton, capable d'une plus grande brièveté : « Une ancienne femme de chambre à mon « Ça va ? » me répond sans s'arrêter : « Ça suit son cours. » Mais pour cela il paye le prix de la banalité, qui doit être compensée par une observation personnelle : « Cette réponse archibanale m'a secoué jusqu'aux larmes. » Mais cet ajout aussi reste en lui-même muet et ne peut

<sup>5</sup> Emil Cioran, De L'inconvénient d'être né, in Oeuvres, Gallimard (Quarto), Paris, 1995, p. 1328.

être que l'amorce d'une considération où le fragment déploie son moralisme : « Les tournures qui touchent au devenir, au passage, au *cours*, plus elles sont usées, plus elles acquièrent parfois la portée d'une révélation. » Etcetera.<sup>6</sup>

Également dans le premier fragment, dont la portée dramatique du *fait* en soi est plus grande, pour le moraliste le récit ne peut pas être limité à cela, comme il est *impossible* dans le deuxième exemple. Après avoir consigné l'effet de ce soupir banal qu'il s'applique à lui-même (« Le refrain [...] me harcela ensuite »), Cioran formule sa conclusion : « Le bonhomme ne se doutait pas qu'il disait de la mort tout ce qu'on peut en dire et tout ce qu'on en sait. » Ainsi le philosophe Cioran ne peut s'abstenir de pourvoir les faits d'une signification qui en assure sans doute pour lui la peine de les mentionner, ce qui démontre que l'événement n'est que l'illustration d'une sagesse, dont l'intérêt dépasse de loin l'événement. De là également le fait que, presque dans tous ses *faits divers*, Cioran se manifeste comme un témoin qui s'accapare directement de l'intérêt de l'événement pour se placer, avec ses commentaires, entre les faits relatés et les lecteurs.

Cette indiscrétion, propre à une réflexion qui *s'ajoute* à la réalité et à partir de là s'adresse au lecteur comme une voix de commentaire, est totalement absente dans les *nouvelles en trois lignes* de Fénéon. L'ascétisme littéraire en reflète l'extrême sobriété qui forme la principale qualité du journalisme pur. Là où il a le courage de n'être que reportage dans le sens étroit du mot, il n'a qu'à répondre à une poignée de questions : « Quoi ? Qui ? Où ? Quand ? et Comment ? » C'est beaucoup plus tard que s'ajoute la question « Pourquoi ? » qui appartient plutôt au commentaire ou à l'article de fond et qui est laissé finalement au discernement du lecteur et non à celui du journaliste ou du rédacteur de journal.

Fénéon maintient sévèrement cette séparation, parce que tout moralisme lui est étranger. Pour autant que ses observations révèlent quelque chose, elles émanent toujours de son étonnement sur le monde, toujours plus étrange qu'on aurait pu croire, précisément et surtout par sa banale quotidienneté, dont il laisse juger ses lecteurs. Ses nouvelles sont âpres surtout lorsque le côté burlesque s'infiltre dans la souffrance. « Lourds de bronze, de vaisselle, de linge et de tapisseries, deux cambrioleurs on été arrêtés, la nuit, à Bry-sur-Marne. » Ou « V. Petit, de Marizy-Sainte-Geneviève (Aisne), voulait mourir, mais en joie ; il but deux litres de vin, un litre d'eau-de-vie, et mourut en effet. » 8

Souvent c'est aussi chez Fénéon un peu morbide : « Se pendant à la portière, un voyageur un peu lourd fit basculer son fiacre, à Menilmontant, et se fracassa la tête » ou « Comme M. Poulbot, instituteur à l'Île-Saint-Denis, sonnait pour la rentrée des écoliers, la cloche chut, le scalpant presque. » <sup>10</sup> Et parfois cela devient enfin vraiment

<sup>6</sup> Ibid., p. 1308.

<sup>7</sup> Fénéon, Oeuvres plus que complètes, p. 602.

<sup>8</sup> Ibid., p. 691.

<sup>9</sup> Ibid., p. 576.

<sup>10</sup> Ibid., p. 614.

horrible : « M. Abel Bonnard, de Villeneuve-Saint-Georges, qui jouait au billard, s'est crevé l'œil gauche en tombant sur sa queue » <sup>11</sup> ou « Un pendu, depuis deux mois là, a été trouvé dans l'Esterel. De féroces oiseaux l'avaient, à coups de bec, absolument défiguré. » <sup>12</sup>

# Le style brillant

De chaque épouvante quotidienne Fénéon enlève par la brillante qualité de son style toute sa gravité. Dans ses *Mélanges* journalistiques, le drame reçut sur chaque centimètre carré la légèreté qui a dû être si chère à ce dandy de fin-de-siècle. Par cet art verbal, la vie semble être libérée de son malaise terre à terre, de ses effrois et même de sa terreur, absorbés par l'étonnement plein de réserve, toujours légèrement amusé, avec lequel il a regardé tant d'absurdités. Les *faits divers* ne doivent jamais être pris entièrement au sérieux. C'est en cela que consiste l'effet d'étrangeté que subissent les lecteurs, si différente des personnes dont les aventures ont toujours quelque chose de douloureux. Ce n'est que dans la littérature, comme a observé le critique littéraire hollandais Arnold Heumakers, qu'on peut raconter des histoires qui dans la vie courante ne seraient pas vivables.

Mais où est-ce que le genre journalistique des *faits divers* devient un genre littéraire qui dépasse la simple constatation ou procès-verbal du fait – malgré l'admirable concision avec laquelle celui-ci a été consigné? En d'autres mots, à partir de quel moment est-ce que le *fait* est plus qu'une simple nouvelle et devient-il, dans sa forme la plus brève, une véritable nouvelle dans le sens littéraire du mot: des genres entre lesquels Fénéon a laissée dans le vague toute distinction terminologique?

La frontière ne se trouve pas entre l'amusement et la douleur du drame quotidien. Du moins en journalisme la différence est à chercher entre le lecteur et le personnage qui dans la nouvelle n'est par un personnage fictif et ne doit pas l'être pour paraître au lecteur un être étrange. Chaque nouvelle en fin de compte – aussi véridique qu'elle prétend être – crée sa réalité propre qui a toujours quelque chose de fictif. Comme Jean Baudrillard a démontré avec beaucoup de pertinence, elle est plus grande et en quelque sorte plus *véridique* que la réalité et en cela elle forme sa propre réalité dans laquelle elle fait *sauter* (*blow-up*) la banalité.

Ce "blow-up", on pourrait le nommer la variante journalistique de ce que Hegel a nomme le Aufhebung (l'abolition). La réalité cesse d'exister en devenant plus grande et plus grandiose qu'elle fut ou est – et crée, par là, à un niveau plus élevé, une nouvelle réalité. Elle laisse regarder avec fascination les spectateurs de la nouvelle qui apparaît sur les moniteurs où sont enregistrés exactement les mêmes événements dont

<sup>11</sup> Ibid., p. 602.

<sup>12</sup> Ibid., p. 603.

ils auraient pu être en direct les témoins oculaires, s'ils n'avaient pas attaché une valeur plus importante à l'image ou au genre journalistique.

Ce n'est pas dans le jeu entre la réalité et la fiction – ou, d'une manière plus précise, entre la réalité transformée en fiction et la réalité produite ensuite par ce jeu de fiction – que se trouve donc la frontière entre le minimalisme journalistique et la dramatique littéraire. Le genre journalistique a la chance d'être dépassé exactement là où, grâce au minimalisme, la dramatique reçoit la possibilité de se déployer. À partir d'un minimum de mots s'épanouit un extraordinaire pouvoir d'expression. Autrement dit: le côté romanesque se trouve dans l'ingéniosité avec laquelle le chroniqueur parvient à donner à la brièveté de sa communication le pouvoir suggestif par lequel un drame de vie peut prendre forme qui dépasse en grandeur ce qui, strictement parlant, a été dit.

Fénéon n'y réussit pas toujours. « Congrès d'étudiants, à Bordeaux, le 1er mai 1907. On y discutera la question internationale de l'équivalence des diplômes. » <sup>13</sup> Cela sonne en parfaite conformité avec l'annonce et l'énoncé de l'ordre du jour que l'expéditeur de cette communication a eu sans doute l'intention d'y donner. Dans ce *fait divers* il n'*arrive* rien. C'est également le cas de la constatation qu'« au cours d'une rixe dans une rue chaude de Tours, les soldats Machet, Braquier, Brému et le menuisier Jablot on été blessés. » <sup>14</sup>

Avouons que ces *faits divers* appartiennent aux toutes premières *Nouvelles en trois lignes* que Fénéon a écrites. Mais sur la même page se trouve déjà un événement beaucoup plus intrigant : « Le galant Léon Courtescu d'Augers, a été précipité dans la Maine, où il s'est noyé, par un mari, le sieur Bronard. » <sup>15</sup> S'impose déjà dans la petite nouvelle le récit ou même le roman d'où Flaubert aurait pu tirer profit. N'a-t-il pas trouvé sa première inspiration pour *Madame Bovary* dans une information de journal, où un époux affolé laissait savoir qu'il ne pouvait plus répondre des dettes que par ci par là sa femme laissait derrière elle ?

# Épouvante

Ainsi le genre journalistique du *fait* devient automatiquement la source du jaillissement littéraire de la fantaisie. « La fillette du garde champêtre Wegmüller, de Lescherolles (Seine-et-Marne), cueillit des fleurs, les mâcha et mourut empoisonnée. » <sup>16</sup> Ces textes nous relient sans problème, précisément par la force expressive des événements, au siècle qui nous sépare des *faits divers* de Fénéon. « Deux cambrioleurs fuyaient, M. Génieux, qui voulut leur barrer la route, reçut une balle. Un seul fut capturé, blessé par un agent. » <sup>17</sup> Ou encore plus triste, parce que plus banal : « À coups

<sup>13</sup> Ibid., p. 577.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> *Ibid*.

<sup>16</sup> Ibid., p. 807.

<sup>17</sup> Ibid., p. 806.

de revolver, M. Paul Barrabaud, d'Aubusson, a tué, nuit de mardi à mercredi, Melle Pérony, et a tenté de se suicider. »<sup>18</sup>

Parfois, par la menace sourde, les nouvelles sinistres de Fénéon, gagnent, d'une manière inattendue, en actualité, et le lecteur se réalise avec un choc qu'il se trouve toujours (ou de nouveau) dans le même monde que celui dont il s'agit dans ces *faits divers* passés. « Le cadavre du sexagénaire Dorlay se balançait à un arbre à Arcueil, avec cette pancarte : « Trop vieux pour travailler. » <sup>19</sup> Le spectre d'un passé déjà mi-oublié semble de nouveau y renaître dans une société qui s'est jetée sans se faire souci dans le marché libre d'une économie néo-libérale.

Et parfois l'effroi est de tous les temps dans toute sa dramatique humaine, trop humaine : « Nostalgique, le Belge Notermans, garçon de ferme, s'est pendu dans l'écurie d'une auberge de Saint-Just, près de Provins. »<sup>20</sup> Et toujours la même chose : « La doreuse Marie Boulangers est à Cohcin, blessée d'un coup de couteau par Juliette Duvaux. Les jeunes femmes étaient jalouses. »<sup>21</sup> Certaines choses ne finissent jamais.

Ce n'est qu'après sa mort en 1944 que les *Nouvelles en trois lignes* on été sauvées de l'oubli grâce à son admirateur Jean Paulhan, qui les a réunies et publiées, quatre ans plus tard, dans une édition de ses œuvres. De même cette collection semblait souffrir d'une trop grande brièveté. En 1970, une édition complète a vu le jour : *Œuvres plus que complètes*, où les nouvelles ont été reproduites par petites portions de deux pages qui ont été insérées entre les articles de critique d'art. Aussi cette édition ne fut pas complète : en 2003, elle était suivie d'un *Petit supplément*, complété trois années après par un *Petit supplément*, partie 2.

Entre temps la microstylistique de Fénéon est passée au monde anglophone. Traduit sous le titre *Novels in three lines* (publié par *The New York Review of Books*) le livre a perdu son caractère de genre ambigu au profit de la littérature. Pour le journalisme proprement dit le réalisme de Fénéon paraît probablement trop bizarre. La réalité défie l'imagination et devient presque par la force des choses un *roman* en trois lignes – parce que le mot *novel* ne se prête plus a être lu comme un « fait divers ». « À peine mariés, les Boulch, de Lambezellec (Finisterres, étaient déjà tellement ivres qu'il fallut les coffrer sur l'heure. » <sup>22</sup> Ou encore : « L'adultère M. Bonnet – commissaire de police de Vierzon, payera mille francs, pour avoir diffamé le mari de la femme en jeu. » <sup>23</sup> Même avec cela, Flaubert aurait pu faire quelque chose.

Ger GROOT

Traduit du néerlandais par Eugène VAN ITTERBEEK

<sup>18</sup> Ibid., p. 841.

<sup>19</sup> Ibid., p. 614.

<sup>20</sup> Ibid., p. 621.

<sup>21</sup> Ibid., p. 643.

<sup>22</sup> *Ibid*.

<sup>23</sup> Ibid., p. 642.

## L'ubiquité du monstrueux

L'artiste moderne ne cherche pas la plénitude, l'achèvement, la perfection. Il fonctionne conformément au paradigme de l'éviscération, en exhibant ses entrailles, ses complexes ou ses petitesses. Il n'est pas fasciné par la magnificence de la création mais par la toute puissance de la destruction. Il n'invente plus, il décompose ; il n'imagine plus, il détruit, en célébrant l'hégémonie du vide, par le cérémonial prétentieux de son sacerdoce athée.

\*\*\*

Tout l'art moderne est une subdivision de l'art hypertrophié du spectacle, une variété bizarre de théâtre. Sculpteur, peintre, photographe ou performer, l'artiste autoproclamé n'est qu'un comédien qui camoufle son néant par une obsédante présentation de son propre corps, par le jeu de scène qui remplace toute œuvre autonome, tout en nous promettant le final et le sacrifice de soi décisif, pour provoquer l'émotion ou l'horreur. Le vide, tel qu'il le conçoit, n'est justifiable qu'en fonction de deux prémisses possibles :

1. l'art, au sens classique, disparaît, l'apparence est capturée par le concept, l'histoire de l'art se transforme en une subdivision de l'histoire de la philosophie. Ce que l'artiste met en scène n'est que le prétexte d'une distillation raffinée des idées philosophiques bien connues. L'empirique banalisé n'est que le déclencheur des nuances théoriques, de la tyrannie du discours. Dans ce contexte, être artiste signifie parler de l'art, expliquer pourquoi l'art traditionnel n'est plus possible, se livrer à des formes particulières de critique de la société.

2. la massivité de la présence inerte de l'œuvre, de l'objet résulté du travail de *l'homo faber*, est remplacée par l'insistance sur la subjectivité du créateur, de sa vive gestualité, du processus. Créer n'est plus une démarche ayant un sens unique, ce n'est plus quelque chose de fermé, de rigide, qui soit orienté vers la matière, et qui suive les éternelles traces esthétiques, mais cela représente le travail du soi, le rigoureux modelage de la subjectivité de telle façon que le corps se transforme, dans sa stricte existence éphémère, en une œuvre d'art qui dépasse les canons et le conformisme du bourgeois gentilhomme. L'excellence de l'art traditionnel est donnée par le caractère de ses productions, par l'accumulation de chefs-d'œuvre, d'objets dotés d'une somme de qualités exemplaires, tandis que l'art moderne mise sur la transmutation réalisée dans l'être de l'artiste, sur les transformations que sa subjectivité entière supporte. Il devient par la suite excentrique, explosif, unique.

Si l'on discute encore sur la mort de Dieu, la mort de l'art apparaît plus qu'évidente. En fonction des deux tendances énoncées plus haut, l'histoire glorieuse

de Léonard, Rembrandt ou Canova sera liée soit à l'histoire de la philosophie, comme pensait Valéry dans *Léonard et les philosophes*, soit à la philosophie du théâtre.

\*\*\*

La principale tentation contre laquelle l'artiste moderne doit lutter est le désir de découvrir la manière dont le diable voit le monde. La seule mise qui le mobilise encore est l'identification avec le principe satanique, le dépassement du voile protecteur des apparences, la découverte du mal absolu, la fixation hypnotique de l'abysse. Regarder le monde comme le diable le fait, sans aucune pitié, tendresse ou compassion, ne comptabiliser que la purulence, le gémissement ou la gangrène, n'enregistrer que le hideux, la fureur et la démence. Jouir d'une lucidité cruelle, invasive, hystérique, noter avec fascination les horreurs les plus étranges, les vices les plus baroques.

\*\*\*

Les grandes œuvres ne sont issues que du dépassement d'une vision sur la réalité strictement humaine, insuffisamment radicale pour nourrir une image profonde du monde. Les créations exceptionnelles ont besoin de sources extrahumaines, soit divines, soit démoniques. Le bien suprême ou le mal en soi infuse toute l'œuvre majeure. L'artiste jouit, de temps en temps, soit de la perspective divine sur le mode, soit de la perspective démoniaque. Le jeûne, la prière, la foi fébrile sont des moyens par lesquels la grâce divine peut être atteinte. Il s'agit de cette acuité intellectuelle par laquelle la beauté divine de toute la création est mise en relief. En échange, il n'y a pas de moyen sûr pour obtenir la collaboration du diable. L'artiste fasciné par la perspective satanique sur le monde ne peut que procéder au dérèglement de son équilibre organique et spirituel, par la recherche de l'excès, de la provocation, du blasphème, tout en espérant qu'une immersion destructive en lui-même pourrait le mener aux sources du mal et l'aider à comprendre l'essence du maléfique.

\*\*\*

Quitter la perspective humaine sur le monde implique d'immenses périls et met en cause la survivance de l'individu qui choisit une telle solution. Celui qui perçoit la beauté divine de la création reste fasciné par sa perfection et veut avoir accès au sublime, par conséquent il cherche Dieu avec passion. Il veut arriver à la contemplation du principe et néglige sa vie terrestre, considérée une réplique indigne de la véritable existence céleste. Pour atteindre la béatitude, il espère avoir la permission de quitter le plus vite possible le monde d'en bas pour étancher sa soif à la seule source de la brillance, la proximité divine.

Un autre danger guette celui qui jouit de la perspective démonique sur la réalité. Il est incapable de supporter l'intensité de l'horreur. Il a initialement assez de

motifs d'orgueil, il ironise les bourgeois placides qui lisent leurs journaux et élèvent leurs enfants obèses, il se félicite pour sa lucidité inhumaine, pour la férocité de son cynisme qui l'aide à tracer les contours du maléfique. Mais à mesure que l'horrible s'accumule et que le mal jaillit de plus en plus sauvagement, il commence à comprendre que sa nature humaine ne lui offre assez de protection devant le monstrueux. Mail il est déjà trop tard : il ne peut plus refuser de regarder. Il doit recevoir jusqu'au bout les torrents d'horreur, jusqu'à l'autodestruction et au refuge dans le suicide ou la folie. Sa grande erreur est d'essayer de rivaliser avec le diable, de s'imaginer qu'il peut faire face au mal qui se trouve en lui-même. Il oublie que le démon, prince du maléfique, a besoin de mal et il l'utilise comme un aliment qui le fortifie, tandis que les forces de l'homme sont limitées. Il ne peut lutter sans cesse contre le mal.

\*\*\*

Le mal s'entretient et se génère à l'infini, le mal est le seul *perpetuum mobile* d'espèce première.

\*\*\*

La modernité est l'époque du triomphe inexorable du parodique, du sarcasme lugubre, du comique désordonné et absurde. Ce ne sont pas les transformations économiques ou sociales qui déterminent la vision du monde de l'homme des derniers siècles, mais son impuissance croissante de se rapporter au tragique, son incapacité surprenante de percevoir les tonalités d'un style noble, de comprendre l'articulation d'un discours sur la grandeur et sur la lutte contre le destin. Tout semble être réécrit dans la perspective du bouffon, du maître des déguisements. Chaque catastrophe apparaît comme un détournement ironique, comme une insolence d'un dieu burlesque qui ne mérite qu'un rictus absent. Ce ne sont pas la résistance, la lutte contre l'ange, le serrement spasmodique survenu dans le combat avec les pouvoirs célestes, mais la ridiculisation méthodique de l'effort, de l'enthousiasme, de la ferveur d'inspiration divine pour privilégier une apathie hédoniste considérée un summum de sagesse et de raffinement, la preuve suprême de la synchronisation avec l'esprit des temps. Il ne s'agit plus du simple déclassement de l'héroïque et des œuvres qui le décrivent, mais de sa totale évacuation, de la négation de ses possibilités d'existence. A la place du roi – le saltimbanque, sur les chaises des aristocrates – quelques sceptiques affamés...

\*\*\*

Il reste à analyser l'intolérance des modernes par rapport au monstre, à cet être qu'ils se voient incapables d'encadrer dans une vision cohérente du monde. Si les anciens tuaient les monstres ou les menaient à la foire, en faisant la foule s'étonner devant l'incroyable série possible d'aberrations de la nature, devant l'infini des dosages et mixtures avortées (au moins en ce qui concerne la triade médiévale proportiointegritas-claritas'), devant la richesse délirante des ratages du Créateur, les gens de nos jours refusent d'accepter le statut ontologique des monstres. Et c'est justement pourquoi ils essaient de modifier leur être, d'estomper leur différence et de subsumer leurs caractéristiques à une moyenne considérée acceptable, à ce que leur imagination puisse comprendre sans trop d'effort, en les dirigeant ainsi entre les limites d'une « normalité » qu'ils ne s'arrêtent de miner du point de vue rhétorique bien qu'ils la défendent pratiquement avec entêtement dans le but de pouvoir garder leurs certitudes. Si les antiques pouvaient, dans certaines situations, nier le droit des monstres à la vie², sans pourtant leur nier la différence, les modernes nient leur droit à l'existence, refusent d'accepter la réalité de tels êtres et d'introduire, dans leur vision taxonomique de l'univers, la classe des monstres, une classe à part, composite et aberrante. Les anciens n'osaient pas s'imaginer qu'ils pouvaient se substituer à la divinité, au seul créateur véritable<sup>3</sup>, de sorte qu'il ne leur restait que la solution d'enregistrer avec humiliation ou horreur, l'existence de ces êtres bizarres, dont l'apparition était attribuée à des circonstances spéciales ou à une inadéquation accidentelle entre la matière et la forme4.

Les modernes pensent avoir aussi le droit que la capacité d'intervenir sur les créations de la nature et trouvent l'apparition des monstres une véritable fixation, un malentendu qu'ils ressentent comme une provocation due au fonctionnement d'un mécanisme absurde de la vie ou des erreurs d'un dieu aveugle, une provocation qui ne doit pas rester sans réponse. C'est pourquoi ils sont convaincus d'avoir la mission de corriger les imperfections de la création initiale et d'intervenir sur la nature des monstres afin de la modifier. Ils réalisent une opération presque alchimique pour aboutir à la transformation de la matière inférieure et corrompue dans une essence pure qui corresponde à toutes les exigences du modèle commun de la « normalité ». De cette façon, ils deviennent de véritables missionnaires de l'uniformité et tentent de réduire l'ambiguïté inquiétante des êtres intermédiaires par l'élimination de la catégorie des

<sup>1</sup> Pour fixer cette doctrine, un texte de Thomas d'Aquin de *Summa Theologiae*, Prima pars, questio 39, a. 8c nous semble essentiel : "Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem *integritas* sive perfectio : quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita *proportio* sive consonantia. Et iterum *claritas*, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur".

<sup>2</sup> En ce qui concerne la relation des antiques avec les monstres, le meilleur guide ce sont les écrits des historiens grecs et romains, surtout ceux de Tite-Live, riches en histoires sur l'étonnement ou l'effroi provoqués par la découverte des êtres monstrueux et leur rapide élimination pour annuler de tels signes de mauvais augure.

<sup>3</sup> Voir Umberto Eco, Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin, Paris, PUF, 1993, pp. 184-185.

<sup>4</sup> Voir Jean Céard, "Tératologie et tératomancie au XVIe siècle" in M. T. Jones-Davies (ed), Monstres et prodiges au temps de la Renaissance, Paris, Institut de Recherche sur les civilisations de l'Occident moderne, 1980, pp. 5-16 et John Block Friedman, The Monstruos Races in Medieval Art and Thought, Cambridge-Massachusetts-Londra, Harvard University Press, 1981. Céard revoit les fonctions du signe du monstre et découvre trois sens principaux: le monstre comme hiéroglyphe chez Luther, le monstre comme appel à la pénitence chez Arnauld Sorbin et le monstre comme manifestation d'un désordre qui trouble le macrocosme chez Cornelius Gemma (voir op. cit, pp. 8-10).

monstres. Pour les modernes, il n'y a pas de monstres en tant que réalités autonomes, il n'y a que des accidents ; pas de natures intermédiaires, seulement des types corrompus de la correction desquels s'occuperont les spécialistes éminents. Les modernes n'osent pas tuer, parce qu'ils ont un respect, presque religieux, pour toute forme de vie, au contraire ils se précipitent de transformer la chimie de profondeur des phénomènes, en modifiant ainsi leur identité. Les modernes appauvrissent le monde, l'uniformisent, la modèle selon leurs principes humanitaires pleurards, la dépossédant de sa beauté troublante et violente. Leur effroi devant tout ce qui est dur, irrationnel, fantastique se traduit par un remplacement méthodique du sublime par le beau, par une évacuation de toutes les entités ou tous les principes qui ne peuvent pas être strictement contrôlés par la raison. Leur pensée binaire, quantitative, strictement utilitaire, ne peut pas intégrer les infinies nuances proposées par une mentalité pré-moderne. C'est probablement le motif pour lequel ils sont incapables de penser à la figure du monstre, de comprendre son rôle dans l'économie d'une nature qui ne fait pas de sauts et qui est contrainte de proposer parfois des êtres étranges, des êtres composites, des êtres impossibles à analyser selon les principes de la logique d'Aristote<sup>5</sup>. En plus, habitués à se faire un titre de gloire de l'acception et de l'intégration des différences, souvent mineures, clamant toujours la compréhension et l'ouverture devant l'altérité, les modernes restent complètement désarmés devant une différence radicale, devant la seule altérité absolue, la différence ontologique. Dès leur plus tendre enfance, ils sont instruits de comprendre la nécessité de regarder avec sympathie les différences de race, de sexe ou de religion et ils ne peuvent pas faire face au choc de la véritable altérité. Ils ne savent pas tolérer le monstre. Et c'est justement parce qu'accepter son existence mettrait en cause leur entier équipement mental, tout leur intellect, qu'ils sont obligés de poursuivre une opération compliquée de négation de l'évidence, en se laissant traîner par des procédures compliquées d'élimination du monstre, par manipulation chirurgicale ou génétique, sans mettre en discussion les théories arborescentes et élégantes qui refusent d'accepter l'horrible pur, tout en essayant de l'expliquer à partir des différents éléments liés au contexte de son apparition et de sa genèse. Tuer le monstre ou le fermer dans le labyrinthe ne suffirait plus. Il faut éliminer la possibilité théorique de sa production, il faut prouver, par une stricte casuistique, qu'il n'y a pas d'être monstrueux, de monstres, mais de simples lapsus naturels.

Les Antiques croyaient qu'il n'y avait pas d'accidents, d'erreurs, de dissimulation ou de dissémination de l'horreur dans la structure de la réalité. Il y a des variantes de l'horrible ; il y a des monstres. Pour les modernes, il n'y a pas d'essence de l'horrible, mais seulement des accidents, des erreurs, des incongruités ; le mal n'est pas inévitable, incorrigible et définitif, il peut être corrigé. Le monstre n'a plus à remplir une fonction particulière. Il ne recouvre plus toute la gamme de l'effroyable, par conséquent le rôle du monstre doit être supprimé et le monstre devient une simple fonction du contexte.

<sup>5</sup> Jean Céard, op. cit., p. 11

\*\*\*

Dans 200 ans, les Pygmées ne pourront être vus qu'au cirque, les Mongols nomades seront des chauffeurs de taxi, les Esquimaux travailleront à des entreprises qui fabriquent la glace. Nos mécanismes de dressage fonctionnent parfaitement, mais ils ne semblent pas être réversibles. Nous savons transformer un singe en un compositeur de lieds, mais nous ne maîtrisons pas la technique par laquelle le comptable Alexandrescu peut se transformer en un guerrier masai. Nous sommes capables d'enseigner des leçons d'apprivoisement, mais nous ne sommes pas capables de reconstituer la férocité bénéfique du sauvage. Même nos crimes, les plus monstrueux, ne sont que de simples exercices bureaucratiques, des industrialisations placides de l'horreur dépourvue de tout tressaillement instinctuel. Nous ne sommes pas les enfants de Jacques l'Eventreur mais d'Eichmann.

\*\*\*

On n'est profond, lucide que si l'on voit le mal, le noir de l'existence, les visages hideux des fous, si l'on a appris à calomnier l'être, à dénigrer ses plus innocents détails, à montrer du doigt son absurde et son rien. Toute abdication du pessimisme est une faiblesse, une diminution inacceptable, toute phrase dépourvue de désespoir peut toujours être employée contre nous pour démontrer notre lâcheté, la tendance à l'adaptation, l'erreur de goût, l'absence de l'esprit.

Ciprian VĂLCAN Traduit du roumain par Mihaela-Gențiana STĂNIȘOR

## Bonheur du commencement et notes fragmentaires

C'est un autre jour que ces fragments épars notés au jour le jour, que ces jours dépourvus de sens, doivent éclairer 1

Qu'est-ce qu'une note ? Le trait distinctif le plus important des notes qui nous intéressent ici, c'est la brièveté des énoncés : « phrase courte ou fragmentaire destinée à garder mention de ce qui a été vu, lu ou entendu ou à le reconstituer », indique le Trésor de la langue française. Cette marque écrite est en général définie comme un bref commentaire, une indication sommaire que l'on consigne pour ne pas oublier un élément à se remémorer. « Phrase courte ou fragmentaire », c'est notamment le commencement, le « premier jet » qui nous attachera, car liée à l'idée du début, la note est une « arrivée » inattendue, un exercice d'attention, une « amorce ». Son commencement étant toujours imprévu et discontinu, il est lié à la surprise et à la jouissance immédiate. Roland Barthes l'a souligné en parlant de sa propre prédilection pour l'écriture fragmentaire : « Aimant à trouver, à écrire des débuts, il tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments : autant de débuts, autant de plaisirs (mais il n'aime pas les fins : le risque de clausule rhétorique est trop grand : crainte de ne savoir résister au *dernier mot*, à la dernière réplique). »<sup>2</sup> Le plaisir du texte devenant sous la plume de Barthes un plaisir des débuts, on ajoutera : et de la notation. Essentiellement ouverture et commencement, la note est une incitation à entrer dans le mouvement de la pensée ; elle est cette étincelle initiale qui prend feu et peut déclencher une véritable « incandescence » de la pensée. La note est immédiate, ponctuelle, et s'oppose à la tradition rhétorique. Celui qui prend des notes procède par addition. L'enchaînement des énoncés semble arbitraire et interchangeable, leur suite étant discontinue. Trois notes de Jules Renard à ce propos :

En littérature comme au billard, faire la série.

Pas de génie, mais de petits génies éphémères.

À chaque instant je m'éteins et je me rallume. Mon âme est pleine de petits bouts d'allumettes.<sup>3</sup>

On part du morcellement pour unir, réunir, et il en résulte un ensemble hétéroclite d'instantanés juxtaposés, fragmentés. De plus, cette écriture de « débuts »

<sup>1</sup> André du BOUCHET, Carnet, Montpellier, Fata Morgana, 1994, p. 29.

<sup>2</sup> Roland Barthes, « Le cercle des fragments », Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, rééd. 1995, p. 89s.

<sup>3</sup> Jules Renard, Journal 1887-1910, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1965, p. 369, p. 416 et p. 1074.

évite le souci de la fin : pas de « clausules rhétoriques » ou de « dernier mot », selon Barthes, pas de conclusion ou de fin logique. Certes, cette écriture de la fin donnerait moins de plaisir – à l'auteur, mais également au lecteur – que la multiplication de débuts, cette fin étant liée à des contraintes qu'ignore le commencement, essentiellement ouvert.

Mais noter, ce n'est pas seulement céder à la fascination du début et de la fin abrupte, cela précède aussi le « travail », la composition, le difficile agencement des idées ; cela permet de maintenir la légèreté du moment, de la pensée et des intuitions quand elles s'articulent de manière instantanée et immédiate. Les pensées spontanées, intuitives (au sens de Bachelard) sont encore plus proches du chaos que de l'ordre. Cette pratique d'écriture permet d'une part de souligner la dimension événementielle de la pensée comme incident soudain, profondément discontinue et spontanée; d'autre part, l'accumulation de débuts permet d'échapper au risque, à l'échec potentiel accompagnant toute tentative d'approfondissement et d'argumentation cohérente. La légèreté et la rapidité des notes vont à l'encontre de toute lourdeur – même si les notes visent souvent la profondeur, la densité d'un instant épiphanique. Si elles semblent dès lors s'opposer à la continuité et à la cohérence de la pensée méthodique, si elles font davantage penser à la « pensée sauvage » (C. Lévi-Strauss) qu'à la pensée domestiquée, elles répondent pourtant à leur propre logique – qui est principalement celle de la discontinuité et de la juxtaposition d'éléments hétérogènes. À l'instar de la forme de prose souple et digressive de l'essai, dont la forme est fragmentaire et « parataxique », la note apparaît comme un « foyer de résistance face aux "systèmes" de toutes sortes, politiques, intellectuels et culturels ». 4 Pourtant, il serait erroné de postuler que toute note – ou tout essai – est a priori incompatible avec l'idée de système, le refus de celui-ci étant aussi un précepte.

Certains « noteurs » ont toutefois essayé de systématiser leurs notes éparses, parfois sans succès ou en regrettant de ne pouvoir le faire. Rappelons par exemple les propos de Ludwig Wittgenstein, qui avoue dans la préface aux *Philosophische Untersuchungen* son incapacité à unifier ses pensées sans leur ôter l'essentiel, à savoir leur potentiel ou « pente naturelle » :

Nach manchen missglückten Versuchen, meine Ergebnisse zu einem solchen Ganzen zusammenzuschweissen, sah ich ein, dass mir dies nie gelingen würde. Dass das beste, was ich schreiben konnte, immer nur philosophische Bemerkungen bleiben würden; dass meine Gedanken bald erlahmten, wenn ich versuchte, sie, gegen ihre natürliche Neigung, in *einer* Richtung weiterzuzwingen.

<sup>4</sup> Graham Good, *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, cité par Claire de Obaldia, *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2005, p. 410. L'essai est ainsi défini par Alain Montandon : « Composition non systématique, mosaïque, laissant cours à la subjectivité, à l'esquisse, à l'arbitraire même, à l'occasion libre, exprimant avec souveraineté une manière dont dispose l'auteur, explorant l'aventure et de manière ouverte, progressant avec une méthode critique dans laquelle le doute est toujours présent, exposant des vérités fragmentaires sans prétendre ni à l'exhaustivité ni à la totalité. » (Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 73.)

– Und dies hing freilich mit der Natur der Untersuchung selbst zusammen. Sie nämlich zwingt uns, ein weites Gedankengebiet, kreuz und quer, nach allen Richtungen hin zu durchreisen.<sup>5</sup>

L'image de Wittgenstein, selon laquelle les pensées ralentissent, voire se paralysent (« erlahmten ») au moment où on veut les canaliser et les ordonner en les unifiant, est significative du « genre » notulaire. C'est grâce aux directions multiples que cette pensée discontinue et multiforme est si dynamique et qu'elle semble incompatible avec la conception d'ordre, d'« une seule direction ». Wittgenstein souligne qu'il s'agit au contraire de sillonner (le verbe « durchreisen » est signifiant, puisqu'il s'agit de traverser cet espace de pensées en question), à sauts et à gambades (« kreuz und quer »), et non pas de manière organisée. La note est comme une cristallisation de la pensée dans le temps présent. La pensée étant incidentielle, on est parfois soi-même surpris de ce qui vient, soudainement, à l'esprit.<sup>6</sup> Les notes incitant à déplacer l'accent de l'œuvre de produit fini vers les processus de la production de sens (du statique vers le dynamique et du texte achevé vers l'inachevé), il est essentiel d'envisager le rôle de l'auteur et du lecteur. Ce sont eux qui produiront du sens et qui décideront quelle sera la portée (momentanée, toujours variable) de l'œuvre : est-ce à l'importance majeure à l'unité multiple ou alors, au contraire, à l'unité morcelée, fragmentaire que l'on attache de l'importance ? Il me semble indispensable de questionner l'indétermination générique du type de textes en question. Car si la note résiste aux catégories génériques, qu'en est-il de cet ensemble plus vaste que représente le recueil de telles notes ? La question serait aussi de savoir si le recueil de notes relève d'une aspiration à la synthèse, ou plutôt d'un simple rassemblement effectué sans la moindre sélection consciente.

Forme brève de l'écriture, la note possède – en ce qui concerne les possibilités d'interprétation et de développement – l'avantage de l'ambiguïté. Elle s'oppose ainsi, tout comme l'aphorisme ou le fragment, à des pensées qui se trouvent intégrées dans une connexion systématique. On songe à Cioran, qui défend la véracité de la pensée fragmentaire par opposition au systématique : « si l'on produit des fragments, on peut, en une même journée, dire une chose et son contraire. Parce que chaque fragment est

<sup>5</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, « Vorwort », Philosophische Untersuchungen, in Tractatus logico-philosophicus, Werkausgabe Band 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, p. 231. « Après de nombreuses tentatives infructueuses pour réunir en un tel ensemble les résultats auxquels j'étais parvenu, j'ai compris que je n'y arriverais pas, que ce que je pourrais écrire de meilleur ne consisterait jamais qu'en des remarques philosophiques, car mes pensées se paralysaient dès que j'allais contre leur pente naturelle et que je les forçais à aller dans une seule direction. – Et cela était évidemment lié à la nature même de la recherche; car celle-ci nous contraint à parcourir en tous sens un vaste domaine de pensée.» (Extrait de Ludwig WITTGENSTEIN, « Préface », Recherches philosophiques, in Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1961, p. 21.)

<sup>6</sup> Selon Barthes, le continuum de la pensée est interrompu par l'irruption d'une « frappe » inattendue : « Sous forme de pensée-phrase, le germe du fragment [et de la note] vous vient n'importe où : au café, dans le train, en parlant avec un ami (cela surgit latéralement à ce qu'il dit ou à ce que je dis) ; on sort alors son carnet, non pour noter une "pensée", mais quelque chose comme une frappe, ce qu'on eût appelé autrefois un "vers".» (Roland Barthes, « Le cercle des fragments », Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, rééd. 1995, p. 90.) Cette « frappe », ce « vers », c'est ici bien la note-amorce qui (r)éveille en invitant à prendre note de ce qui nous environne.

issu d'une expérience singulière, et que ces expériences, elles, sont vraies. Une pensée fragmentaire reflète tous les aspects de votre expérience, une pensée systématique n'en reflète qu'un seul aspect, l'aspect contrôlé, et par là même appauvri »<sup>7</sup>, ce que, précisément, le noteur veut éviter : un système étant toujours un regard sélectif porté sur la réalité, de nombreuses expériences s'en trouvent forcément exclues, alors qu'une autre logique – intuitive, discontinue, ponctuelle – permet la pluralité, voire l'opposition de propos juxtaposés.

### Pour une émancipation de la note

En avançant que la note est accomplie, nous aimerions souligner qu'elle se suffit à elle-même dans la mesure où elle ne dépend pas d'un autre texte. Bien qu'elle joue parfois avec l'idée d'ouverture en se donnant comme inachevée, on dira qu'au niveau du texte pourtant, elle est achevée; même un fragment linguistiquement non clos, donc inabouti, peut être auto-suffisant et inciter le lecteur à l'interpréter, tel qu'il est, fini ou non fini, fermé ou ouvert. Si l'ouverture et l'inachèvement représentent deux aspects de la note que les noteurs soulignent volontiers eux-mêmes, ils résument aussi l'impression éprouvée en lisant ces textes poétiques où le blanc l'emporte bien souvent. Cet effet serait-il alors dû à la volonté des auteurs de suggérer et faire croire, à un inachèvement imaginé, extérieur, ou aurait-t-on au contraire affaire à un inachèvement qui découle de la forme fragmentaire des notes ? Certains noteurs insistent sur le caractère inachevé de la parole et de la pensée humaine – d'où l'inachèvement de la note, qui se situerait en quelque sorte entre pensée et parole écrite. Dans le *Carnet* d'André du Bouchet, nombreuses sont les notations sur l'ouverture et l'inachevé :

infini verbal donnant toujours accès à quelque chose qui *reste* à dire – et qu'il n'est pas exclu de ne pas dire [...]

discernement qui ouvre sur le silence plutôt que sur l'exégèse [...]

Baudelaire chaque fois projette en avant de lui-même ce qu'il aura déjà accompli la poésie reste cette inconnue qu'elle relance en se réalisant, particule enrayant la répétition<sup>9</sup>

Le recommencement et la « répétition » relevant de l'impossibilité d'achever, de cet « infini verbal » nécessitant qu'il demeure toujours quelque chose à dire, existet-il des œuvres que l'on puisse qualifier d'achevées ? La note nous sert d'exemple pour

<sup>7</sup> E. M. CIORAN, Entretiens, Paris, Gallimard, 1995, p. 22s.

<sup>8</sup> Afin de distinguer le critère d'ouverture et l'inachèvement, on avancera que l'ouverture renvoie au début, au commencement ou aux « fenêtres » que le texte ouvre dans l'esprit du lecteur, alors que l'inachèvement met en lumière la fin du texte, sa poursuite en principe illimitée – résultat de l'ouverture initiale.

<sup>9</sup> André du BOUCHET, Carnet, Montpellier, Fata Morgana, 1994, p. 75 et 78.

répondre à cette question : nous ne lisons jamais qu'un « état » du texte de notes, une version de fait provisoire et instable, puisque le texte donné au public n'est jamais exactement un texte « définitif » mais le résultat d'une genèse, en droit infinie, que seul peut interrompre le décès de l'auteur ou sa décision, somme toute arbitraire, de se consacrer à une autre œuvre. Si la conscience de l'inachèvement des œuvres littéraires est un trait définitoire de la modernité littéraire des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles notamment, on en trouve, bien sûr, des occurrences plus anciennes. Or l'inachèvement, l'infini et l'ouverture ont sans doute été davantage estimés par les romantiques et leurs successeurs que par les poètes des siècles précédents. Ce qui a peut-être changé au fil des siècles, c'est l'insatisfaction de l'écrivain face à l'œuvre réalisée, toujours susceptible d'être amendée ; chez de nombreux noteurs modernes, cette insatisfaction semble en effet permanente. Tout peut être réécrit, tout peut être dit une fois encore : il n'y aurait en ce sens d'achèvement que provisoire ou accidentel, et la décision de publication pourrait alors bien constituer un geste arbitraire, par lequel l'auteur s'interdit les repentirs, en même temps qu'une épreuve de confiance à l'égard du public auquel l'achèvement se trouve ainsi délégué.

Bien que la note soit achevée, puisque fixée par l'acte d'écriture et publiée, on la considère en revanche comme représentant un texte essentiellement inachevé et « ouvert » dans le sens qu'Umberto Eco attribue à ce mot dans son étude L'Œuvre ouverte. Définissant les « poétiques de l'œuvre ouverte », Eco explique qu'elles sont « le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives. » 10 L'expérience de l'ouverture et de l'inachèvement est alors aussi celle d'une solidarité entre le geste inachevé de l'artiste et la tâche du récepteur. E. M. Cioran, auteur de fragments, notes et essais, a souvent réfléchi à la question de l'inachevé. Selon lui, « [s]eules les œuvres inachevées, car inachevables, nous incitent à divaguer sur l'essence de l'art. » 11 Cette réflexion de Cioran rejoint une pensée de Diderot évoquant la fascination exercée par les nuages et l'esquisse : l'inachevé laissant plus de place à notre imagination, ils incarnent l'infini mouvement de la pensée et invitent, par leur ouverture, à la participation active. 12 Le récepteur sera obligé de s'impliquer, comme le lecteur de la note entraîné à la développer, à imaginer une suite possible et à l'interpréter. Ouverture et continuation indéterminée étant essentielles pour la note, on songe à cette formulation de Claude Dourguin qui résume ainsi l'une des caractéristiques principales de la note : « cette forme brève, l'une des plus idéales,

<sup>10</sup> Umberto Eco, L'Œuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965, p. 11. Voir notamment « La poétique de l'œuvre ouverte », *Ibid.*, p. 15-40.

<sup>11</sup> E. M. CIORAN, Œuvres, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995, p. 1443.

<sup>12</sup> Une remarque de Diderot, par exemple : « L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce que, étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu'il lui plaît. C'est l'histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous le sommes tous plus ou moins. » (Denis DIDEROT, Salons, J. Seznec et J. Adhémar (éds.), Oxford, Clarendon Press, t. III, 1963, p. 242.) Pour la question du nuage, voir Hubert DAMISCH, Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture, Paris, Seuil, 1972, et la belle anthologie Wolken. Gedanken des Himmels. Gedichte, Prosa und farbige Bilder, ausgewählt von Charitas Jenny-Ebeling, Frankfurt a.M., Insel Taschenbuch, 1997.

sans doute, ignore l'enfermement [...] ». <sup>13</sup> Les notations d'André du Bouchet – qui ont par ailleurs été libérées, après coup, de toute ponctuation – illustrent de manière exemplaire cette absence d'enfermement. Réfléchissant souvent à l'in(dé) fini et à l'inachevé, ce poète-penseur revient sans surprise à des sujets liés aux effets d'inaboutissement et au fragmentaire.

Bien qu'il s'agisse d'un texte publié, donc prétendument fixé, l'impression d'avoir affaire à une œuvre en mouvement est plus forte dans le cas d'un texte fragmentaire que dans celui d'un texte continu. À partir du moment où les auteurs publient leurs notes sous formes de carnet, de journal ou de groupement quelconque, ces « bouts » seront reçus par le public en tant que discours spécifique, et pourtant indéterminé. Le mot même de « note » déroute le prétendu horizon d'attente du lecteur, qui ne sait pas à quoi s'attendre. Les attentes du lecteur sont en outre conditionnées, voire dirigées par les stratégies éditoriales : titres suggestifs, quatrièmes de couverture alléchantes, prières d'insérer signés par les auteurs, et fréquemment approbations du bref, du discontinu, de l'instantané, des modalités du spontané... C'est toute une politique de vente qui détermine le discours contemporain – et donc aussi l'esthétique et la poétique, la réception et la production. Certes, une telle politique est le fait aussi bien des auteurs et des éditeurs que des lecteurs.

Lorsqu'on tient à émanciper la note, il s'agit donc de la libérer de l'apparente nécessité du déroulement ultérieur et de lui rendre son ouverture, cette part de liberté et d'insaisissable qui la caractérisent. La « libération » de la note étant étroitement liée au moment créateur, les deux situations – celle de l'écriture et celle de la lecture d'une note – se ressemblent. On peut y voir une analogie dans la mesure où l'interprète fait l'expérience de l'indétermination à laquelle l'auteur fut lui aussi confronté : l'un et l'autre mesurent l'expression plurielle d'un sens qu'il est parfois possible de pressentir, tout en sachant qu'il sera impossible d'en épuiser toutes les virtualités. L'esquisse et l'œuvre inachevée nous parlent en effet souvent plus que l'œuvre d'art aboutie, parce qu'elles nous transforment en collaborateurs. La force de l'indéterminé réside dès lors dans cette expérience : il nous incite à imaginer et à interpréter, à continuer et à développer ce qui n'est donné que partiellement ; de nombreux auteurs et philosophes l'ont souligné, de manière exemplaire, au sujet des nuages.

Nietzsche, entre autres, a revendiqué les vertus de l'inachevé en refusant le système et la clôture, lorsqu'il opte pour le genre aphoristique et fragmentaire. Dans *Humain, trop humain*, il revient à plusieurs reprises sur la supériorité de ce mode d'« exposition incomplète » de la pensée que représente aussi la note :

Das Unvollständige als das Wirksame. – Wie Relieffiguren dadurch so stark auf die Phantasie wirken, dass sie gleichsam auf dem Wege sind, aus der Wand herauszutreten und plötzlich, irgendwodurch gehemmt, haltmachen : so ist

<sup>13</sup> Claude Dourguin, « Pierre Chappuis : D'un pas suspendu », Recueil 31 (1994), p. 178.

mitunter die reliefartig unvollständige Darstellung eines Gedanken, einer ganzen Philosophie wirksamer als die erschöpfende Ausführung: man überlässt der Arbeit des Beschauers mehr, er wird aufgeregt, das, was in so starkem Licht und Dunkel vor ihm sich abhebt, fortzubilden, zu Ende zu denken und jenes Hemmnis selbst zu überwinden, welches ihrem völligen Heraustreten bis dahin hinderlich war.<sup>14</sup>

L'inachevé sollicite l'imaginaire, la pensée du lecteur, l'invitant à en compléter les lacunes. Nietzsche utilise le terme « aufgeregt », « énervé » (aujourd'hui, nous dirions plutôt « anregen », d'où stimuler, « inciter »), lorsqu'il parle du spectateur/lecteur. C'est donc grâce à l'(apparent) inachèvement que le lecteur est amené à occuper une position active, à (ré)agir librement. Contrairement à la situation décrite par Nietzsche, les notes poétiques qui retiennent notre attention sont à comprendre comme un accomplissement, mais elles confèrent aux pensées exprimées de manière laconique un aspect inachevé qui, de la sorte, peut inciter le lecteur à en déployer les significations variées. Bien que toute lecture littéraire exige la participation active du lecteur, ce point semble plus important dans les textes discontinus que là où les blancs sont moins abondants. En rompant avec la linéarité du discours continu, l'auteur d'un livre « morcelé » offre du même coup au lecteur la possibilité d'inventer et de multiplier les parcours de lecture. C'est ce que Baudelaire fait valoir en une longue métaphore filée au sujet de ses *Petits poèmes en prose* :

[...] je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. [...] Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachezla en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier.<sup>15</sup>

Si chacun de ces fragments peut « exister à part », Baudelaire insiste sur la totalité ainsi formée, puisqu'il dédie son texte « tout entier » à Arsène Houssaye. Tel est précisément le statut spécifique, et foncièrement ambivalent, des formes brèves : à

<sup>14</sup> Friedrich Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches, I, 178, Werke in drei Bänden, 1. Band, WBG, 1954, Neuauflage 1997, p. 562. « Effets incertains de l'inachevé. De même que les figures en relief font tant d'effet sur l'imagination parce qu'elles sont comme en train de sortir du mur et que soudain, retenues par on ne sait quoi, elles s'immobilisent; parfois, de même, l'exposition incomplète, comme en relief, d'une pensée, de toute une philosophie, en est plus efficace que le développement de A jusqu'à Z: on laisse davantage à faire à la vision du lecteur, on l'incite à continuer l'élaboration de ce qui se détache sous ses yeux dans une telle intensité d'ombre et de lumière, à achever la pensée et à triompher lui-même de cet obstacle qui en empêchait jusqu'alors le dégagement complet. » (Nietzsche, Humain, trop humain, I, 178, trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, éd. « Folio », 1968, p. 152.) Cette transposition en français est plus une interprétation qu'une « traduction » fidèle ; il suffit d'envisager les différents sens exprimés par les deux titres.

<sup>15</sup> Charles BAUDELAIRE, Œuvres complètes I-II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976, p. 161.

la fois partie et tout, et par là se donnant à être lues concurremment de deux manières, la lecture dépendant du lecteur et de ses horizons d'attente. 16

De nos jours, le nombre de recueils de notes, fragments, journaux ou carnets va grandissant, et les « poétiques du fragment », comme le montre Pierre Garrigues dans son étude consacrée à ce sujet, semblent innombrables. Quant à la note, on affirmera avec Garrigues qu'elle est du domaine du « déjà plus » : « déjà plus rien, déjà plus le magma de "matière émotion" (Char) qu'elle ne peut d'ailleurs être (chiasme de la perception et du langage...) ; mais elle appartient aussi à celui du "pas encore" : elle n'est ni roman, ni lettre, ni journal. Elle n'est pas littérature, elle est bien une aventure [...]. » 17 La note est entre deux, entre la pensée et le texte écrit ; elle oscille, ne se décide, ne se fixe pas. Dans la mesure où la note est un « devenirécriture », elle fait aussi penser à un « devenir-genre » ; elle est – et nous met lors de la lecture - en mouvement. Tout porte à croire qu'il ne s'agit pas (encore) d'un genre littéraire, mais d'une forme intermédiaire, fragmentaire, d'un genre en devenir. Dès l'abord, il convient de souligner les problèmes que pose l'assignation générique d'un type de discours tel que celui que recouvre le terme de note dans sa plus large extension. On insistera sur le caractère fluctuant d'un objet de réflexion qui dérange nos certitudes catégorielles. Le genre notulaire, voire fragmentaire bien de l'ordre de ce que Gérard Genette qualifie de « régime conditionnel » de la littérarité « qui relève d'une appréciation esthétique subjective et toujours révocable ».18 Au sein même de ce domaine problématique qu'est la littérature, la note pose - à l'instar de l'essai et du fragment – de façon particulièrement aiguë la question des genres littéraires et de leur mode d'existence. Située à l'intérieur d'un champ générique particulier, celui de la prose brève et discontinue, la note incite à prendre en considération la question du fragmentaire<sup>19</sup> par rapport à ce que l'on peut appeler le plaisir du (re)commencement ou le bonheur des bouts.

### Ariane LÜTHI

<sup>16</sup> Si l'on voulait retracer la réception effective des recueils de notes poétiques en tenant compte des bouleversements esthétiques ayant marqué les deux derniers siècles, il faudrait faire référence à Mallarmé, vu la portée du « Livre » pour les poètes du XX<sup>c</sup> siècle, pour se rendre compte des attentes, appréciations et frustrations vécues par les lecteurs de ces ouvrages.

<sup>17</sup> Pierre Garrigues, Poétiques du fragment, Paris, Klincksieck, coll. « esthétique », 1995, p. 198.

<sup>18</sup> Gérard GENETTE, Fiction et diction, Paris, Le Seuil, 1991, p. 7, qui oppose le régime conditionnel au régime constitutif de la littérarité, « garanti par un complexe d'intentions, de conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes. »

<sup>19</sup> Les modes de la fragmentation étant divers, ils produisent des sens variés, voire divergents. Pour cette panoplie d'approches, voir l'excellent volume *Logiques de la fragmentation. Recherches sur la création contemporaine*, sous la responsabilité de Jean-Pierre Mourey, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996.

# Pascal Quignard lecteur de Jean de La Bruyère

En marge de la critique académique et savante, il semble important pour tout « lecteur » — qu'il s'intéresse à un auteur et à un texte en dilettante ou en chercheur plus averti — de connaître le point de vue d'un autre auteur sur un confrère. La perspective n'étant pas la même, puisqu'il s'agit avant tout d'une écriture littéraire et artistique qui en scrute une autre, nous passons d'une simple « lecture » à une écriture, au cours de laquelle la forme et la signification changent et, partant, font basculer nos repères.

N'étant pas critique littéraire ou essayiste au sens le plus usité de ce terme, Pascal Quignard écrit en « écrivain » sur les auteurs qu'il « lit », comme Sacher-Masoch¹, Maurice Scève², Louis-René des Forêts³ ou bien Jean de La Bruyère dans Une gêne technique à l'égard des fragments⁴, dont la raideur au niveau de la formulation du titre nous frappe d'emblée, ainsi que la question, justement, « technique » qui y est soulevée. Mais, Quignard, qui est l'auteur d'un récit intitulé Le Lecteur⁵, adopte simplement l'attitude d'un « lecteur » comme l'était Jean de La Bruyère lui-même. Un lecteur qui lit le crayon ou la plume à la main et qui « prend des notes »⁶, mais un « lecteur » doublé d'un écrivain qui doit tout aux livres qui l'entourent et sans lesquels son œuvre personnelle n'a pas lieu d'être. C'est ce double regard que jette Pascal Quignard sur la vie et l'œuvre de Jean de La Bruyère qui nous semble définir son entreprise à la fois de lecture et d'écriture. La lecture nous apparaît dès lors comme une opération stratégique qui interroge tant le biographique que le bibliographique en vue de cerner la signification du « personnel » et du « littéraire », exprimés par la forme fragmentaire des Caractères de La Bruyère.

Ce choix « technique » pose, aux yeux de Pascal Quignard, non seulement la question générique choisie par La Bruyère, mais surtout l'adoption et l'usage de cette forme par « les modernes », depuis la publication des *Caractères* en 1688. C'est pour cela que nous nous proposerons d'étudier en profondeur le contexte dans lequel se situe cette « gêne technique à l'égard des fragments », ainsi que la légitimation de cette écriture comme porte-voix de la Modernité. Et, au moment où l'on parle de la « postmodernité », la lecture apparaît comme un acte de réénonciation ou de réécriture tous azimuts, dans la mesure où la citation, par exemple, illustre la lecture, mais inverse

<sup>1</sup> Pascal Quignard, L'être du balbutiement, essai sur Sacher-Masoch, Paris, Mercure de France, 1969.

<sup>2</sup> La parole de la Délie, essai sur Maurice Scève, Paris, Mercure de France, 1974 (rééd. 2001)

<sup>3</sup> Le vœu de silence, essai sur Louis-René des Forêts, Fontfroide le Haut, Fata Morgana, 1985 (rééd. Paris, Galilée, 2005).

<sup>4</sup> Une gêne technique à l'égard des fragments, Fontfroide le Haut, Fata Morgana, 1986 (rééd. Paris, Galilée, 2005).

<sup>5</sup> Le lecteur, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>6</sup> Une gêne technique à l'égard des fragments, op. cit., p. 66.

les rapports du texte citant au texte cité. De même, nous sommes en droit, suite à la réflexion d'un certain nombre d'auteurs contemporains qui ont mêlé la réflexion critique à la création littéraire comme Maurice Blanchot et Cioran, de revendiquer l'étiquette de genre littéraire à part entière pour le fragmentaire qui nous paraît en mesure de regrouper toutes ces formes brèves devenues toutes-puissantes pour avoir été marginalisées pendant des siècles.

#### I. La lecture comme prélèvement stratégique

Le biographique

Bien que réparti en quinze chapitres dans sa dernière réédition, *Une gêne technique à l'égard des fragments* se lit comme un essai fragmentaire où, dans la première édition en volume chez Fata Morgana, les onze parties sont séparées par des étoiles. Cette répartition n'est pas anodine, car « le blanc ou le pied de mouche ou la petite étoile alors assimilables à des espèces de demi-pauses »<sup>7</sup> permettent à l'auteur de déroger à l'ordre qui lui impose une construction à la fois linéaire et logique de son écriture. Ainsi les éléments biographiques concernant Jean de La Bruyère ne sont pas pour ainsi dire suivis dans le texte d'une manière chronologique et encore moins systématique.

Si le livre de Quignard s'ouvre par une remarque aussi surprenante que poétique : « Jean de La Bruyère avait une préférence marquée pour la couleur verte » 8, c'est pour conclure de prime abord un pacte capable de mener de pair l'écriture avec la lecture, celle de Quignard lisant La Bruyère et celle du lecteur lisant Quignard.

Ce dernier, en effet, semble faire fi du débat qu'a opposé Proust à Sainte-Beuve et Roland Barthes à Raymond Picard, en ce sens que le biographique qu'il avance en premier lieu peut, par des touches, des notes, des points quasiment impressionnistes, expliquer la genèse d'une œuvre aussi déroutante que *Les Caractères*. D'où, au tout début du texte de Quignard, une description en pied, à la fois physique et morale, de La Bruyère qui nous est présenté comme un « pitre » et comme un homme « laid » <sup>9</sup>. L'effet de liste, récurent chez Quignard, accentue cette description qui se fait dans l'urgence et dans l'insistance capables de nous dire avec un minimum de mots et de phrases l'essentiel du « caractère » de l'homme des *Caractères*. Aussi apprenons-nous qu'ilétait « habile, avec quelque chose de contrefacteur, assez roué, nettement publiciste, truquant les cartes, maquillant l'emprunt » <sup>10</sup> et « célibataire, morose, narcissique, dans cette langue assez récente que parlent les Français, et qui n'a pas un millénaire, il était le

<sup>7</sup> Ibid., p. 56.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>9</sup> Ibid., p. 7.

<sup>10</sup> Ibid., p. 10.

premier prosateur qui se soit attaché aussi assidûment à la perfection de la forme pour le plaisir de la beauté. » <sup>11</sup> Cette dernière remarque nous met en face, non point d'un paradoxe entre l'homme et l'écrivain qu'est Jean de La Bruyère, mais d'une exigence esthétique en mesure d'affronter toutes ces tares énumérées. Et, de fait, la stratégie de Pascal Quignard apparaît précisément à ce niveau de dégoût qu'il suscite en nous à l'égard de La Bruyère, lequel dégoût sera sublimé par la passion que nous vouons pour la figure, certes idéalisée, de l'auteur des *Caractères*. Il s'agit d'une démystification que seul le biographique peut nous amener à concrétiser, puisque les idéaux de « l'art pour l'art » ou de « la beauté pour la beauté » sont ici restitués à leur origine, à savoir, d'un côté, le « dégoût » d'être soi-même et non un autre et, d'autre part, « ce goût de l'art pour lui-même » <sup>12</sup> qui est la vraie trace que laisse un créateur.

Mais la biographie de La Bruyère contient en elle-même le corps de livres et de textes noués à sa propre texture, faisant corps avec elle et dont elle se nourrit, pour que naisse de la lecture l'écriture.

### Le bibliographique

D'abord ces deux phrases : « Il était obsédé de tranquillité. Il éprouvait quelquefois des frayeurs à l'idée de perdre sa quiétude et d'être tenu éloigné de ses livres. »<sup>13</sup> À l'instar de tout lettré et lecteur invétéré, La Bruyère voue une passion exacerbée pour les livres, notamment les siens, ceux-là qu'il a lus et annotés. Sans procéder à un catalogage systématique de la bibliothèque personnelle de La Bruyère comme on l'a fait avec un certain nombre d'auteurs pour dénouer ce qui est noué, lire ce qui est illisible ou peu illisible, etc., Quignard énumère « ces livres auxquels [La Bruyère] doit tout : les philosophes antiques, La Rochefoucauld, Pascal, Descartes, Bouhours, Malebranche... » 14 Ces trois points de suspension nous en disent long sur la boulimie livresque de La Bruyère, mais également sur ses lectures de prédilection qui sont de facture tant soit peu fragmentaire. Car, même si les œuvres des Antiques ne revêtent pas toutes cette forme, elles n'en restent pas moins éclatées, ne serait-ce qu'aux yeux du lecteur, qu'il soit Montaigne, La Bruyère ou Quignard, qui ne garde des tomes lus qu'un certain nombre de pages, des tours de phrases ou des images qu'il réécrit à sa manière. Stratégie propre à tout lecteur, oui, mais également à tout écrivain qui s'approprie les mots des autres et en fait, par l'écriture, les siens.

C'est pour cette raison que nous allons nous arrêter sur deux points capitaux concernant *Les Caractères* : d'un côté, le choix de placer *Les Caractères* de Théophraste au seuil de l'œuvre, et d'un autre côté, la primauté accordée au chapitre « Des ouvrages de l'esprit ».

<sup>11</sup> Ibid., p. 11.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>14</sup> Ibid., p. 66.

Pascal Quignard nous explique le choix de La Bruyère qui relève à proprement parler de ce que nous appelons aujourd'hui une « stratégie éditoriale » : « Tout classique ne pouvait prouver l'originalité de la forme où il cherchait à exceller qu'à proportion de la convention ou de l'antiquité du sujet qu'il avait choisi. » <sup>15</sup> Cela est en rapport avec l'usage de la mimésis des Anciens, sous le patronage desquels les Classiques ont placé leurs œuvres : « Racine avait Euripide, La Fontaine Phèdre ou Esope, Molière Térence ou Plaute, Boileau Juvénal et Horace. » <sup>16</sup> Aussi La Bruyère devait-il placer son œuvre sous le vocable d'une autorité littéraire ancienne et reconnue en tant que telle. Cela a finalement eu lieu, après vingt ans d'hésitation, et Théophraste a été promu par La Bruyère comme un modèle et un auteur d'autorité. D'où, d'après Quignard, « de façon très puérile, dans la première édition des *Caractères*, le texte de Théophraste est imprimé dans un corps important, afin d'occuper le plus de place possible, le texte de La Bruyère étant imprimé en tout petit corps. » <sup>17</sup>

En dépit de l'opposition et du refus que les contemporains ont opposé à l'œuvre de La Bruyère, celle-ci a été couronnée de succès auprès du public qui a reconnu son véritable esprit de nouveauté. La forme fragmentaire, le découpage en chapitres, la brièveté des textes et, bien sûr, l'art d'écrire de l'auteur, sont, entre autres, les raisons qui expliquent ce succès.

Mais P. Quignard passe sous silence l'organisation des *Caractères*, de même que toutes les raisons de l'ordre des seize chapitres qui constituent le texte. Sans nous attarder sur les causes qui motivent ce silence, nous nous contenterons de mentionner l'importance du premier chapitre, « Des ouvrages de l'esprit », qui, en plaçant le livre et le livresque à la tête d'une œuvre morale, restitue au bibliographique toute sa valeur.

Le texte inaugural (§1) et le dernier (§ 69) ce chapitre se font écho :

Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et le meilleur est enlevé ; l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes.  $\gg^{18}$ 

Horace ou Despréaux l'a dit avant vous, je le crois sur votre parole ; mais je l'ai dit comme mien, ne puis-je pas penser après eux une chose vraie, et que d'autres encore penseront après moi ?  $\gg^{19}$ 

Ces deux fragments légitiment l'entreprise de La Bruyère et préparent à proprement dit l'écriture des « caractères ». Le « moraliste » doit lui-même observer

<sup>15</sup> Ibid., p. 16.

<sup>16</sup> Ibid., pp. 15-16.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>18</sup> Jean de La Bruyère, Les Caractères, introduction et notes d'Emmanuel Bury, Paris, Livre de Poche, 1995, p. 124.

<sup>19</sup> Ibid., p. 155.

une morale et, pour ce faire, ne doit pas s'arroger le droit d'exprimer à tort et à travers ces considérations éthiques. Bien au contraire, il doit s'inscrire sciemment dans une perspective historique, comme le révèle l'indication chronologique (« sept mille ans ») et les références tant à Horace qu'à Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711). Cela dit, le nouveau « moraliste » se propose de « dire » et de « redire » ce qui a déjà été formulé selon sa subjectivité propre et avec le langage qui est le sien. Ce qui renvoie à ce rapport dialectique entre la lecture et l'écriture dont nous avons déjà parlé. Il ne s'agit là que d'un problème d' « optique »<sup>20</sup>, dans la mesure où toute appropriation, celle de La Bruyère des œuvres qu'il lit comme celle de Quignard de l'œuvre de La Bruyère, obéit à une stratégie énonciative précise et met en scène une véritable technique d'écriture.

#### II. Techniques de l'appropriation

« Une gêne technique à l'égard des fragments »

La « gêne technique à l'égard des fragments » que ressent Pascal Quignard trois siècles après la publication des *Caractères* ne correspond sans doute pas tout à fait à celle qui est ressentie par les contemporains de La Bruyère comme Boileau et Racine. Le contexte (tout à la fois politique, historique et littéraire) n'est plus le même, et l'entreprise lancée par La Bruyère a pris un essor tel que le fragmentaire, regroupant la maxime, la sentence, l'aphorisme, la note, le portrait bref, le mot d'esprit, le calembour et jusqu'au haïku, est devenu un signe distinctif de la modernité ou en tout cas d'une certaine modernité. Le père de ce terme, Baudelaire, ne choisit-il pas le discontinu et le brisé pour dire, après *Les Fleurs du mal* et *Le Spleen de Paris*, dans *Mon cœur mis à nu* et *Fusées*, sa critique lancinante de « l'idéologie du Progrès » et n'érige-t-il pas le Péché originel comme la vérité inébranlable régissant ce monde ?

Mais, s'il est vrai que Quignard prend la défense de La Bruyère contre ses détracteurs qui ont pourtant reconnu « la nouveauté » de son œuvre, lui est-il permis d'exprimer en ces termes cette « gêne technique à l'égard des fragments » ? De même, pourquoi refuser de reconnaître à Montaigne, à Pascal et à La Rochefoucauld cet art de « composer de façon systématique un livre sous forme fragmentaire » ²¹ ? Il ne faut pas se tromper sur le sens de cette assertion, car « composer de façon systématique un livre sous forme fragmentaire » ne signifie pas composer des pseudo-fragments séparés par des faux blancs ou des étoiles ou des pieds de mouche artificiels. Non, un livre sous forme, avec « le morcellement et l'absence de plan » ²² prémédités et revendiqués par

<sup>20</sup> Ibid., p. 123.

<sup>21</sup> Une gêne technique à l'égard des fragments, op. cit., p. 14.

<sup>22</sup> Ibid., p. 19.

l'auteur. Et c'est le cas des *Caractères* de La Bruyère, le seul, selon Quignard, de toute l'histoire de la littérature française.

Qu'est-ce qui explique dans ce cas cette « gêne technique », alors que Quignard confie aujourd'hui près de vingt ans après la publication de son opuscule : « La forme brève, non périodique, abrupte, sans liaison, sans psychologie, sans égards, sans prophétie, sans séduction, cherche une densité qui fait son propre. Les listes des Mésopotamiens, des anciens Chinois, des Romains, les haïkus des Japonais, les élégies tronquées, les collages, les fragments, décontextualisent le monde oral, désolidarisent l'unanimité politique, regagnent sur l'intensité vitale, sur la vie même, sa titubatio, son instabilité érigeante, temporaire, fragmentaire, pleine d'écarts, d'impatiences, de chancellements, de syncopes »<sup>23</sup> ? Vraisemblablement, ce n'est pas l'absence de liaison ou de transition qui soit à l'origine de ce malaise à l'égard des fragments, bien que Boileau ait critiqué La Bruvère et ait minimisé la puissance d'une écriture qui n'est pas « capable du plus difficile de l'art » (p. 18). Le fonds du problème se trouve ailleurs, dans ce mot latin titubatio qui signifie: 1. démarche chancelante; 2. bégaiement; 3. embarras, obstacle, empêchement. Devant ces tares désignant aussi bien l'homme que le fragment, la gêne apparaît légitime. La démission des écrivains en général et des fragmentaires en particulier, l'identification de l'art moderne à la fragmentation du fait d'une « pulsion de mort »<sup>24</sup>, tout cela engendre cette « gêne à l'égard des fragments » et la motive. Le titre du livre, lui, est à l'image de ce qu'en dit Pascal Quignard à son éditeur, Bruno Roy : « Personnellement j'aime bien l'embarras que marque ce titre, et sa modestie, et son apparente sévérité, et la franchise de son scepticisme et de son peu d'assurance. » C'est que Quignard part d'un sentiment sûr et essentiellement d'une argumentation logique, mais au point d'arrivée l'auteur finit par céder à la tentation du fragment et la légitime.

## Légitimation du fragment

Dans sa dernière réédition d'*Une gêne technique à l'égard des fragments*, Pascal Quignard a choisi un sous-titre pour son livre, « Essai sur Jean de La Bruyère ». S'il est vrai que l'auteur des *Caractères* est le point de départ de cette réflexion, il n'en reste pas moins un alibi, puisque Quignard développe sa conception du fragment en amont et en aval de la pratique du fragmentaire par La Bruyère et ses contemporains. La liste déjà citée, des premiers textes des Mésopotamiens jusqu'aux collages, témoigne d'une recherche archéologique du fragmentaire qui semble inscrit dans la mémoire universelle et jusque dans le corps des Humains. En témoigne, dans le texte de Quignard, ces multiples références aux historiens, comme G. Dumézil et E. Anati (p. 28), ainsi que ces métaphores filées faisant du corps humain un corps fragmenté et fragmentaire :

<sup>23 «</sup> Pascal Quignard et Marie-Laure Picot. Un entretien », *CCP* (Cahier critique de poésie), Marseille, Centre international de poésie de Marseille, Editions Farrago, n°10 (espace entre n° et 10), 2<sup>nd</sup> semestre 2004, 2005, p. 9-10. 24 *Ibid.*, p. 9.

« Ces écrivains — ou plutôt ces inscripteurs — ont plus de 5000 ans et leur "page" rocheuse est un corps humain en pied. » (pp. 28-29)

À cela s'ajoutent les étymologies, d'abord grecque de « klasma », « apoklasma », « apospasma », désignant « le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le spasmos vient de là: convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache, disloque », ensuite latine de « fragmen, de fragmentum » qui « viennent de frango, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. » (p. 33) L'origine du fragment est dès lors celle de l'homme, ce qui explique — dans une écriture originelle qui s'interroge sur le commencement de toute chose, à commencer par le phénomène de Création cosmogonique et littéraire — cet art de dépistage auquel s'attache Quignard. Il s'agit à proprement parler d'une manière d'aller sur les brisées des textes fragmentaires originels, non point pour les imiter, mais pour les déchiffrer en multipliant les possibles herméneutiques qu'ils recèlent. C'est là que le bât blesse : le pluriel, le multiple, paradoxalement, loge dans l'unique.

En ce sens, Quignard reconnaît que « les bienfaits du fragment » sont au nombre de deux » et ajoute : « L'un des bénéfices n'est que personnel ; l'autre est purement littéraire : le fragment permet de renouveler sans cesse 1) la posture du narrateur, 2) l'éclat bouleversant de l'attaque. » (p. 54)

Ces deux issues ne peuvent qu'être appréciées tant par l'écrivain que par le lecteur, bien que le « personnel », si désireux soit-il d'aller à la rencontre de l'autre et de s'épancher, perturbe le rapport du lecteur avec le texte. Toujours est-il que la question que nous devons à l'énonciation résout un certain nombre de problèmes : « Qui parle ? »

« Qui parle ? » Dans le premier comme dans le deuxième cas, la voix blanche, ou neutre, ou ironique, ou humoristique, ou moraliste, ou moralisante, etc., devient peu ou prou voix « auctoriale », celle d'un auteur pourvu d'une autorité à part entière. Néanmoins, Quignard limite à tort les bienfaits du fragment en le réduisant à « la posture du narrateur », car cela ne concerne pas seulement le genre diégétique à l'instar du roman, du récit ou encore les textes fragmentaires de La Bruyère où il y a du récit comme la remarque 81, qui clôt le chapitre « Des Femmes ». Ce texte s'ouvre sur une maxime (« Une femme insensible est celle qui n'a pas encore vu celui qu'elle doit aimer »<sup>25</sup>), puis se développe sous la forme d'un conte, sorte de cadeau, trois pages de lecture romanesque dédiées par La Bruyère à un public féminin qui a été le premier à reconnaître l'apport de son œuvre et son génie d'écrivain.

Nous reconnaissons cependant à Quignard à travers le dernier exemple mentionné la justesse de son analyse : l'attaque y gagne, elle devient même le cœur battant du texte fragmentaire et de l'écriture en général inhérente à cette « technique ». Et l'auteur d'Une gêne technique à l'égard des fragments de dresser une liste admirablement fournie de toutes les attaques possibles et imaginables usitées par

<sup>25</sup> Les Caractères, op. cit., p. 203.

l'auteur des *Caractères*<sup>26</sup>. Mais, c'est plus l'effet d'une lecture que note Quignard qu'une identification systématique des procédés utilisés par La Bruyère. Cette « richesse » (p. 57) sur laquelle s'attarde Quignard procéderait plutôt d'une pratique de lecture qui évolue vers une réécriture ou une réénonciation de ce qui est déjà dit, mais dans une toute autre perspective.

#### III. La lecture comme acte de réécriture ou de réénonciation

La citation: illustrer et inverser les rapports

Ce qui nous semble étonnant dans l'essai de Quignard sur La Bruyère, c'est qu'il ne cite jamais celui-ci. Il cite Lucrèce (p. 25), Montaigne (p. 48), les détracteurs de La Bruyère (p. 18-19), Saint-Simon (p. 21-25) et Nietzsche (p. 38), mais jamais La Bruyère ni les *Caractères*. Or, comme l'affirme Antoine Compagnon la citation « travaille », « habite », « ébranle », « provoque », « déplace la force »<sup>27</sup> de l'écrivain et le « poursuit » tout au long de sa vie, jusqu'à ce qu'il la « greffe » sur l'un de ses propres textes. En passant sous silence les mots de La Bruyère et ses textes, en se contentant d'interroger leurs environnements et en refusant de les lire en profondeur, en les gardant constamment en mémoire, Quignard veut-il échapper au piège de la citation qui emmure « le lecteur » tel qu'il le raconte dans son récit :

Une fois le livre ouvert le support s'anéantit. Une fois l'œil unique du lecteur dans la grotte approché au plus ras du volume, l'œil unique s'anéantit. Le nom du lecteur est Personne. Anéanti. Absent. Perdu. Le sans personne. Le sans retour. Odysseus sans odyssée : ce que le lecteur voit c'est l'illusion de l'optique.<sup>28</sup>

Oui, pour que son œil et son écriture ne s'anéantissent pas, Quignard a dû refermer le livre de La Bruyère, d'autant plus que l'anéantissement dont il parle concerne tout à la fois le cyclope Polyphème qui est pourvu d'un œil unique et Personne ou Ulysse qui sortira, certes, indemne de la grotte du monstre, mais sera maudit par Neptune le père de l'ogre et en subira le châtiment. Il en va ainsi du livre, de l'auteur et du lecteur, car, finalement, tout n'est qu' « illusion d'optique ». Et, dans la perspective qu'est la nôtre, nous lisons ce texte de Quignard en regard de celui de La Bruyère, mais nous acceptons d'entrer dans son jeu. Celui-ci consiste à garder intacte toute lecture des *Caractères*, sans nous imposer sa propre vision de l'œuvre. Seule la question du

<sup>26</sup> Cf. p. 57-59.

<sup>27</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, 2 vol., Paris, Cérès, 1996, vol. 1, p. 44 (éd. orig. : (Paris), Seuil, 1979).

<sup>28</sup> Pascal Quignard, Le Lecteur, op. cit., p. 125.

fragmentaire, à travers laquelle le lecteur doit aborder le texte, mérite d'être étudiée, placée dans son contexte et restituée à son origine. C'est, nous semble-t-il, l'impératif que s'est assigné Quignard et c'est, également, ce qui explique cette omission des *Caractères* dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*.

Ainsi, en refusant d'illustrer en vue d'inverser les rapports entre son texte et celui de La Bruyère, Quignard exprime implicitement sa passion pour l'homme des Caractères, qu'il ne voudrait caractériser que par des touches brèves et malicieuses, par les témoignages recueillis ça et là dans les écrits de ses contemporains. La problématique concernant la forme fragmentaire est toute différente : sans rejoindre aucune école critique, ni formaliste ni structurale, la pensée de Quignard et par là même son écriture soulèvent une question — qu'il croit propre à La Bruyère — et qui n'a jamais été examinée profondément. Mais, si Quignard répugne à parler du fragment comme genre à part entière, il nous paraît possible de poser de nouveau la question et d'envisager la légitimité d'un genre fragmentaire à proprement dit.

Au-delà d'une « gêne technique à l'égard des fragments » : le fragment comme genre

Michel Gaillard, dans un article intitulé « Le fragment comme genre », faisant suite à un débat engagé autour de Maurice Blanchot dans les années soixante, poursuivi par Roland Barthes et autour de lui, et promu par Quignard, postule que le fragment peut être érigé en genre : « Chercher à décrire le fragment, petit objet apparemment insignifiant au regard des grandes machineries que sont les genres reconnus, pourrait alors nous montrer sur le vif, ou nous rappeler, quels sont les mécanismes par lesquels on a l'habitude de délimiter, de percevoir, de comprendre ou d'utiliser un genre littéraire. Ainsi la quête du fragment pourra-t-elle peut-être, chemin faisant, se hausser parfois au rang d'une quête du genre. »<sup>29</sup>

Les enjeux que présente une telle problématique nous incitent à abonder dans le sens de M. Gaillard, et néanmoins il nous semble intolérable d'envisager « le fragment comme genre » sans se référer au premier écrivain qui ait formulé ce vœu :

Comment s'étendre le lendemain sur une idée dont on s'était occupé la veille ? — Après n'importe quelle nuit, on n'est plus le même, et c'est tricher que de jouer la farce de la continuité. — Le *fragment*, genre décevant sans doute, bien que seul honnête.<sup>30</sup>

C'est de fait Cioran — dans *Écartèlement*, un recueil publié en 1979 et composé de quatre textes longs, c'est-à-dire d'essais ne dépassant pas les neuf pages,

<sup>29</sup> Michel Gaillard, « Le fragment comme genre », in Poétique, n°120, novembre 1999, Paris, Seuil, p. 388.

<sup>30</sup> Cioran, Écartèlement, Œuvres, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995, p. 1495. Italique de l'auteur.

ainsi que de quatre séries de textes brefs où nous pouvons recenser toutes les formes fragmentaires allant de la maxime à l'aphorisme, en passant par la sentence et le portrait —, qui développe, dans ce fragment relevant du dialogue imaginaire, une conception aussi simple qu'efficace au sujet du choix de cette forme. La simplicité, s'il en est une, réside dans le fait que le fragment, mot souligné par l'italique dans le texte de Cioran, semble s'imposer de lui-même à l'auteur. Ni conçu artificiellement, ni issu de la paresse de l'écrivain fragmentaire, il est la forme idéale pour dire, non seulement les paradoxes d'une subjectivité et d'une conscience en mouvement et en mutation, mais encore cette incroyable « honnêteté » déroutante dont parle Cioran. Et, si ce dernier ne peut revendiquer une « vérité », il peut tout au moins se rabattre sur un pendant honorable de celle-ci, « l'honnêteté », qui apparaît comme une exigence aussi bien morale qu'esthétique.

À l'instar de La Bruyère et de tous les moralistes, Cioran est conscient que la morale ne peut nullement être réduite à un ensemble de lois à observer et que les fragments, qu'ils soient maximes, sentences ou proverbes, peuvent contenir absolument. Par ailleurs, le fragment, si exhaustif puisse-t-il paraître, demeure modeste dans les assertions qu'il énonce. En témoigne le fragment précédent qui, sans arguer du pourquoi et du comment de cette forme d'écriture, nous dit simplement les raisons du refus de Cioran du « continu », sachant que Cioran était insomniaque, qu'il vivait et écrivait la nuit :

« Deux sortes d'esprits : diurnes et nocturnes. Ils n'ont ni la même méthode ni la même éthique. En plein jour, on se surveille ; dans l'obscurité, on dit tout. Les suites salutaires ou fâcheuses de ce qu'il pense importent peu à celui qui s'interroge aux heures où les autres sont la proie du sommeil. Aussi rumine-t-il sur la déveine d'être né sans se soucier du mal qu'il peut faire à autrui ou à soi-même. Après minuit commence la griserie des vérités pernicieuses. »<sup>31</sup>

Un autre fragment du même type étaye l'idée précédente :

« Pourquoi des fragments ? » me reprochait ce jeune philosophe. — « Par paresse, par frivolité, par dégoût, mais aussi pour d'autres raisons... » — Et comme je n'en trouvais aucune, je me lançai dans des explications prolixes qui lui parurent sérieuses et qui finirent par le convaincre. <sup>32</sup>

Cioran nous parle du « fragment » comme « genre », c'est-à-dire d'une forme capable d'être reconnue et théorisée par les critiques et les théoriciens de la littérature.

<sup>31</sup> Cioran, De l'inconvénient d'être né, in Œuvres, op. cit., p. 1281.

<sup>32</sup> Cioran, Aveux et anathèmes, in Œuvres, op. cit., p. 1723.

Cependant, le fragment a pour principale qualité de faire défaut aux genres classiques codifiés depuis Aristote. Comment Cioran peut-il à la fois répugner « à la farce de la continuité » et codifier le signe même de sa liberté d'expression ? S'agit-il réellement d'une codification ou bien d'une assertion paradoxale, d'une « pointe » qui procède, comme chez Nietzsche, à un « renversement des valeurs » ? Déjà, ce fragment où Cioran énonce la notion de genre revêt une forme particulière : les tirets nous montrent qu'il s'agit d'un dialogue, peut-être imaginaire, entre l'auteur et lui-même, car c'est vraisemblablement la même personne qui parle. De même, la « pointe », où nous lisons l'assertion finale, couronne les deux premières déclarations, sans les clore, car c'est au lecteur de comprendre le sens du « fragment » comme « genre », et c'est à lui qu'incombe la tâche d'identifier l'honnêteté que Cioran met en lui.

Une gêne technique à l'égard des fragments est un livre remarquable, il est de ceux que nous ne lisons point pour préparer des fiches sur l'auteur que nous avons au programme, car il soulève plus de questionnements qu'il n'y répond et, dans ce sens, pour filer la métaphore, est comparable à une eau qui donne soif et n'abreuve pas. C'est un livre auquel beaucoup de critiques se réfèrent, mais dont ils n'ont pas perçu profondément le mystère. Oui, il est jugé de bon aloi de lire les écrits d'un écrivain sur un autre, de s'imbiber d'une écriture pure, sans jargon, sans prétention d'exhaustivité, sans conviction particulière, si ce n'est ce que Barthes appelle « le plaisir du texte ». Oui, nous lisons les essais de Pascal Quignard pour leur grande tenue, de style et de pensée ; pour faire d'une pierre deux coups : relever son discours critique et le mettre en regard de son œuvre de création littéraire. Cependant, je voudrais exprimer à mon tour « une gêne technique » non pas à l'égard des fragments, mais des écrivains, des poètes, des dramaturges qui veulent s'arroger le titre de critique. Un créateur doitil accompagner ses œuvres de textes d'escorte, de préfaces, de postfaces, de notes, d'explications ou de commentaires ? Non ! Et le mot de Flaubert reste actuel et cinglant : « L'ineptie consiste à vouloir conclure. [...] Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure. Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame. [...] Quel est l'esprit un peu fort qui ait conclu, à commencer par Homère ? Contentons-nous du tableau, c'est aussi bon. » (Correspondance, à Louis Bouilhet, 4 sept. 1850)

De ce fait, Quignard, qui écrit lui-même des œuvres fragmentaires et qui passe même aujourd'hui pour le promoteur de ce genre d'écrire, après la disparition de tous ces écrivains qu'il a écartés d'un revers de main dans son livre (« Valéry, Alain, Cioran, Leiris, Blanchot » [p. 60]), semble comme tout l'indique chercher la quadrature du cercle, en consolidant sa propre « gêne à l'égard des fragments » par les outils avec lesquels il voulait la saper. Aussi aurait-il dû intégrer ces pages sur La Bruyère dans l'un des huit opuscules des *Petits traités* ou dans l'un des chapitres des cinq épais volumes de *Dernier royaume*.

Aymen HACEN

# L'écriture fragmentaire chez Cioran, traversée solitaire d'un élégiaque

« Cette sensation poignante qui fait qu'on touche à une phrase comme à une arme à feu. » Jules Renard

La prosa oratio, « discours droit » par excellence, grandit telle une forêt de signes, ordonnée et policée, à l'image d'une futaie équienne. Son modèle est l'avancée vectorielle. La prose, en dépit de ses atermoiements, fonde un pacte de confiance envers le langage, et ne remet en cause ni le cadrage, ni le rôle de grand bâtisseur assumé par les mots. L'écriture fragmentaire bouleverse le paysage et l'architecture de la littérature. Elle propose une redistribution du monde, par son pas contrecarré et ses pensées étoilées. Spatialement, elle ne cesse de multiplier les focales en proposant une vue kaléidoscopique de la vérité. Nulle surprise si E. M. Cioran l'adopte pour ses écrits et trouve en elle le reflet d'une pensée forgée pour le paradoxe et l'antisystématisme. Elle renforce aussi l'image d'un sceptique écartelé, entre l'obsession et l'oscillation : « Par nature véhément, par option, vacillant. De quel côté pencher ? pour qui se décider ? à quel moi se ranger ? » L'écriture fragmentaire se conçoit en premier lieu chez Cioran, comme reflet d'une conception fissurée de l'homme. Elle paraît la seule forme tenable, par la remise en cause perpétuelle du cadre et du dire. Au démembrement de la logique, Cioran oppose la beauté, qui échappe aux impasses d'une pensée menacée d'inanité. Doute semé sur la rhétorique comme ornementation, sur les séductions du discours et de la pensée, l'écriture fragmentaire, par-delà le jeu de l'écriture, semble observer la logique dans le cercle vicieux des arènes.

### L'écriture fragmentaire, une esthétique de la faille

La pensée cioranienne affectionne l'écriture fragmentaire, forme de pensée majoritaire dans ses œuvres, revêtant plusieurs voies : maximes, essais aphoristiques, brèves jetées des *Cahiers...* Plus qu'une *forme de pensée*, c'est fondamentalement un *mode de pensée* chez Cioran, reflet d'un doute projeté sur soi et le monde. Pensée de la disjonction et de la dissociation, cette écriture emprunte toutes les formes de rupture, de l'isolement des énoncés à l'italique comme antidote au miroir déformant de nos perceptions. Pour Cioran, « Une boutade vaut mieux qu'un traité indigeste »². On reconnaît là l'héritage d'une pensée chère aux Moralistes, pétris d'un idéal de brièveté et d'efficacité. Car le bref en lui-même ne va pas forcément de pair avec l'intensité, le sens du

<sup>1</sup> E. M. Cioran, Aveux et Anathèmes dans Œuvres, Paris: Gallimard, 1995, p. 1711.

<sup>2</sup> E. M. Cioran, Cahiers, Paris: Gallimard, 1997, p. 582.

raccourci ou l'éclair. L'écriture fragmentaire s'assortit de l'illumination : elle est exercice de la lucidité, d'une plongée sans concession par-delà le voile des apparences, mais aussi d'un enthousiasme, parfois non sans ambivalence, pour les courts-circuits du langage : « L'aigu, en tout cas, préféré à l'obtus. » Brillante, elle peut aller jusqu'à l'éclair avec le *Witz* ou l'art de la pointe : « Conséquence de cette brièveté, l'aphorisme recherche l'éclat de la formule bien frappée, rythmée, régulièrement accentuée : il propose une mise en scène spectaculaire du savoir. » Florence Delay insiste sur le lien entre la frappe et l'esthétique : « forme aussi brillante que le zigzag, frapper par l'idée *et* la beauté. » <sup>4</sup>

Dans les Cahiers, Cioran reflète ce courant alternatif de l'écriture : « Je vis entre le ricanement et le hurlement. / Au milieu : un soupir fracassé. »5 Entre : ce pourrait être un résumé du style de Cioran, signe d'un incessant écartèlement, que l'écriture fragmentaire forge spatialement, isolant des agrégats de phrases, morcelant le discours, baigné de la respiration du vide. Entre / Au milieu : cette écriture prend sens spatialement, sur cette étendue blanche de la page où le portrait diffracté s'essaime en mots. « Le ricanement » retrace l'exercice de l'ironie. Car le ricanement est la dégradation du rire, gymnastique propre à l'humour. Si le rire tend à resserrer une communauté des rieurs, le ricanement isole l'ironiste-séparatiste. Le thème de la séparation et de la solitude nourrit les litanies cioraniennes : « Attiré par la solitude, il reste pourtant dans le siècle : un stylite sans colonne. »6 Le portrait du locuteur ménage toujours un entre-deux, une zone marginale d'où le penseur observe, en retrait, le désordre du monde. « Attiré » : l'attirance témoigne de la curiosité, d'une attraction potentiellement passagère, non d'une intégration, d'une reconnaissance ou d'une adhésion. L'attirance laisse en marge de la jouissance comme de la possession. « [I]l reste pourtant » : voilà l'une des clefs de la pensée cioranienne, un balancement entre l'élan, la tentation et l'état stationnaire, définitif de l'être :

Je suis tenté par les extrêmes, par tout ce qui rend l'existence extraordinaire et — dérisoire.

Je ne puis me trouver de niveau avec l'être, toujours au-dessus ou audessous, rarement de plain-pied et plus rarement encore *dedans*.<sup>7</sup>

D'où une scission permanente, traduite stylistiquement par le paradoxe. Le sujet chez Cioran est un héros négatif, qui se définit par ses manques : les définitions s'appuient sur le retranchement : « un stylite sans colonne », le syntagme privatif « sans » marquant l'impossible plénitude. Un « stylite sans colonne », c'est un solitaire sans assise, un penseur sans le domicile fixe de la prose. Mais la « colonne » en ruines

<sup>3</sup> Marie-Paule Berranger, Dépaysement de l'aphorisme, Paris : José Corti, 1988, p. 15.

<sup>4</sup> Florence Delay, Petites formes en prose après Edison, Paris: Hachette, 1987, p. 24.

<sup>5</sup> E. M. Cioran, op. cit., p. 582.

<sup>6</sup> E. M. Cioran, De l'inconvénient d'être né dans Œuvres, op. cit., p. 1319.

<sup>7</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 591.

du stylite — à l'image du paysage déliquescent du fragment — c'est aussi la colonne vertébrale: l'ossature qui fait défaut dans l'écriture fragmentaire. Osselets des aphorismes jetés en pluie au hasard du tempérament... Écriture de l'obsession qui déploie les cercles de la solitude, telle une pierre lancée provoquant des ondes vibratoires:

En ce moment, je suis *seul*. Que puis-je souhaiter de mieux ? Un bonheur plus intense n'existe pas. Si, celui d'entendre, à force de silence, ma solitude *grandir*. <sup>8</sup>

Il y a de la solitude dans l'écriture fragmentaire, un parfum de naufrage, des phrases sauvées d'un déluge qui surnagent et témoignent de l'isolement du sujet. D'où une urgence, une intensité, une tension repérables : « N'avoir de goût que pour l'hymne, le blasphème, l'épilepsie... » 9

L'écriture fragmentaire s'offre comme pendant d'une personnalité fêlée, à l'instar d'une cloche qui sonnerait sans plénitude. Elle porte en elle-même son incomplétude, un aveu d'impuissance qui l'arrache chez Cioran à l'assise de la maxime, arrimée au style :

Mes déceptions, au lieu de converger vers un centre et de se constituer, sinon en système, tout au moins en un ensemble, se sont éparpillées, chacune se croyant unique et se perdant ainsi, faute d'organisation. 10

Par cette assertion, Cioran campe le statut de ses énoncés, qu'il ressent « éparpillés ». Cet éparpillement évoque des nébuleuses, des agrégats autonomes, « unique[s] », royaumes sans dépendance. Il y a de l'insubordination, de la sédition dans l'écriture fragmentaire. Insubordination des mots par rapport à l'usage *commun, trop commun*, qui les évide et les trahit. Insubordination par rapport à l'ordre de la démonstration et du système, pour ne pas émousser le sens ou l'assujettir :

Il répugnait aux vérités objectives, à la corvée de l'argumentation, aux raisonnements soutenus. Il n'aimait pas démontrer, il ne tenait à convaincre personne. *Autrui* est une invention de dialecticien. <sup>11</sup>

Est-il meilleur signe de « civilisation » que le laconisme ? S'appesantir, s'expliquer, démontrer, — autant de formes de vulgarité. Qui prétend à un minimum de tenue, loin de craindre la stérilité, doit s'y appliquer au contraire, saboter les mots au nom du Mot, pactiser avec le silence, ne s'en départir que par instants et pour mieux y retomber. 12

<sup>8</sup> E. M. Cioran, Écartèlement dans Œuvres, op. cit., p. 1500.

<sup>9</sup> E. M. Cioran, Le mauvais démiurge dans Œuvres, op. cit., p. 1232.

<sup>10</sup> E. M. Cioran, De l'inconvénient d'être né, dans Œuvres, op. cit., p. 1291.

<sup>11</sup> E. M. Cioran, De l'inconvénient d'être né dans Œuvres, op. cit., p. 1291.

<sup>12</sup> E. M. Cioran, Écartèlement dans Œuvres, op. cit., p. 1417.

Ce « pact[e] » avec le silence, rompu par intermittences, évoque l'écriture fragmentaire, rythmée par les blancs, parole diffractée qui *ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve*.

Proche de la poésie, l'écriture fragmentaire, à rebours de la prose, n'est pas orientée, n'étant pas inféodée à l'argumentation. Elle tient la ligne droite en horreur, plus à l'aise dans l'épanorthose, le retour obsessionnel et l'art de la nuance, infinie palette qui gomme, corrige et contredit. Cioran ne revendique-t-il pas les biffures ?

Avoir du goût / talent, c'est savoir *biffer*. L'accumulation de trouvailles est une accumulation de faiblesses.

Il vaut mieux décevoir par laconisme que par profusion. 13

Biffer se fait chez Cioran au service du resserrement, pour ménager la nervosité du style, tendu jusqu'à devenir cassant, cinglant. Nulle surprise si les fragmentistes apparentent l'écriture discontinue à une arme, par-delà la balistique de la rhétorique :

Je n'ai envie d'écrire que dans un état explosif, dans la fièvre ou la crispation, dans une stupeur muée en frénésie, dans un climat de règlement de comptes où les invectives remplacent les gifles et les coups. <sup>14</sup>

L'écriture cioranienne est ramassée, densifiée par la concrétion, d'où le recours fréquent aux italiques qui revitalisent le langage et sauvent les mots d'une lecture monocorde. Toutefois, Cioran se démarque des conceptions classiques par son rapport à la concision. L'une des sections d'Exercices d'admiration se nomme « Confession en raccourci ». Le raccourci retient l'attention chez Cioran : il allie la brièveté et l'efficacité — ce que le trait d'esprit résume certes parfaitement. Le raccourci, c'est également le trait de l'esquisse, une énergie de l'expressivité, qui, par le peu, sonne la faillite de l'exhaustivité, mais aussi du discours clair. Si pour Nicolas Boileau, « Ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement », sans recours à l'ornementation excessive, l'écriture fragmentaire chez Cioran opte pour la brevitas, mais privilégie l'équivocité qui redouble l'irrésolution du discontinu. En se convertissant à la langue française, Cioran découvre une alliée : « Le français : idiome idéal pour traduire délicatement des sentiments équivoques » 15, bien qu'il concède ailleurs sa décadence :

Le français est devenu une langue provinciale. Je ressens cette dégringolade comme un deuil. Une perte dont je ne parviens pas à me consoler. La mort de la Nuance.  $^{16}$ 

<sup>13</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 364.

<sup>14</sup> E. M. Cioran, Exercices d'admiration dans Œuvres, op. cit., p. 1625.

<sup>15</sup> E. M. Cioran, Aveux et Anathèmes dans Œuvres, op.cit., p. 1723.

<sup>16</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 856.

L'équivocité redouble la constellation de l'écriture fragmentaire, le sens va vers l'accroissement, l'indécision et le trouble. En tout fragmentiste veille un homme épris de double fond. Cioran, par son œuvre, est resté fidèle à une pensée *hors cadre*, se méfiant du joug des convictions sacrées par le système. Les « vérités de tempérament » qu'il profère, calques scrupuleux d'une subjectivité et d'un état organique, préservent du spectre de l'idéologie.

#### La discontinuité comme remise en cause du cadre et du dire

Pour Cioran, la forme fragmentaire ne relève pas d'un choix, mais s'avère la seule possible — un vêtement épars de mots reflétant les apories. Car l'épars n'est pas le disparate. « Réfléchir, c'est faire un constat d'impossibilité. Méditer, c'est donner à ce constat un titre de noblesse. » <sup>17</sup> Il parle même d'une « impuissance » à adopter une forme continue : « Tous mes défauts — et peut-être tous mes mérites — viennent de mon impuissance à écrire "au courant de la plume." » <sup>18</sup> Dans *Écartèlement*, Cioran prône l'impossibilité d'une pensée logique, ordonnée. « Réfléchir » relève d'une pensée systématique, d'une science des liens et des classifications, que l'écriture fragmentaire *dénoue*, littéralement, elle affectionne l'asyndète, l'ellipse, la parataxe et la séparation par un blanc.

Contribuer, sous quelque forme que ce soit, à la ruine d'un système, de n'importe quel système, c'est ce que poursuit celui qui ne pense qu'au hasard des rencontres, et qui ne consentira jamais à penser pour penser. <sup>19</sup>

Le modèle de cette écriture du *hasard des rencontres* est la promenade, où la surprise authentifie la fraîcheur et la spontanéité du dire, contre la préméditation et le calcul des agencements, édifices trop nets pour être honnêtes. Le dire naturel, « à sauts et à gambades » de Montaigne, au gré des humeurs, n'est pas loin...

La pensée brisée, fragmentaire a tout le décousu de la vie ; alors que l'autre, la cohérente, ne respecte que ses propres lois et ne condescendrait jamais à refléter la vie, encore moins à pactiser avec elle. <sup>20</sup>

Cette écriture calque les humeurs du corps, ses obsessions comme son inconstance. C'est pourquoi Cioran éprouve une méfiance face à la conceptualisation de la pensée, qui transgresse la variabilité propre à l'homme et tend à lisser les complexités :

<sup>17</sup> E. M. Cioran, Écartèlement dans Œuvres, op. cit., p. 1497.

<sup>18</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 268.

<sup>19</sup> E. M. Cioran, Écartèlement dans Œuvres, op. cit., p. 1478.

<sup>20</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 121.

Dès qu'un écrivain se déguise en philosophe, on peut être certain que c'est pour camoufler plus d'une carence. *L'idée*, un paravent qui ne cache rien. <sup>21</sup>

Le lexique se tourne naturellement vers l'isotopie des masques, fraude intellectuelle : « déguise », « camoufler », « paravent », « cache », qu'on retrouve fréquemment dans son œuvre : « Fuir les dupeurs, ne jamais proférer un *oui* quelconque ! »<sup>22</sup> ou encore dans cette reconnaissance du lien entre étoffement du propos et falsification du dire :

Si je dois quelque chose aux moralistes français, c'est le culte de la concision, l'horreur du délayage, la perception que j'ai de l'imposture dans les Lettres, en philosophie, et dans le commerce quotidien. Or, pour moi, verbiage et imposture sont termes équivalents. (Peut-être même que toute « littérature » n'est qu'imposture. Les exceptions sont rares. Mais elles existent.) <sup>23</sup>

Contre *l'idée* qui gauchit le sens, Cioran revendique *la sensation* : « Il faut qu'une sensation soit tombée bien bas pour qu'elle daigne se muer en idée. » $^{24}$  L'idée perçue comme fossilisation du sens hante les écrits cioraniens :

Une idée, un être, n'importe quoi qui s'incarne, perd sa figure, tourne au grotesque. Frustration de l'aboutissement. Ne jamais s'évader du possible, se prélasser en éternel velléitaire, *oublier* de naître. <sup>25</sup>

Cette pensée synthétise notre propos : on y retrouve l'éloge de l'inachèvement — par l'entremise de la figure du « velléitaire » — opposé à la conceptualisation et le lien entre pensée dogmatique, systématique et fantoche. Contre la rigueur, le carcan logique et la pensée définitive, Cioran prône la justesse d'une écriture qu'on pourrait dire sismique, calquée sur les oscillations du tempérament et qui ne redoute pas l'indécidabilité des contradictions :

Le fragment, seul genre compatible avec mes humeurs, est l'orgueil d'un instant transfiguré, avec toutes les contradictions qui en découlent. Un ouvrage de longue haleine, soumis aux exigences d'une construction, faussé par l'obsession de la continuité, est trop cohérent pour être vrai. <sup>26</sup>

<sup>21</sup> E. M. Cioran, Aveux et Anathèmes dans Œuvres, op. cit., p. 1697.

<sup>22</sup> E. M. Cioran, Écartèlement dans Œuvres, op. cit., p. 1503.

<sup>23</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 872.

<sup>24</sup> E. M. Cioran, Aveux et Anathèmes dans Œuvres, op. cit., p. 1656.

<sup>25</sup> E. M. Cioran, De l'inconvénient d'être né dans Œuvres, op. cit., p. 1276.

<sup>26</sup> E. M. Cioran, Glossaire, Avec Sylvie Jaudeau, 1988 dans Œuvres, op. cit., p.1751.

« Longue[ur] », « construction », « continuité », « cohéren[ce] » : voilà les pièges que ne cesse de déjouer l'écriture fragmentaire. Cioran revendique même cette écriture comme consubstantielle :

Le fragment est mon mode naturel d'expression, d'être. Je suis né *pour* le fragment. Le système en revanche est mon esclavage, ma mort spirituelle. Le système est tyrannie, asphyxie, impasse. Mon antipode, en tant que forme d'esprit, est Hegel et, à vrai dire, quiconque a érigé ses pensées en corps de doctrine. Je hais les théologiens, les philosophes, les idéologues, les...

Heureusement que Job n'explique pas trop ses cris. (Je suis peut-être coupable d'avoir trop commenté les miens...) il ne faut jamais trop insister sur ce qui surgit de nos profondeurs.  $^{27}$ 

L'écriture discontinue recueille les subductions inévitables de la personnalité, mais Cioran précise qu'elle doit se borner aux affleurements et répugner au « commentaire ». Par cette confidence : « Le fragment est mon mode naturel d'expression, d'être », Cioran permet de vérifier l'hypothèse que l'écriture fragmentaire reflète tout autant une fragmentation interne qu'externe, ce que le glissement imperceptible, jouant sur l'équivalence de l'apposition, grâce à la simple virgule, suggère. La forme adoptée révèle une posture au monde. Le fragment gagne alors une autre dimension : il témoigne et revendique. Par ce biais, Cioran postule une libéralisation de la pensée, le vagabondage de l'écriture fragmentaire lutte contre l'embrigadement des doctrines. Il assigne dès lors à l'écriture discontinue une portée éthique :

Comment s'étendre le lendemain sur une idée dont on s'était occupé la veille ? — Après n'importe quelle nuit, on n'est plus le même, et c'est tricher que de jouer la farce de la continuité. — Le *fragment*, genre décevant sans doute, bien que seul honnête. <sup>28</sup>

Dans *La Tentation d'exister*, Cioran aborde les écrits nietzschéens et dénonce l'imposture de l'interprétation, qui lisse les aspérités d'une pensée et tend à gommer les impasses. Cet extrait, qui vaut manifeste, mérite d'être restitué dans son déploiement. À travers ces lignes, s'esquisse le portrait oblique de Cioran, que l'on sent présent dans cet éloge d'une pensée subjective :

Rien de plus irritant que ces ouvrages où l'on coordonne les idées touffues d'un esprit qui a visé à tout, sauf au système. À quoi sert de donner un semblant de cohérence à celles de Nietzsche, sous prétexte qu'elles tournent autour d'un motif central ? Nietzsche est une somme d'attitudes, et c'est le rabaisser que de chercher

<sup>27</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., pp. 686-687.

<sup>28</sup> E. M. Cioran, Écartèlement dans Œuvres, op. cit., p.1495.

en lui une volonté d'ordre, un souci d'unité. Captif de ses humeurs, il en a enregistré les variations. Sa philosophie, méditation sur ses caprices, les érudits veulent à tort y démêler des constantes qu'elle refuse. La hantise du système n'est pas moins suspecte lorsqu'elle s'applique à l'étude des mystiques [...] Mais que dire d'un Angelus Silesius, dont les distiques se contredisent à plaisir et ne possèdent qu'un thème commun : Dieu — lequel est présenté sous tant de faces qu'il est malaisé d'en identifier la véritable ? Le Voyageur chérubinique, suite de propos irréconciliables, d'une grande splendeur de confusion, n'exprime que les états, strictement subjectifs, de son auteur : vouloir y déceler l'unité, le système, c'est en ruiner la capacité de séduction. Angelus Silesius s'y préoccupe moins de Dieu que de son dieu à lui. Une foule d'insanités poétiques en résultent, qui devraient faire reculer l'érudit et épouvanter le théologien. Il n'en est rien. L'un et l'autre s'évertuent à mettre bon ordre dans ces propos, à les simplifier, à en dégager une idée précise. Maniaques de la rigueur, ils veulent savoir ce que leur auteur pensait de l'éternité et de la mort. Ce qu'il en pensait? N'importe quoi. Ce sont des expériences à lui, personnelles et absolues. Quant à son Dieu, jamais achevé, toujours imparfait et changeant, il en consigne les moments et en traduit le devenir dans une pensée non moins imparfaite et changeante. Méfions-nous du définitif, détournons-nous de ceux qui prétendent posséder une vue exacte sur quoi que ce soit. Que dans tel distique Angelus Silesius assimile la mort au mal, et dans tel autre au bien, ce serait manquer de probité et d'humour que de s'en étonner. Comme la mort elle-même devient en nous, considérons-en les étapes, les métamorphoses ; l'enserrer dans une formule c'est l'arrêter, l'appauvrir, la saboter [...].<sup>29</sup>

L'écriture fragmentaire ne relève pas du tissage, mais de l'essaimage de « somme d'attitudes ». Rompant avec le fil du discours, elle est additionnelle : l'être est excédentaire, rétif à la formule comme à la définition. « [A]ttitudes », « variations », « humeurs », « caprices », « états [...] subjectifs », « moments », « idées touffues » : seul le discontinu ne trahit pas le patchwork de notre existence. Ce patchwork a de plus la sincérité de ne pas cacher ses ligatures grossières et de ne pas dissoudre l'épars dans l'homogène. Il ne redoute pas de s'afficher lacunaire et séditieux, en un mot *poétique* : « En lisant un article de ma façon paru dans *Hermès*. J'excelle dans le *manque* de rigueur. / Une certaine vibration ne va pas de pair avec la rigueur. » Mais comment faire des ruines, du laconisme lacunaire, une voie viable ? Cet horizon poétique qui borde le fragment lui assure une visée, un dépassement comme une bienveillance.

## Contre le démembrement de la logique, le rachat par la beauté

Écriture des ruines, de la solitude, d'un face-à-face abrupt avec la subjectivité, l'écriture fragmentaire pourrait ne faire traverser que des paysages de désolation.

<sup>29</sup> E. M. Cioran, La Tentation d'exister dans Œuvres, op. cit., pp. 914-915.

<sup>30</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 697.

Comment survivre sous le violent soleil de l'aphorisme ? Françoise Susini-Anastopoulos insiste sur les menaces de cette écriture à flanc d'abîmes :

D'autre part, la provocation fragmentaire ne va pas sans culpabilité de la part des auteurs, et le tribut est extrêmement lourd à payer. Faire voler en éclats la belle ordonnance de l'œuvre, c'est mettre à mort le paradigme, mais c'est aussi volatiliser, pulvériser le « reflet » de l'artiste qui perd, avec son propre visage, la paternité de son œuvre et encourt le risque de la méconnaissance, du mépris, voire de l'anathème. Nul autant que l'auteur de fragments, quelles que soient la nature et l'origine de ces derniers, n'a le sentiment de sa précarité, nul plus que lui ne ressent la fascinante inaccessibilité du modèle, l'orgueil et la vanité de l'entreprise. Culpabilité et jubilation, l'écriture fragmentaire est le prétexte à tout un débat esthético-psychologique sur la capacité et l'impuissance, la réussite et l'échec. <sup>31</sup>

Cioran écrit en zones troubles, sur les sables mouvants du doute, où rôde le spectre de l'inanité. Ce « sentiment de la précarité » relevé par Françoise Susini-Anastopoulos se retrouve dans l'obsession des figures marginales et dans l'aveu incessant de sa gravitation solitaire. Toutefois, cette gravitation ne va pas sans gravité :

La pensée libre, détachée, alerte qui ne se fixe à rien, j'en suis incapable, pour la raison que chez moi tout est soit caprice, soit obsession, c'est-à-dire frivolité ou lourdeur. <sup>32</sup>

Mais le style et les mots gardent, par-delà la méfiance et la désillusion d'un amoureux déçu, leur puissance de séduction. Chez Pascal et Baudelaire, Cioran admire « ce sens qu'ils ont de la déchéance *bien dite.* »<sup>33</sup> Même s'il n'a de cesse de contester leur puissance, Cioran trouve en les mots un refuge de passage, destiné à abriter les sensations. Les mots préservent du néant. L'écriture fragmentaire est un compromis entre le silence et l'expression. De plus, l'espace resserré des atolls aphoristiques revitalise le langage : « Plus encore que dans le poème, c'est dans l'aphorisme que le mot est dieu. »<sup>34</sup> Cioran opte toutefois pour un dire bref, débarrassé des chevilles de l'argumentation par l'éviction de la conviction :

L'écrivain, c'est sa fonction, dit toujours plus qu'il n'a à dire : il dilate sa pensée et la recouvre de mots. Seuls subsistent d'une œuvre deux ou trois *moments* : des éclairs dans du fatras. Vous dirai-je le fond de ma pensée ? Tout mot est un mot de trop. <sup>35</sup>

<sup>31</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, L'écriture fragmentaire, Définitions et enjeux, Paris : Presses universitaires de France, 1997, p. 59.

<sup>32</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 702.

<sup>33</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 928.

<sup>34</sup> E. M. Cioran, Écartèlement dans Œuvres, op. cit., p. 1495.

<sup>35</sup> E. M. Cioran, La Tentation d'exister dans Œuvres, op. cit., p. 882.

Si l'écriture cioranienne trahit l'impossibilité d'un tissu ou d'un réseau et affirme la dissémination, elle porte aussi la trace, dans son éclatement, d'une nostalgie perdue, proche de la poésie élégiaque : « On vous demande des actes, des preuves, des œuvres, et tout ce que vous pouvez produire ce sont des pleurs *transformés*. » <sup>36</sup> Chez Cioran, point de position de surplomb du moraliste qui assurerait une terre ferme, propre à l'exercice du cynisme. Comme le remarquait Philippe Moret à propos du *Gant de crin* de Reverdy :

On est bien loin du caractère monadique, de totalité pleine et autosuffisante de la maxime ; et très près du traité ou de l'essai bref.<sup>37</sup>

Dès lors, ce qui confère un sourire crépusculaire à cette esthétique des ruines, c'est l'horizon poétique. Pour Cioran, la poésie et le fragment ont le morcellement en partage : « Tout ce qui est dissolvant frise la poésie. » 38 La poésie est fort éloignée des mièvreries ou des mignardises du langage, elle effrite et attaque, soude caustique contre la casuistique et les compromis de la langue. Ce qui tient l'écriture cioranienne en haleine relève proprement du souffle et permet, non le dévidement des fils langagiers mais des accès d'écriture : serait-ce la beauté, dont la poésie n'est que l'un des récifs ?

La beauté ne sauvera pas le monde, mais elle peut nous rapprocher du bonheur. Dans un monde d'antinomies, peut-elle être épargnée ? Le beau — et c'est là son attrait et sa nature particulière — ne constitue un *paradoxe* que d'un point de vue objectif. <sup>39</sup>

Nulle surprise à ce que la musique, autre récif de la beauté, ne forge un véritable motif de l'écriture fragmentaire chez Cioran. Car elle sait concilier fougue et lucidité, passion et hébétude :

Je viens de corriger la version allemande des *Syllogismes*. Quelle fatigue! Il y a tant de mauvaise humeur dans ce livre que ça en devient écœurant et intolérable. Avec quelle joie, après cet exercice suffocant, n'ai-je pas écouté la Messe que Scarlatti a composée l'année de sa mort! On fait une œuvre avec de la passion, non avec de la neurasthénie ni même avec du sarcasme. Même une négation doit avoir quelque chose d'exaltant, quelque chose qui vous relève, qui vous aide, vous *assiste*. Mais ces *Syllogismes*, corrosifs en diable, c'est du vitriol, ce n'est pas de l'esprit. 40

<sup>36</sup> E. M. Cioran, Le mauvais démiurge dans Œuvres, op. cit., p. 1232.

<sup>37</sup> Philippe Moret, Tradition et modernité de l'aphorisme, Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal, Genève : Droz, 1997, p.285.

<sup>38</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 669.

<sup>39</sup> E. M. Cioran, Sur les cimes du désespoir dans Œuvres, op. cit., p. 97.

<sup>40</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 550.

On découvre ici combien la négation et la déliquescence propres à l'écriture fragmentaire sont indissociables d'un dynamisme. Cioran est aux antipodes de l'ataraxie : il a les désillusions et les rancœurs d'un passionné. Toutefois, il ne connaît pas l'apaisement de l'enthousiaste, versant euphorique du fougueux dont le passionné est le double négatif :

L'enthousiaste est une personne éminemment non problématique. [...] Les esprits problématiques ne peuvent rien résoudre, car ils n'aiment rien. Allez donc chercher, en eux, cette capacité d'abandon, ce paradoxe de l'amour comme état pur, cette actualité permanente et totale qui ouvre à tout à chaque instant, cette irrationalité naïve. [...] Je renoncerais volontiers à tous les problèmes sans issue en échange d'une douce et inconsciente naïveté. L'esprit n'élève pas : *il déchire*. Dans l'enthousiasme — tout comme dans la grâce ou la magie — l'esprit ne s'oppose pas antinomiquement à la vie. Le secret du bonheur réside en cette indivision initiale, qui maintient une unité inattaquable, une convergence organique. L'enthousiaste ignore la dualité — ce poison. Ordinairement, la vie ne demeure féconde qu'au prix de tensions et d'antinomies, de tout ce qui relève du combat. <sup>41</sup>

Comment nommer dès lors Cioran ? Un écrivain, un penseur, un philosophe, un poète, un moraliste, un sceptique ? L'écriture fragmentaire pose problème : elle déjoue les classifications, les refuse par nature. Cioran sait qu'en optant pour des bribes, il porte atteinte à l'image de l'écrivain :

Je ne suis pas un écrivain, je ne sais pas ménager les transitions, j'ignore l'art du délayage, ce qui fait que tout ce que j'écris a l'air saccadé, haché, discontinu, gauche. J'ai horreur des mots, or, etc... etc.

La concision — mon privilège et mon malheur.  $^{\rm 42}$ 

L'écriture fragmentaire fissure la figure de l'écrivain, mais aussi celle du philosophe, par la réfutation du système. Si Cioran repousse les idéologies : « Le diable paraît bien pâle auprès de celui qui *dispose* d'une vérité, de *sa* vérité » <sup>43</sup>, il maintient tout autant la philosophie à distance, qui n'en est pas exempte, héritier en cela notamment de Nietzsche pour qui, dans *Le gai savoir*, « les vérités de l'homme » sont ses « erreurs *irréfutables* ». Si Cioran se désolidarise de la philosophie, c'est surtout parce qu'elle se mâtine de prédication :

On n'enseigne la philosophie que dans l'agora, dans un jardin ou chez soi. La chaire est le tombeau du philosophe, la mort de toute pensée vivante, la chaire est l'esprit en deuil.

<sup>41</sup> E. M. Cioran, Sur les cimes du désespoir dans Œuvres, op. cit., p. 72.

<sup>42</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 232.

<sup>43</sup> E. M. Cioran, Précis de décomposition dans Œuvres, op. cit., p. 582.

Faut-il considérer alors le fragmentiste comme un poète ? Rendre justice à Cioran, c'est lui accorder le dernier mot, à lui qui redoutait l'exégèse : « Je ne suis ni un penseur, ni un homme d'action (!), ni, ni, ni, ni, tout ce qu'on voudra, — je suis un élégiaque de la fin du monde. » <sup>44</sup>

L'écriture fragmentaire prend acte des béances et vacances du sujet écrivant, propre aux oscillations et aux variations. Balançoire stylistique, elle conteste sans cesse l'assise, qu'elle soit idéologique ou structurelle. La faille est omniprésente dans l'œuvre cioranienne, minant certitude, unité et volubilité. Elle aboutit à une éviction des cadres et répond à une liberté sans concession. À ce paysage en ruines, répond l'élégie de la poésie, où les mots, en sursis, véhiculent la nostalgie.

Si Cioran avoue avoir « la passion de l'Indifférence » 45, c'est pour montrer combien la déconstruction de l'aphoriste n'aboutit pas au néant : « Il n'est pas de négateur qui ne soit assoiffé de quelque catastrophique *oui*. » 46 Et de ce *oui* est née une œuvre, arrachée au silence, qui montre que l'écriture fragmentaire, plus qu'une errance, multiplie les apnées au cœur de l'insondable feuilleté humain.

Ingrid ASTIER

<sup>44</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 669.

<sup>45</sup> E. M. Cioran, Cahiers, op. cit., p. 406.

<sup>46</sup> E. M. Cioran, De l'inconvénient d'être né dans Œuvres, op. cit., p. 1343.

## Fragments et utopies chez Robert Musil

Quelle place accorder au fragment, entendu ici comme type d'écrit? Quelle valeur lui donner, aussi bien sur le plan esthétique que théorique? A travers ces questions simples, et assez générales, Musil révèle un aspect important de sa pensée concernant la littérature et l'écriture : un souci pour une juste délimitation des genres d'écriture qui permettent d'en cerner la perfection propre, indissolublement esthétique et théorique. Genre et valeur sont liés, non au sens d'une hiérarchie des genres selon une échelle de valeur, mais d'une valeur intrinsèque à chaque genre, ce qui suppose donc leur distinction. Cela l'amène, notamment dans une ébauche d'essai intitulée [Forme et fond]<sup>1</sup>, à préciser les différences entre poésie, prose scientifique, essai, roman-nouvelledrame mis ensemble. Il s'agira donc ici de s'interroger sur la présence du fragment dans l'oeuvre de Musil, sur sa place possible dans cette esquisse de classification des genres et donc sur sa valeur intrinsèque tant esthétique que théorique. On peut par ailleurs constater que L'Homme sans qualités est loin d'être seulement un roman par opposition aux autres genres d'écriture. Plus précisément, Musil ne se prive pas d'y insérer aussi bien de l'écriture poétique que des formes fragmentaires d'écriture: bouts d'essais, aphorismes, épigrammes. Ainsi, paradoxalement, après avoir séparé roman et écriture fragmentaire, il nous faudra en interroger la réunion, ses raisons et surtout ses enjeux, dont on peut déjà dire qu'ils sont de l'ordre de l'élaboration d'utopies répondant au problème de la vie juste.

## Perfection de l'aphorisme et de l'épigramme

Le fragment trouve sa place chez Musil de manière tout à fait classique dans la rédaction d'aphorismes. Philippe Jaccottet, dans sa présentation des Essais (Conférences, critique, aphorismes, réflexions), insiste sur l' « importance qu'a prise dans l'esprit de l'auteur, à la fin de sa vie, le projet cristallisé autour de ce mot [aphorisme] »². A un premier niveau, cette importance est surtout de nature matérielle et éditoriale : suite aux défaillances de la « Société de L'Homme sans qualités » qui avait pour fonction de rendre possible la publication de la fin du roman, il s'est agi pour Musil de « trouver une nouvelle solution »³ dans la publication d'aphorismes. Cela lui aurait permis d'obtenir non seulement un certain financement pour l'achèvement de son roman mais aussi peut-être de nouveaux contacts dans le monde éditorial, bref, d'assurer ce qui lui a posé le plus de problème sur la fin de sa vie : son existence personnelle et

<sup>1</sup> Robert Musil, Essais (=E), trad. Jaccottet, Paris, Le Seuil, 1978, [Forme et fond], p.321.

<sup>2</sup> E, préface, p.10.

<sup>3</sup> Robert Musil, *Lettres* (=L), trad. Jaccottet, Paris, Le Seuil, 1987, lettre à Toni Cassirer du 17 novembre 1933, p.210.

littéraire. Qu'en a-t-il été de la réalisation de ce projet ? A trois reprises Musil publie des choix d'aphorismes : le premier est intitulé *Notices* et paraît dans le *National Zeitung*, un journal de Bâle, le 17 novembre 1935 ; le second *Pêle-mêle douteux*, dans le *Der Wiener Tag*, le 31 mai 1936 ; le troisième *Extrait d'un rapial*, dans l'almanach Bermann Fischer, l'éditeur de Musil. C'est-à-dire à peine une dizaine de pages dans l'édition française, donc en aucun cas une solution à sa situation.

A un second niveau, cette importance des aphorismes est de nature théorique, la question étant : que peut-on attendre d'un point de vue théorique de ce mode d'écriture fragmentaire qu'est l'aphorisme ? Quelle en est la valeur du point de vue de la pensée ? Cela n'est certes pas sans mérite par rapport à l'écriture du roman : « les observations et les remarques, actuellement, vous viennent d'elles-mêmes sous la plume, et j'en ai de toute manière une telle abondance que m'en décharger ne serait certes pas un mal pour le roman »4. D'où le nom choisi pour un de ses recueils, Extrait d'un rapial, terme qui désigne le registre dans lequel un commerçant note les opérations dans leur ordre temporel. Le recueil d'aphorismes est ici la main-courante d'un écrivain qui peine à terminer son oeuvre principale. Par ailleurs, le « pêle-mêle » d'aphorismes est « douteux ». Il ne faut pourtant pas prendre ces désignations au pied de la lettre : il s'agit sans aucun doute d'une ironie destinée à attirer l'attention du lecteur. Mieux : en dehors de leur utilité à l'égard du roman, Musil semble leur trouver une valeur intrinsèque au point d'en faire un travail d'écriture à part entière. En témoigne ce qu'il propose à son éditeur : « Vous vous rappelez encore, j'espère, le choix « Extrait d'un rapial » dans les Rappen. On pourrait en publier ainsi, sans tarder, tous les mois dans des revues et des journaux ; je chercherais ensuite, dans une série de brochures, une architecture thématique ; à plus forte raison, naturellement, dans le volume définitif »5. Du point de vue du contenu, l'unité se ferait autour de « l'écrivain et ce temps », expression utilisée par Musil pour désigner une première tentative de regroupement<sup>6</sup>, mais dont on retrouve l'écho à plusieurs reprises dans ses journaux. Semble bien se dégager progressivement un projet parallèle et autonome par rapport à celui de *L'Homme sans qualités*.

Mais pour bien saisir les ambitions théoriques de ce recueil d'aphorismes, il faut rappeler une exigence formulée par Musil en 1913, l'articulation de l'analyse et de la synthèse : « toute comparaison est une analyse involontaire [...] toute comparaison est une synthèse, comme tout acte de compréhension. Naturellement : ce sont les deux moitiés d'un même acte. On n'en compte pas moins de nos jours nombre de littérateurs qui attaquent l'analyse pour mieux encenser la synthèse [...] Il n'est rien dont nous devions nous méfier davantage que des appels à réduire la complexité de la littérature et de la vie, à retrouver des états d'âmes homériques ou religieux, l'homogénéité et la

<sup>4</sup> L, lettre à Toni Cassirer du 17 novembre 1933, p.210-211.

<sup>5</sup> L, lettre à Gottfried Bermann Fischer du 11 juin 1938, p.272.

<sup>6</sup> L, lettre à Eugène Claassen, vers le 24/25 octobre 1938, p.288.

totalité »<sup>7</sup>. Le souci de Musil de regrouper ses aphorismes doit donc être compris à partir d'une articulation entre analyse et synthèse qui, certes, laisse la place à la constitution de livres synthétiques, mais surtout défende l'analyse contre la synthèse, et ce, parce qu'il en va de la complexité de la littérature et de la vie. Ici cela prend la forme d'une articulation de cette multiplicité des remarques et d'observations en un choix, des brochures voire des livres, dans un souci d'architecture thématique, nous dit Musil, mais qui laisse à chacun des aphorismes toute sa valeur intrinsèque : « *Aphorismes* Je suis toujours malheureux des faiblesses de mes livres. Un aphorisme est-il imparfait, je puis tout de suite essayer de faire le suivant meilleur »<sup>8</sup>. Le fragment n'est pas imparfait par nature, il ne tire pas non plus forcément sa valeur du recueil dans lequel il est inséré : il peut être plus ou moins parfait en lui-même.

Et Musil d'indiquer plus précisément en quoi réside cette perfection possible de chaque aphorisme : « Aphorismes Dans Der kranke Nietzsche d'Eric F. Podach, p.13, de beaux aphorismes du début de la maladie : 'Je cherchais mon plus lourd fardeau / C'est moi que j'ai trouvé', etc., frappent par leur tendance au poème. Cet aspect lyrique de l'aphorisme m'est apparu très important pour mes desseins : combinaison idéale de pensée et de poème. Ensuite, j'ai trouvé ce qui est noté ci-dessus sous épigramme. »9 A savoir : « Epigramme (grec : inscription) bref poème sentencieux. L'épigramme relève certes encore de la poésie lyrique, mais son contenu essentiellement réflexif, aboutissant au trait d'esprit, à la pointe, la situe aux confins de la prose [...] l'épigramme commence par éveiller la curiosité (1ère partie : attente) qu'elle tient un moment en haleine pour l'assouvir ensuite de façon d'autant plus surprenante (2<sup>e</sup> partie : la solution) »<sup>10</sup>. La perfection de l'aphorisme est donc de nature lyrique, elle tient au rapport idéal en lui d'une image poétique et d'une pensée ; celle de l'épigramme tient à la forme de la réflexion, au rapport idéal, dans l'espace le plus bref, d'une attente et d'une solution surprenante. Dans ces deux cas, le fragment tire sa perfection du rapport de la pensée qu'il contient à sa forme : un aphorisme est une pensée qui prend forme dans une image poétique, une épigramme est une pensée dont la brièveté (et la tension que celleci induit) est la forme essentielle.

#### La connaissance intuitive dans l'essai

Dans une ébauche intitulée [De l'essai], Musil affirme : « Une pensée devenue soudain vivante et qui opère en un éclair la refonte de tout un complexe de sentiments (comme l'incarne de façon si frappante la conversion de Saul en Paul à Damas), de sorte que tout à coup, l'on se comprend, et comprend le monde, autrement : telle est la connaissance intuitive au sens mystique. C'est aussi, dans une mesure plus faible, le

<sup>7</sup> E, « Analyse et synthèse », p.60-61.

<sup>8</sup> Robert Musil, Journaux II (=J II), trad. Jaccottet, Paris, Le Seuil, 1981, p.424.

<sup>9</sup> J II, p.426.

<sup>10</sup> J II, p.425.

mouvement constant de la pensée de l'essayiste »<sup>11</sup>. Sont concentrés et reformulés ici tous les éléments définissant l'aphorisme et l'épigramme. Musil soulignait, dans le premier, la dimension lyrique de la pensée exprimée ; ici, il en parle comme d'une articulation des sentiments par la pensée. Il soulignait, dans le second, le caractère essentiel de la forme brève pour la pensée ; ici, la pensée agit comme un éclair. Par ailleurs, le recueil d'aphorismes aurait porté sur l'écrivain et son temps ; ici, il s'agit, plus largement, de se comprendre ainsi que le monde. Mais la nouveauté de ce texte tient à ce que tout cela soit rapporté à un certain type de connaissance, dite « intuitive au sens mystique », dont la parenté est soulignée avec le genre de l'essai. Le mouvement de cette connaissance, à savoir l'articulation des sentiments et de la pensée, semble de même nature que dans l'essai, mais plus extrême.

Comme le rappelle une autre ébauche intitulée [Forme et fond], l'essai de forme classique, en prose, mêle « des pensées à signification objective »12 et des aspects formels de l'expression de la pensée : architecture, rythme, images, etc. Quand ce type d'essai a notamment pour objet le religieux, l'esthétique, l'éthique, ou encore ce qui relève de l'individu, « à la description se substitue la périphrase. La phrase fait le tour de son objet »<sup>13</sup>, ce qui est une autre manière de souligner l'intrication du fond et de la forme, de la pensée et de ce qui, selon Musil, suscite le sentiment. Mais quand on prend « par exemple Maeterlinck ou tout autre mystique intuitif (dont la prose relève, ainsi envisagée, de l'essai et non de la science), nous quittons le grand jour des mots pour le clair-obscur » 14. Ainsi, à ce 'grand jour des mots' que l'on trouve dans la science, s'opposent, dans une radicalisation progressive, les nuances de l'essai en prose, le souci des aspects dans les écrits religieux, esthétiques ou éthiques, et enfin le clairobscur de la connaissance intuitive. Dans ce dernier cas, s'il s'agit de l'épigramme, le clair-obscur naît de sa structure : dans la plus grande brièveté, succession de l'attente et de la surprise d'une pensée. S'il s'agit de l'aphorisme, il naît de la combinaison idéale et frappante entre la pensée et la forme poétique. Au fond, chez Musil, si l'écriture fragmentaire est si radicale dans le domaine de l'essai, c'est qu'elle est le résultat du croisement de l'essai et de la poésie ; dans l'aphorisme, l'essai s'exprime dans une forme poétique, dans l'épigramme, il se situe aux confins de la poésie et de la prose.

Mais si l'on rend compte de la différence spécifique du mode fragmentaire d'écriture, l'alliage de la pensée et de la poésie, il ne faut pas pour autant oublier son inscription dans le domaine de l'essai, c'est-à-dire dans un domaine particulier de la connaissance. C'est bien un certain type de connaissance qui prend une forme poétique. Musil avait souligné la perfection de l'aphorisme et de l'épigramme, il fait de même concernant la connaissance donnée par l'essai : « L'essai est-il : dans un domaine où le travail exact est possible, quelque chose qui suppose du relâché... ou le

<sup>11</sup> E, « [De l'essai] », p.337.

<sup>12</sup> E, « [Forme et fond] », p.323.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

comble de la rigueur accessible dans un domaine où le travail exact est impossible. Je cherche à prouver la deuxième proposition » <sup>15</sup>. Autrement dit, au lieu de supposer une exactitude définie d'avance qui permette de juger toute connaissance dans n'importe quel domaine, il faut différencier ces domaines, l'exactitude qui leur convient, et enfin évaluer l'essai en fonction de son inscription dans tel ou tel de ces domaines. Ainsi, selon Musil, l'essai n'est pas l'approximation d'une connaissance exacte mais l'exactitude la plus grande de la connaissance, là où l'exactitude totale n'est pas possible. En son domaine de connaissance, l'essai possède sa perfection propre.

On peut en effet distinguer deux domaines d'écrits. Le premier est celui de la science, caractérisé dans cette ébauche d'essai par la subjectivité froide, rationnelle, du savant ; ses résultats objectifs, soumis à un seul critère, la vérité ; l'organisation de ces résultats en lois et système. A l'opposé, le domaine de l'art et de ce qui, dans la vie, ressemble à l'art, ne permet pas la constitution d'un tel ordre intellectuel relié aux faits. Ce qui y compte, ce ne sont pas les lois générales, dans leur nécessité, ou l'expression de vérités factuelles, constituées en système, mais, par exemple, la ligne contingente d'une intrigue dans laquelle la vérité factuelle n'a pas vraiment sa place. Ce domaine est davantage celui de l'individuel et du possible que du général et du réel. L'essai vient justement nuancer l'opposition de ces deux domaines : « L'essai a sa place entre ces deux domaines. De la science, il a la forme et la méthode. De l'art, la matière. (Le terme de vie n'est pas juste, parce qu'il englobe aussi ce qui relève d'une loi. Ce que l'on a désigné plus haut par le domaine de vie, c'est ce qui, dans la vie, est analogue à l'art.) » 16, autrement dit ce qui ne relève pas des lois de la science. C'est-àdire que si l'essai conserve le mouvement de la connaissance scientifique, notamment le raisonnement logique et la mise en relation de faits, il se rapporte cependant à une matière qui n'a rien à voir avec celle dont s'occupe la science.

La distinction entre ratioïde et non-ratioïde, thématisée dans un article de 1918, « La connaissance de l'écrivain : esquisse », permet de préciser cette matière de l'essai. Le domaine du ratioïde, celui de la science ou de ce qui, dans la vie, relève d'une loi, est caractérisé par « la servilité des faits [...] une certaine monotonie des faits, la prédominance de la répétition, une relative indépendance des faits les uns par rapport aux autres, telle qu'ils s'intègrent aussi d'ordinaire à des groupes de lois, de règles et de concepts antérieurement constitués » 17. Le domaine du non-ratioïde est celui « 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 » 18. L'essayiste est celui qui s'aventure, avec des moyens scientifiques, dans un domaine de faits qui ne se prêtent pas à ces moyens scientifiques, ne se donnent pas à eux servilement, comme c'est le cas dans le domaine de la science. Il s'agit pour lui de trouver une mise en relation de faits

<sup>15</sup> E, « [De l'essai] », p.334.

<sup>16</sup> Idem, p.335.

<sup>17</sup> E, « La connaissance de l'écrivain : esquisse », p.81.

<sup>18</sup> *Idem*, p.83.

individuels ou d'évaluations toujours effectuées en contexte, qui rendent impossibles l'utilisation de lois et de concepts élaborés de manière préalable. On comprend alors pourquoi il faut juger l'essai non pas comme une approximation de la science, dans un domaine de faits qui rendent possibles, par leur servilité, une exactitude totale, mais comme la plus grande exactitude dans un domaine de faits qui ne permet pas un travail exact au sens de celui de la science.

Pour conclure sur ce point, même si l'aphorisme et l'épigramme sont une forme radicale d'essai qui tend vers la poésie et donc l'intuitif, ils n'en proposent pas moins, de par leur appartenance au domaine de l'essai, une connaissance bien réelle de l'individu et de ses évaluations.

#### Solutions partielles (Musil) et connaissance des hommes (Wittgenstein)

Si le fragmentaire désigne un mode d'écriture que nous avons essayé de situer en terme de genre, il est aussi une caractéristique de cette connaissance propre au domaine de l'essai. Aphorismes et épigrammes, dans leur radicalité de fragment, mettent en lumière un aspect essentiel de la connaissance dans l'essai : l'impossibilité de totaliser, d'unifier cette connaissance comme la science peut le faire dans son domaine. Ce n'est sans doute pas un hasard si, dans les pages de son journal où Musil s'intéresse à l'aphorisme et en recherche notamment une définition, le titre d'un recueil possible est « l'Inachevable » 19. En effet, par delà l'ironie - puisque l'inachevable pour Musil, au milieu des années trente, c'est surtout L'Homme sans qualités -, on retrouve dans ce terme un aspect plus général des œuvres de l'esprit, autrement dit de ces œuvres dont fait partie l'essai et qui, contrairement à la science, ne font pas intervenir seulement l'intellect, mais aussi le sentiment : « La science cherche la vérité, elle se règle sur elle et sur les faits ; la démarche et l'unité de l'œuvre scientifique sont inscrites dans son objet. Dans les œuvres de l'esprit, il en va autrement. Elles ont quelque chose d'inachevable et n'ont jamais, à proprement parler, de but accessible » 20. Cela ne veut pas dire que ce genre d'œuvres, aphorisme ou essai, est impossible, mais que la connaissance qu'il permet ne s'unifie pas dans une démarche et dans la connaissance achevée d'un objet. En même temps, on l'a déjà dit, cela n'est pas le signe d'une imperfection. Aphorismes et essais sont inachevables par nature, parce que leur matière ne se prête pas à cet achèvement de la connaissance. Le caractère achevé de la connaissance scientifique n'est donc pas ici un modèle à l'aune duquel juger la connaissance proposée par l'essai : « Une élaboration rationnelle des différents résultats aurait bien entendu son prix. A tout le moins, leur systématisation. Simplement, elle se heurte à des difficultés que l'on ne surmontera jamais complètement à cause de l'ambiguïté des termes »<sup>21</sup>. Cette

<sup>19</sup> J II, p.429.

<sup>20</sup> E, « Franz Blei », p.79.

<sup>21</sup> E, « [De l'essai] », p.338.

ambiguïté des termes n'est pas un défaut de la langue, mais est totalement justifiée par son domaine d'application : ce qui échappe à l'univocité d'une loi, à savoir l'individu, les valeurs éthiques et esthétiques. L'essai doit faire preuve d'une exactitude dans le milieu de l'ambigu, qui ne peut prendre la forme d'un système. « Il ne fournit pas de solution globale, seulement une série de solutions particulières »<sup>22</sup> aux questions portant sur l'individu, ses réactions au monde, ses évaluations éthiques et esthétiques dans des contextes précis.

La ressemblance avec Wittgenstein est frappante. Sa description de la connaissance de l'homme est, en effet, assez similaire à ce que Musil définit comme une connaissance de l'individu et de ses évaluations : « Peut-on apprendre à connaître les hommes? Certains le peuvent. Non en suivant des cours, mais par l'« expérience ». – Existe-t-il des maîtres pour cela ? Certainement. Ils donnent, de temps à autre, la bonne indication. – C'est à cela que ressemblent ici l' « apprendre » et l' « enseigner ». On n'apprend pas une technique, mais des jugements pertinents. Il y a aussi des règles, mais elles ne forment pas un système, et seul l'homme d'expérience peut les appliquer à bon escient. A la différence des règles de calcul »<sup>23</sup>. On peut noter, tout d'abord, qu'il s'agit ici d'une connaissance des hommes et non de l'homme, ce qui est déjà une manière de marquer ce souci pour la diversité des individus, au détriment des 'grandes' théories sur l'homme en général. Ensuite, cette connaissance des hommes est caractérisée par la primauté de l'expérience sur le cours, de l'apprentissage des jugements sur celui de la technique pour produire ces jugements, de règles éparses sur le système de règles, ou encore de l'application expérimentée de règles sur leur application simple. Wittgenstein et Musil démarquent ainsi la connaissance des hommes d'un même autre type de connaissance, qui présuppose des lois, des règles ou des concepts pour ensuite les appliquer à un donné. Il y a d'abord l'expérience d'un homme et ses jugements. On peut en tirer des règles mais on ne peut vraiment unifier le tout. Les solutions au problème de la connaissance des hommes sont donc partielles ou particulières, non au sens d'imparfaites ou d'incomplètes, mais au sens où elles portent nécessairement sur des cas ou des rapprochements de cas, et non sur l'homme en général.

Par ailleurs, cela n'empêche pas la recherche de la plus grande justesse dans l'expression de cette connaissance. La formule de Wittgenstein, « Ici, le plus difficile est de parvenir à exprimer l'indétermination avec justesse et sans la falsifier » <sup>24</sup>, fait directement écho à celle de Musil, déjà citée, concernant l'essai qui est « le comble de la rigueur accessible dans un domaine où le travail exact est impossible » <sup>25</sup>. Le premier souligne la difficulté de cette exigence de justesse, le second la possibilité, mais ce sont l'envers et l'endroit d'une même conception de la connaissance de l'homme.

<sup>22</sup> Idem, p.336.

<sup>23</sup> Wittgenstein, Recherches philosophiques, trad. Dastur, Elie, Gautero, Janicaud, Rigal, Paris, Gallimard, 2004, p.318.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> E, « [De l'essai] », p.334.

On peut même aller plus loin et montrer que le jugement qui possède cette justesse et cette rigueur, qui est à la source de cette connaissance des hommes, prend une forme similaire chez ces deux auteurs. Chez Wittgenstein, en effet, « ce n'est que dans des cas disséminés que l'on peut porter un jugement pertinent et fécond, constater une connexion féconde »<sup>26</sup>. Or, d'une part, pertinence et fécondité du jugement sont des qualificatifs qui définissent assez bien le caractère significatif du jugement, qui est une exigence que Musil met en avant à la fin de sa conférence sur la bêtise<sup>27</sup>. D'autre part, l'intelligence des cas disséminés est, chez Musil, le propre de l'écrivain qui « n'est exceptionnel qu'en tant qu'il est quelqu'un d'attentif aux exceptions »<sup>28</sup>, dans ce domaine où « les exceptions l'emportent sur la règle »<sup>29</sup>. Convergent vers une même définition de la connaissance des hommes, le jugement pertinent et fécond des cas humains, dont parle Wittgenstein, et l'intelligence de ce qu'il y a de significatif chez les individus, dont parle Musil.

Cette intelligence d'un jugement attentif aux cas humains est donc à l'origine de qualités spécifiques à cette connaissance des hommes : la précision, la rigueur et la justesse, mais est aussi responsable de sa fragmentation. On voit alors à quel point cette connaissance fragmentée n'est en rien imparfaite, et à quel point aphorismes et épigrammes soulignent par leur forme même une caractéristique de la connaissance qu'ils expriment.

#### Musil, le romancier et Ulrich, l'essayiste

Ce qu'il faut alors regarder de près, ce sont les liens entre cette connaissance fragmentaire, proposée par l'essai, et l'oeuvre majeure de Musil, *L'Homme sans qualités*. On peut d'avance affirmer que Musil cherche à insérer dans le roman les résultats de l'essai, ces réponses partielles au problème de la connaissance de l'individu et de ses évaluations. L'enjeu sera donc de comprendre les modalités et les raisons de cette insertion.

Musil a une idée très précise de ce qu'il tente de faire en exploitant ces pensées, ces fragments d'essais, au sein du roman : « Il ne doit pas y avoir de pensées qui sont là pour elles-mêmes. Elles ne peuvent pas non plus, ce qui constitue une difficulté particulière, y être développées comme le ferait un penseur; elles sont des 'parties' d'une forme. Et si ce livre réussit, il sera forme, et les reproches selon lesquels il ressemble à un traité et d'autres choses du même genre deviendront alors peu sensés. La richesse des pensées est une partie de la richesse du sentiment » <sup>30</sup>. Car la contrainte, en effet,

<sup>26</sup> Idem, p.319.

<sup>27</sup> E, « De la bêtise », pp.296-318.

<sup>28</sup> E, « La connaissance chez l'écrivain : esquisse », p.84.

<sup>29</sup> *Idem*, p.82

<sup>30</sup> Cité dans Bouveresse, La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil, Paris, Seuil, 2001, p.407.

a été double : d'une part, ne pas éparpiller dans le roman des bouts d'essais laissés à eux-mêmes, comme si l'auteur avait seulement voulu émailler le roman de certaines de ses remarques personnelles ; d'autre part, ne pas non plus transformer le roman en essai, comme si le premier était le prétexte du second et que l'écrivain devenait un penseur. Le roman est à l'essai ce qu'une forme est à des parties de connaissance. Il faut donc bien distinguer entre, d'un côté, la logique du penseur, de l'essayiste, et de l'autre, la logique du romancier. Ou plutôt, autant Musil semble se défier des forces de synthèse à l'intérieur du genre de l'essai, puisqu'il souligne l'inachèvement essentiel de ses résultats, autant il semble prêt à faire du roman la forme générale dans laquelle ces résultats épars peuvent légitimement trouver une unité. Le fragment trouve sa seule forme englobante et légitime dans le roman.

Par ailleurs, on trouve cette idée que la richesse du sentiment, à laquelle se plie la richesse des pensées, est une différence du roman par rapport à l'essai. On peut mieux comprendre cela si l'on fait appel une fois de plus à l'ébauche d'essai intitulée [Forme et fond]. Si l'on trouve à l'origine du roman et de l'essai les mêmes interrogations, les mêmes problèmes, « le moment où l'on se décide pour la vivisection est le moment du choix de la pensée profane, de l'artisanat. Quand vous réussissez à voir dans les trois mots « mais, dit-il » bien placés un enrichissement, une clarification de la vie, c'est le moment de la grande émotion sacrée » 31. Le roman est ce qui, donnant de la vie à des pensées, enrichit cette vie grâce à ces pensées. Il semble que, dans le roman, selon Musil, les sentiments s'enrichissent de ce à quoi ils donnent vie. On comprend alors pourquoi Musil insiste, dans la continuité de ces remarques, sur le rapport entre pensée et action dans le roman. Contrairement à l'essai qui énonce des pensées, le roman les fait résonner, leur donne corps, et ainsi, s'adresse à la volonté du lecteur. Ainsi, le roman donne forme, vie et corps à ces pensées fragmentaires venues de l'essai.

En même temps, ce roman n'est pas une simple mise en scène des idées qu'il a pu trouver en tant qu'essayiste, ni non plus une insertion de l'essai qui le rende indiscernable du reste du roman. Bien au contraire, on peut dire que *L'Homme sans qualités* met en scène la présence même de l'essai, au travers notamment de son personnage principal : Ulrich. Ce dernier est l'essayisme personnifié.

A un premier niveau, on peut comprendre ainsi le motif de l'Action parallèle -ces réunions de savants, de poètes, de diplomates, de généraux, de fonctionnaires, organisées par la cousine du personnage principal, Diotime, pour trouver une idée pour fêter les soixante-dix ans du règne de l'empereur. Dans le cadre de ces réunions, Musil parodie l'affrontement des grandes idées sur l'homme, la culture, la science, l'âme, etc. Ce sont autant de discours qui témoignent d'une myopie intellectuelle alliant généralité et imprécision, là où la pensée essayiste, incarnée par Ulrich, a cette exigence de rigueur et de souci du cas. Il y a donc, dans le roman, une mise en abîme de la confrontation entre les explications générales de l'idéalisme et les exigences de l'essai, et ce, en vue

<sup>31</sup> E, « [Forme et fond] », p.323.

de railler les premières. Par ailleurs, et sans insister autant, Musil oppose philosophie et essai, au moyen de ce même personnage : « Il [Ulrich] n'était pas philosophe. Les philosophes sont des violents qui, faute d'armée à leur disposition, se soumettent le monde en l'enfermant dans un système » 32. Le problème de la philosophie tient à ce que, ne pouvant concurrencer la science dans son domaine, elle conserve une exigence de système propre à la science, là où justement ça n'a pas lieu d'être : le terrain de l'individuel. La philosophie doit donc laisser la place dans ce roman à l'essai, qui est le seul, dans son inachèvement, à ne pas faire violence à son objet d'étude. Ulrich et l'essayisme qu'il représente doivent donc trouver leur place face aux grands discours et aux philosophes. L'Homme sans qualités raconte en partie cette lutte de l'essayisme pour exister dans le monde intellectuel et il est lui-même la mise en œuvre de cette lutte.

En même temps, Ulrich ne se contente pas de défendre la mentalité essayiste : il produit lui-même de l'essai en cours de roman. Déjà, Musil lui a donné sa propre théorie de l'essai : « Ulrich en tira une idée qu'il n'attacha plus désormais au mot trop incertain d'hypothèse, mais, pour des raisons bien précises, à la notion caractéristique d'essai. Un peu comme un essai, dans la succession de ses paragraphes, considère de nombreux aspects d'un objet sans vouloir le saisir dans son ensemble (car un objet saisi dans son ensemble en perd d'un coup son étendue et se change en concept), il pensait pouvoir considérer et traiter le monde, ainsi que sa propre vie, avec plus de justesse qu'autrement »33. Ensuite, cette théorie de l'essai est mise en œuvre dans les discussions du salon de Diotime. Ulrich ne fait pas de longs discours mais semble en rester à des remarques tournant autour de leur objet, se situant lui-même souvent à la marge de ces discussions. Cette manière de penser est aussi utilisée en dehors de ces salons, par exemple dans un dialogue avec un autre personnage, le général von Stumm, à propos de la génialité<sup>34</sup>. Sont envisagés successivement la valeur du génie, sa reconnaissance, le rapport de la société au génie, etc., autant de facettes d'un même problème, plus ou moins développées et liées entre elles. Enfin et surtout, Ulrich est l'auteur d'un essai sur le sentiment, que sa sœur, Agathe, découvre aux §71, 73 et 74. Le texte est plus continu que les remarques sur le génie, et présente, sous la forme d'une succession de paragraphes, un abrégé de l'histoire de la psychologie des sentiments, une description naïve de la formation d'un sentiment, ses liens avec le comportement et son incertitude. On a affaire ici à un véritable essai au sens de l'écrit appartenant à ce genre, et cet essai est inséré dans le journal d'Ulrich, journal qui est lui-même une partie de ce roman.

L'articulation de l'essai et du roman tient donc en partie à une espèce de partage des rôles entre Musil et son personnage principal. Si Musil peut légitimement affirmer qu'il a écrit un roman, et non un essai, comme on a pu le lui reprocher, c'est

<sup>32</sup> Musil, L'Homme sans qualités, (tome I = HSQ I; tome II = HSQ II), trad. Jaccottet, Paris, Seuil, 1956, tome I, §62, p.319.

<sup>33</sup> HSQ I, §62, p.316.

<sup>34</sup> HSQ II, §49-50, pp.521-535.

parce que l'essayiste, dans ce roman, est principalement Ulrich. Musil raconte un personnage essayiste.

#### Fragments d'un personnage et de sa vie

Le roman laisse une place, donne un lieu à la connaissance fragmentaire des hommes et Ulrich en est le défenseur, le représentant principal. Ainsi, à côté des moments d'essai où c'est Musil qui parle, c'est bien un personnage qui donne une certaine unité à bon nombre de réflexions éparses, à ces fragments d'une connaissance qu'il est pourtant impossible d'unifier objectivement. De cette manière, Musil échappe à un problème qu'il a soulevé par ailleurs et qui concerne le caractère inachevable et un peu éclaté de l'essai : « Il se produit alors généralement, faute d'une synthèse objective concluante, une substitution destinée à sauver l'idée que l'on a d'avoir réalisé une œuvre –comme la société l'exige. »35. Cette pseudo unité de l'essai peut être assurée, par exemple, par l'invention d'un pseudo but (par exemple la volonté d'exposer les faits là où, en réalité, l'essai ne se limite pas à eux) ou par l'invocation de la personnalité de l'auteur. Dans le premier cas, l'unité est factice, dans le second appauvrissante. Il n'y a donc pas de synthèse objective de ces fragments de connaissance et il n'est pas non plus possible de les rapporter à une méthode unique ou à la personnalité de leur auteur. Mais dans L'Homme sans qualités, les moyens sont tout à fait différents. Ce sont l'espace du roman et le personnage principal qui organisent, c'est-à-dire focalisent ou polarisent les fragments d'essai.

Le rôle d'Ulrich concernant l'essai tient d'une part, bien évidemment, à ce qu'il a en partie pour tâche, dans les choix romanesques de Musil, de défendre l'essai et de se comporter en essayiste. Le roman permet l'invention d'un essayiste idéal, Ulrich, qui ne cherche en aucun cas une unité factice à sa pensée. Mais cela tient aussi d'autre part à ce qu'il est, en tant que personnage de roman. En effet, selon Musil, c'est l'absence d'unité véritable et la composition à partir de fragments, qui caractérisent, de manière générale, un personnage de roman : « Que l'on détache des œuvres littéraires les personnages que la magie des auteurs y a fait vivre, et que l'on essaie d'appliquer à leur société les lois morales de la nôtre, on s'apercevra que chaque individu du livre est fait de plusieurs individus, qu'il est tout ensemble bon et condamnable, qu'il n'a pas de caractère, qu'il est inconséquent, que ses actes échappent à la causalité : en bref, qu'il est impossible d'organiser ou d'intégrer d'aucune façon les forces morales qui le meuvent »<sup>36</sup>. Le personnage de roman est avant tout composite, le résultat d'une composition d'éléments plus ou moins disparates, dans un tout, une identité qui est une fiction. L'auteur taille des personnages sur mesure, et dans L'Homme sans qualités, à la mesure de l'essai.

<sup>35</sup> E, « Franz Blei », p.79.

<sup>36</sup> E, « [De l'essai] », p.335.

Cela est d'autant plus le cas d'Ulrich qu'il est, selon son ami Walter, un « homme sans qualités » : « Je ne vais pas examiner toutes ses qualités dans le détail, laissons-leslui, car en fin de compte, il ne les possède pas ! Elles ont fait de lui ce qu'il est, elles ont déterminé son orientation, et pourtant elles ne lui appartiennent pas. Quand il est en colère, quelque chose rit en lui. Quand il est triste, il prépare quelque plaisanterie [...] A la fin de son exposé, il avait compris qu'Ulrich se réduisait à cette sorte de dissolution intérieure qui est commune à tous les phénomènes contemporains »37. Ainsi, avec Ulrich, Musil choisit de montrer délibérément ce qu'est un personnage et par là même ce que sont les individus de la vie moderne : des êtres informes que des qualités définissent de manière contingente sans être les leurs à proprement parler. On comprend alors pourquoi Ulrich est le personnage essayiste du roman : il est une unité informe en deçà d'une collection contingente de caractéristiques. Défini ainsi, il est donc le personnage qui peut endosser le rôle d'essayiste. Il est cet être dont l'indifférence à tout caractère fixe permet de faire toutes sortes de remarques, de réflexions, d'aphorismes, donc de faire preuve de cette mentalité essayiste. Ni l'homme de science ni l'écrivain ne le peuvent : le premier indexe toutes ses réflexions sur la vérité, le second travaille plutôt à l'expression de sa subjectivité. Seul l'homme qui se trouve entre le savant et l'écrivain, à savoir l'essayiste, est libre de la vérité ou de la subjectivité et peut être le porteur des réflexions éparses ou des fragments venus de l'essai. Ulrich est taillé sur mesure par Musil pour être le porteur de cette mentalité essayiste, pour être la source d'une connaissance fragmentaire de l'homme.

L'essayisme définit pourtant encore plus profondément Ulrich. Ce n'est pas simplement chez lui une manière de penser, à distinguer de celle de l'écrivain et de celle du scientifique, c'est aussi un mode de vie. Dans la mesure où il est un « homme sans qualités », donc un homme sans caractère fixe, il mène sa vie sur le mode de l'essai. Plus précisément, selon Musil, c'est un personnage qui, dès le début de sa jeunesse, a voulu « vivre hypothétiquement » 38, de sorte que « le présent n'est qu'une hypothèse que l'on n'a pas encore dépassée » 39 et qu' « il a l'impression d'être un pas, libre d'aller dans toutes les directions, mais qui va toujours d'un point d'équilibre au suivant, et toujours en avançant » 40. Cette vie est donc sans unité réelle, seulement composée des hypothèses successives qui l'ont guidée. Déjà elle est placée sous le signe d'une succession non unifiable. Mais par la suite, Ulrich a donné à sa vie la forme non d'une hypothèse révocable, mais de l'essai, dans ce passage que l'on a déjà cité<sup>41</sup>. Il mène alors sa vie en considérant les aspects de ses actions et de ses pensées, les circonstances dans lesquelles ses actions et pensées prennent sens, à la manière de l'essai qui, dans le domaine de l'écrit, envisage les aspects d'un objet, d'un événement, d'un homme, etc.

<sup>37</sup> HSQ I, §17, p.82.

<sup>38</sup> HSQ I, §62, p.315.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Note 33.

en insistant sur les différents cas ou les circonstances. Sa vie ne se règle pas alors sur des principes ou des lois, mais sur les circonstances, les situations, d'où son absence d'unité.

Ulrich est le défenseur de l'essai et met en pratique cette manière de penser, parce qu'il est un « homme sans qualités » qui ne recherche ni l'expression de soi ni la vérité objective, et parce que sa vie elle-même est menée comme un essai. Le fragmentaire se trouve donc aussi bien dans le mode d'écriture des aphorismes et des épigrammes, dans la nature de la connaissance tirée de l'essai, et dans le personnage qui prend sur lui de défendre l'essai, la connaissance fragmentaire des hommes, et de mener sa vie sur un mode fragmentaire.

#### Le problème de la vie juste

Musil indique plus précisément ce qui est à l'origine de cette fragmentation de la vie d'Ulrich : ce sont ses trois essais pour devenir un grand homme, que l'on trouve dans l'introduction de L'Homme sans qualités. La première tentative pour le devenir est celle de l'armée, avec pour modèle Napoléon : « Le seul ennui était qu'il ne sût ni comment on devient un grand homme, ni même ce que c'est. Au temps où il était encore à l'école, il avait tenu pour tel Napoléon [...] La conséquence fut qu'Ulrich, sitôt échappé de l'école, devint porte-étendard d'un régiment de cavalerie » 42. Le peu d'écho à ses ambitions, dans le monde dans lequel il vit, lui fait abandonner cette carrière. La deuxième voie pour devenir un grand homme est celle de la technique<sup>43</sup>, qui lui fait découvrir la possibilité de progrès géniaux, la mentalité essayiste qui procède, comme la technique, par dépassement de l'acquis, et en même temps le retard de l'homme par rapport à sa propre technique, son incapacité à se changer au même rythme qu'elle. D'où l'abandon par Ulrich d'un milieu décevant par manque d'ambition à l'égard de l'humain. Enfin, la troisième tentative est celle des mathématiques<sup>44</sup>, dont la puissance engage l'individu à penser autrement, à se transformer lui-même ainsi que sa vie. Ce qui le fait abandonner une carrière pourtant prometteuse, c'est l'impression « qu'il ressemblait, même dans sa science, à un homme qui franchit une chaîne de montagnes après l'autre sans jamais apercevoir le but »45.

Ce qui est important ici, c'est que la vie d'Ulrich prend une forme assez paradoxale. Au premier abord, cette vie a une unité puisque les essais qui la composent sont l'expression d'un seul et même désir, devenir un grand homme : « Cet homme qui était revenu au pays ne pouvait se rappeler une seule période de sa vie que n'eût pas animée la volonté de devenir un grand homme ; Ulrich semblait être né avec ce

<sup>42</sup> HSQ I, §9, p.44.

<sup>43</sup> HSQ I, §10.

<sup>44</sup> HSQ I, §11.

<sup>45</sup> HSQ I, §13, p.58.

désir » 46. On peut rapporter cela à une autre compréhension de l'essai, proposée plus tardivement par Ulrich : « un essai est la forme unique et inaltérable qu'une pensée décisive fait prendre à la vie intérieure d'un homme » 47. Cela définit assez bien ce qui se produit avec ce désir de devenir un grand homme : derrière ces essais pour ressembler à Napoléon, être un ingénieur ou un mathématicien de génie, il y a une volonté, un désir, qui donnent forme à la vie d'Ulrich. Mais en même temps, ce n'est pas une impression d'unité qu'il garde de cet enchaînement d'essais : « Aujourd'hui, quand il repensait à cette époque, Ulrich pouvait secouer la tête comme si on lui avait parlé de sa propre métempsycose; mais non point quand il songeait au troisième de ses essais »48. Ce qui signifie que les deux premiers essais, même s'ils sont l'expression d'un même désir, semblent ne plus être reliés ensemble et avec la vie d'Ulrich. L'éclatement des essais produit ici une fragmentation de la vie d'Ulrich. Est-ce à dire que le troisième essai est le bon, donne une forme unique et inaltérable à sa vie ? Au contraire, il découvre qu' « il possédait des fragments d'une nouvelle manière de penser et de sentir, mais le spectacle d'abord si intense de la nouveauté s'était dissous dans la multiplication des détails »<sup>49</sup>. Ainsi, non seulement les essais ne se tiennent pas entre eux, mais le dernier de ces essais n'arrive pas à trouver une unité propre et à donner une véritable forme à la vie d'Ulrich.

On part donc d'un essayisme de la vie, compris comme forme donnée à une vie par une pensée, pour arriver finalement à un essayisme producteur de fragments, d'essais de vie irréconciliables entre eux. Nous en avons déjà décrit le résultat : un mode de vie hypothétique et sa version plus radicale, le désir de considérer sa vie comme un essai, selon ses circonstances ou ses aspects. On a là la dégradation la plus importante de l'unité de la vie, sa fragmentation la plus extrême, alors même qu'elle procède d'un désir fondateur : devenir un grand homme. Mais cela produit aussi en retour le souci chez Ulrich de retrouver quelque chose qui donne une forme, une unité à sa vie. Il s'agit de ce sens de l'essai qui ne fragmente pas la vie, mais l'empoigne tout entière, en évitant par ailleurs de l'asservir à une vérité ou à un précepte de la morale. D'où l'émergence du problème individuel de la vie juste : « A quelque moment qu'on lui eût demandé, lorsqu'il travaillait à ses traités mathématiques ou logico-mathématiques ou s'occupait de sciences naturelles, quel but il avait présent à l'esprit, il eût toujours répondu qu'un seul problème méritait réellement qu'on y pensât, celui de la vie juste »50. C'est-à-dire, comment doit-on vivre, notamment lorsque sa propre vie est marquée par l'essayisme ? Et si Ulrich, après avoir pris conscience de l'état fragmentaire de sa vie, en prend congé, cela indique à la fois le désir de chercher une solution pour cette vie, qui lui indique ce qu'il doit faire, et un certain désespoir de trouver cette solution. Musil semble en effet

<sup>46</sup> HSQ I, §9, p.44.

<sup>47</sup> HSQ I, §62, p.320.

<sup>48</sup> HSQ I, §11, p.48.

<sup>49</sup> HSQ I, §13, p.58.

<sup>50</sup> HSQ I, §62, p.322.

hésiter sur le sens à donner à ce congé de la vie : s'agit-il d'une recherche du « bon usage de ses capacités »<sup>51</sup>, donc d'une manière d'en finir avec ses essais épars fragmentant sa vie, ou bien d'un « tranquille désespoir »<sup>52</sup> d'y arriver ? Il y a donc chez Ulrich une tension entre ces deux sens du mot essai, donc entre deux modes de vie, l'un guidé par le sens du possible, le sens des formes possibles que peut prendre la vie, et l'autre par la recherche de la vie juste, de cette vie qui s'impose par rapport aux autres vies possibles.

#### Des germes d'utopies

Le résultat, selon Musil, c'est qu'Ulrich « sera parvenu à trouver un certain nombre de solutions partielles d'une solution totale qui dépasse l'individu et même l'ensemble des contemporains. Je crois qu'un affectif « exact », tel qu'il est plus ou moins heureusement défini, ne peut rien se permettre de plus »53. Au fond, subsiste toujours cette tension qui empêche une solution partielle, un essai de vie, de se prendre pour la solution totale, la vie juste. Mais cela ne ruine ni l'idée d'une solution totale - la définition de la vie juste - , ni les résultats d'Ulrich qui sont ici présentés comme une réussite partielle. Et c'en est une car, si un individu ne peut trouver cette solution qui, par nature, le dépasse, on ne peut lui reprocher de ne pas l'avoir trouvée. L'essayisme produit seulement des manières de vivre qui sont des solutions partielles, des fragments de solutions, au problème plus global de la vie juste. On retrouve donc dans cet essayisme de la vie les caractéristiques de l'essayisme théorique: de même que ce dernier nous fournit une connaissance des hommes par fragments, sans pouvoir unifier son propos, de même, le premier ne peut proposer que des solutions partielles. Aux questions « qu'est-ce que l'homme? » et « comment doit-on vivre? » ne sont données que des réponses partielles. Pourtant, il semble y avoir une solution éthique totale, là où une connaissance des hommes ne peut être systématisée ou unifiée. Autant les fragments de connaissance des hommes ne sont pas des bouts d'une connaissance unifiée possible, autant les solutions d'Ulrich sont bien des parties d'une solution totale. D'où l'idée que sa recherche d'une vie juste trouve paradoxalement une solution qui le dépasse, lui et ses contemporains. Dans la même lettre, Musil précise la nature de cette solution. Il s'agit d'un changement de la forme de vie des hommes : « le monde doit se changer lui-même, c'est une tâche qui ne peut être assumée que collectivement »54. C'est l'invention collective d'un monde humain nouveau, d'une forme de vie nouvelle qui est la solution au problème de la vie juste. Et Musil montre qu'à défaut de proposer une telle solution totale, l'année 1914 a engendré une guerre mondiale.

L'essentiel est alors de préciser la contribution d'Ulrich à ce changement du monde : il est à la fois celui qui fragmente sa vie, en fait une série d'essais ou la considère

<sup>51</sup> HSQ I, §13, p.59.

<sup>52</sup> HSQ I, §62, p.324.

<sup>53</sup> L, lettre à Karl Baedeker du 9 juillet 1934, p.218.

<sup>54</sup> Ibidem.

dans ses aspects, comme dans un essai, et celui qui pourtant fait de certains de ses essais des utopies, dont la réalisation ne peut être effectivement que collective. Certains de ses essais ou d'aspects de sa vie sont des germes d'utopies.

Musil définit ainsi l'utopie : « Une utopie, c'est à peu près l'équivalent d'une possibilité ; qu'une possibilité ne soit pas réalité signifie simplement que les circonstances dans lesquelles elle se trouve provisoirement impliquée l'en empêchent, car autrement, elle ne serait qu'une impossibilité; qu'on la détache maintenant de son contexte et qu'on la développe, elle devient une utopie. Le processus est le même lorsqu'un chercheur observe une modification dans l'un des éléments d'un phénomène complexe, et en tire des conséquences personnelles ; l'utopie est une expérience dans laquelle on observe la modification possible d'un élément et les conséquences que cette modification entraînerait dans ce phénomène complexe que nous appelons la vie »55. Cette définition complexe de l'utopie est élaborée en trois temps. Dans un premier temps, il y a cette idée que l'utopie est une possibilité développée car sortie d'un contexte qui la limite. Dans un second temps, Musil introduit une comparaison avec la démarche du chercheur, ce qui lui permet, dans un troisième temps, de reformuler sa définition initiale de l'utopie. Il s'agit d'une expérience dans le domaine du possible, sans prise en compte des circonstances, visant à observer la modification de la vie à partir d'un de ses éléments. Ainsi, un aspect, un fragment, une partie de cette vie, peuvent être développés comme utopie.

Les solutions partielles d'Ulrich sont ces aspects de sa vie qu'il a étendus au reste de sa vie et élevés, de manière plus générale encore, au rang d'utopies. Ainsi, qu'il ait compris sa vie comme un essai, une suite d'essais ou selon ses différents aspects, n'a pas eu seulement pour résultat de fragmenter, de décomposer cette vie, mais aussi de pouvoir développer, à partir d'elle, un certain nombre d'utopies. Apparaît tout d'abord l'« utopie de la vie exacte », qui donne son titre au §61. Musil y applique sa définition de l'utopie au cas particulier de l'exactitude: « Que l'élément observé soit l'exactitude même, qu'on l'isole et le laisse se développer, qu'on le considère comme une habitude de pensée et une attitude de vie [...] Telle est l'utopie de l'exactitude »56. Tout de suite après, dans le §62, Musil introduit l'« utopie de l'essayisme », ce qui désigne aussi bien l'idée de vivre hypothétiquement, la compréhension de la vie comme dans un essai, par ses aspects et le désir d'une pensée qui informe totalement la vie de l'individu. Ces deux premiers exemples sont des utopies de jeunesse qui semblent n'avoir pas satisfait Ulrich puisqu'elles semblent avoir 'défait', décomposé sa vie et être à l'origine du problème de la vie juste. En réponse à cette situation, il développe d'autres utopies dans le 2° volume de L'Homme sans qualités. On y trouve l'« utopie de l'autre état », qui oscille entre « l'amour sororal »57 qui lie Ulrich et Agathe, et une mystique qui ressemble à

<sup>55</sup> HSQ I, §61, p.310-311.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> HSQ II, §22, p.253.

une approche expérimentale de Dieu. Il y a « l'utopie de la vie motivée », qui donne son titre au \$65 et qui oppose une vie impersonnelle, menée selon l'enchaînement des causes et des effets, et une vie guidée par des motifs, par ce qui est significatif. Ce sont là des utopies qui développent des aspects moins rationnels de la vie d'Ulrich : l'amour, la signification et même le souci de Dieu. On trouve enfin, dans le dernier chapitre de l'édition française, « l'utopie de la mentalité inductive, ou de l'état social donné », qui insiste davantage sur l'inscription des deux personnages principaux dans une société donnée, alors que les utopies précédentes étaient liées à leur séparation à l'égard du monde. C'est cette utopie qui semble porteuse de la vie à mener : « A partir des chapitres du journal, l'utopie de la vie motivée et l'utopie de l'« autre état » vont vers leur liquidation. Reste en dernier (l'ordre de succession étant inversé) l'utopie de la mentalité inductive, donc de la vie réelle! C'est sur elle que s'achève le livre » 58.

Le but de Musil, dans son roman, n'est pas tant d'enregistrer la fragmentation de la vie moderne, dont Ulrich est peut-être la forme la plus poussée, mais de tirer de cette fragmentation de véritables utopies donnant un sens à la vie. Alors que son époque a d'emblée interprété cette fragmentation comme une décadence de la vie, Musil a essayé d'y trouver des germes de vies possibles. On comprend alors qu'il insiste, d'un côté, sur la perfection possible du mode d'écriture fragmentaire et sur l'aspect nécessairement inachevable de la connaissance de l'homme, et, de l'autre, sur le rôle fondamental du roman dans l'exploitation du fragment, dans la transformation de celui-ci en utopie.

Pierre FASULA

<sup>58</sup> HSQ II, 128, p.1083.

# Réflexions sur le fragment dans l'écriture diariste et sur sa littérarité

Dans sa tentative de circonscrire *Les Temps hypermodernes*, Gilles Lipovetsky ne quitte pas l'idée d'individualisme<sup>1</sup>. Cependant, cette vision de l'individu ainsi que sa conception de la postmodernité posent leur marque indélébile sur les années 1980 et 1990 à travers *L'ère du vide*<sup>2</sup>. Ce sont ces mêmes repères temporels que nous avons choisis dans l'étude de l'écriture diariste, c'est-à-dire des journaux plus ou moins intimes qui s'écrivent et qui décrivent le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle. Ayant traversé l'analyse textuelle et comparatiste ailleurs<sup>3</sup>, nous proposons ci-dessous quelques considérations plus englobantes sur le genre diariste et notamment sur le rôle du fragment dans le journal ainsi que les potentielles traces de littérarité qui pourraient y être attribuées.

L'une des marques du repli individuel est la production et la consommation importantes de textes autobiographiques. Dans ce mouvement généralisé, entre mémoires et autobiographies, le journal intime tient la place privilégiée en raison de son authenticité supposée et aussi de sa forme fragmentaire, ouverte, accessible par bribes, adaptée aux nouvelles pratiques de lecture. En plus, l'enjeu de l'écriture diariste semble être un va-et-vient entre privé et public, puisqu'elle est emprise directe d'un événementiel singulier, personnel, en toile de fond des situations extérieures du jour qu'elles fussent sociales, politiques ou internationales.

Le couloir d'accès à l'écriture diariste qui nous intéresse à présent – l'aspect formel – reste sans doute le plus problématique. Vu la relativité de la prise de notes vraiment quotidienne, il vaut mieux poser d'emblée que le journal est une série de fragments juxtaposés chronologiquement. Aussi semble-t-il plus utile de s'interroger sur la diversité des manifestations individuelles de cette écriture discontinue ou informe, sur la possibilité d'élaboration de nouveaux critères de littérarité selon l'utilisation de stratégies de mise en page ou de techniques littéraires, ou encore, selon la modalité de fonctionner des fragments et les mécanismes qui régissent non seulement leur écriture mais aussi leur lecture, par l'auteur d'abord et par le public par la suite. Tel est apparu à l'analyse le critère littéraire, sans doute le plus labile d'entre tous.

Toutefois, l'écriture diariste fournit elle-même une riche réflexion sur ses raisons d'être. L'aveu de la nécessité d'écrire permettrait une meilleure compréhension du fait de la double nature du journal comme écriture qui fait vivre. En outre, une lecture plus appliquée de l'agencement des journaux, une tentative de comprendre le

<sup>1</sup> Gilles LIPOVETSKY, (avec Sébastien Charles), Les Temps hypermodernes, Paris, éd. Grasset, 2004.

<sup>2</sup> Gilles LIPOVETSKY, L'Ere du vide. Essai sur l'individualisme contemporain, Paris, Gallimard, 1983.

<sup>3</sup> Izabella BADIU, Métamorphoses de l'écriture diariste à l'âge contemporain, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2005.

fonctionnement des fragments et les possibles techniques littéraires utilisées dans leur rédaction, sera sans doute à même d'offrir une réponse à la question de la littérarité de l'écriture diariste ainsi que d'identifier un possible lien entre cette écriture et les traits formels de la littérature contemporaine.

Dans cette démarche, c'est l'écriture diariste elle-même qui apporte les outils nécessaires car l'un de ses traits paradigmatiques serait sa capacité de s'examiner ; comme si le texte, à l'instar de son auteur qui scrute son moi pour le transcrire, aurait emprunté cette manière d'auto-réflexion. En tout état de cause, c'est ce que le critique Jean Rousset pense : « Je pars de l'hypothèse que le journal s'écrit – et se lit? – autrement que tout autre texte et qu'il fournit lui-même une première clé de lecture par l'abondance de ses énoncés réflexifs ; ce serait même un premier trait générique : le journal est un texte qui parle de lui-même, se regarde et se questionne, se constitue souvent en journal du journal. » Sans aller aussi loin que de constituer un journal du journal, les auteurs de journaux, les diaristes, réfléchissent à l'écriture de manière directe ou indirecte et fournissent nombre d'indications sur les nécessités de tout ordre qui ont motivé leur entreprise diariste. Le plus souvent, le journal se pose comme objet de l'écriture du journal.

Quant à sa forme, à l'image et à la ressemblance de la psyché humaine qu'il tente de saisir, « le Journal intime sera la poursuite non pas d'un genre, d'une forme, mais de l'absence de forme qui est notre fond, notre profondeur intérieure »<sup>5</sup>. Or, précisément « cette informité en ferait par excellence une œuvre littéraire. Car cette informité profonde est celle de notre esprit » ; il s'ensuit donc qu'« il y a une forme de l'informité ; c'est précisément ce que le Journal intime nous apprend »<sup>6</sup>. Cette véritable aporie du journal intime, qui fait que sa forme et son contenu, étant indissociables, ne peuvent pas être discutés séparément et qui ressort du débat entre Georges Poulet et Jean Rousset à propos de la thèse d'Alain Girard, renvoie une fois de plus à la discontinuité et à la structure fragmentaire de l'écriture diariste comme écho d'un moi éclaté.

On constate qu'à l'époque contemporaine la récupération et le réajustement du passé dans des écrits type mémoires ou autobiographie ne suffit plus aux écrivains. Dans la plupart des cas, ils ressentent le besoin de suivre la métamorphose de leur moi au seuil du troisième âge à travers une écriture non-construite, fragmentée, quotidienne, autrement dit une écriture diariste. Dans le corpus précédemment étudié, à part les auteurs roumains dont la situation reste spéciale en raison des contraintes du régime totalitaire, les autres écrivains avaient publié des autobiographies avant d'entamer le journal – Claude Roy et Albert Cohen – ou bien en parallèle avec la rédaction du journal – Julien Green. Il faudrait donc croire que le besoin d'écrire – de la littérature

<sup>4</sup> Jean ROUSSET, Le Lecteur intime. De Balzac au journal, Paris, Corti, 1986, p. 155.

<sup>5</sup> Georges POULET, « Discussions » in Cahiers de l'Association internationale des études françaises, no 17, Paris, mars 1965, p. 270.

<sup>6</sup> Jean ROUSSET, ibid., p. 271.

comme de l'autobiographie dans le sens large – a des sources bien profondes et englobe une aire vaste de la pratique de vie quotidienne des auteurs.

Choisissant volontiers le journal comme lieu de réflexion sur leur « métier », pour les auteurs, écrire est, de manière très générale, une source de vie et non pas un processus de fabrication. Ainsi à la question initiale, à savoir quelle est la motivation, la nécessité de l'écriture diariste, la réponse viendrait par la voix de Julien Green : « ce qui nous pousse à tenir un journal, c'est peut-être l'effroi de disparaître tout entier, oui, quelque chose d'apparenté à la peur de mourir »<sup>7</sup>. On écrit un journal pour combattre le spectre de la mort sous toutes ses formes : Claude Roy s'en prend à sa maladie, Julien Green à son tourment métaphysique, Albert Cohen au deuil, N. Steinhardt et Ion D. Sîrbu à des formes différentes d'incarcération. L'écriture diariste tente d'apprivoiser la menace à travers une quête personnelle mais jalonnant les étapes du parcours de manière à ce qu'elle soit utile aux autres. Pratiquement, chaque diariste projette son écriture diariste pour une lecture potentielle et le journal cesse d'être intime pour rester personnel.

Quelle que soit la nécessité psychologique qui pousse l'écrivain à tenir un journal, ce n'est pas le texte en soi qui apportera une quelconque solution sinon la pratique constante de l'écriture diariste, ce qui a été appelé « tenir un journal », « vivre l'écriture ». Et en ce sens, le point de vue du spécialiste Philippe Lejeune semble, au bout du compte, prévaloir : « avant d'être un texte, le journal est une pratique. Son texte n'est qu'un sous produit, un résidu. Tenir un journal, c'est d'abord une manière de vivre »8. De telle conception résulte l'ambiguïté de la nature du journal, qui tout en étant une trace écrite ne porte pas moins les traits psychiques de son scripteur. En ce sens va l'opinion selon laquelle l'ensemble des entrées journalières constitue « un système d'habitudes, un modus operandi. Le modus operandi est aussi instructif que la graphie de la personne. Comme la graphie, il exprime plutôt que ne décrit l'écrivain ; comme la graphie, il peut distinguer avec pertinence un individu d'un autre ; et comme la graphie, il peut être lu comme preuve non seulement de l'identité mais aussi du caractère par un lecteur qui connaît les conventions qui régissent l'activité de l'écrivain. » En d'autres termes, le journal, par sa notation immédiate et spontanée au plus près du possible, est l'empreinte indélébile du diariste, ce à quoi s'ajoute, par le contenu, sa valeur de portrait en mouvement d'une identité. La modalité d'être de l'écrivain transparaît, souvent à son insu, dans cette écriture particulière qu'est le journal intime et qui marque entre ses lignes les touches fortes du portrait d'une personne en

<sup>7</sup> Julien GREEN, « Tenir un journal » in Le Langage et son double, Paris, Seuil, 1987, p. 105.

<sup>8</sup> Philippe LEJEUNE, « Tenir un journal. Histoire d'une enquête (1987-1997) » in *Poétique* n° 111, Paris, septembre 1997, p. 361.

<sup>9</sup> Lawrence ROSENWALD, *Emerson and the art of the diary*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 18: « a system of habits, a *modus operandi*. The *modus operandi* is instructively like handwriting. Like handwriting it expresses rather than describes the writer; like handwriting it can reliably distinguish one individual from another; and like handwriting it can be read as evidence not only of identity but also of character, by a reader knowing the conventions within which the writer operates. ». (notre traduction)

train de vivre. « Une étude du *modus operandi* statique révèle le profil d'un caractère, une étude de sa dynamique les contours d'une vie. » <sup>10</sup> *Modus operandi* peut se traduire aussi par style, style de vie, style d'écrire la vie.

De manière plus concrète et tangible, le journal est davantage qu'un texte, il garde un petit plus. Le journal manuscrit est un objet rare et précieux, il peut souvent être plus qu'un banal cahier frappé de la patine du temps, un album, un véritable journalherbier conservant entre ses feuilles les menus souvenirs qui lui collent à la peau. Le voilà « feuillu, ventru des documents collés, hirsute de l'écriture d'autrefois, de ses repentirs, des traces de relecture, de tout ce par quoi le passé reste présent, cette graphie qui dit une époque, un caractère, cet espace entre deux entrées où vibrent des journées, des mois, cette dentelle, ces pages blanches à la fin, parce qu'on a trompé ce cahier avec un autre » 11... Même sous la forme d'objet, le journal garde la dynamique d'une manière de vivre. Au pire et le plus souvent sous la forme de livre publié, le journal est une trace, de la vie, de la personne qui l'écrit. Journal et diariste sont indissociables, en parlant du texte on parle de l'homme et vice-versa. Il se crée une relation de dépendance où l'un ne peut vivre sans l'autre, où l'un parle de l'autre et chacun de soi avec soi. Cet amour naît d'une très vive nécessité et n'a rien des jeux parfois gratuits de la littérature telle qu'on la connaissait jadis.

Intimement liés dans la réalité, l'un étant le support de l'autre, ces deux aspects définitoires de l'écriture diariste – le texte et la nécessité vitale de le rédiger – engendrent un produit pour le moins tout aussi complexe. D'un côté, rédiger un journal aboutit à un texte qui, notamment du fait d'être publié, entre dans le circuit universel des œuvres écrites et devient comparable à d'autres textes similaires ou encore se situe dans des rapports plus ou moins précis avec les autres œuvres du même écrivain. De l'autre côté, tenir un journal, vivre l'écriture, coïncide avec un itinéraire spirituel que l'auteur parcourt à la recherche de soi-même et en cela il est frappé de singularité. Par ailleurs, cette pratique témoigne du besoin de consigner les transformations intérieures qui ne manquent jamais de se refléter dans des changements de forme au niveau du texte contribuant ainsi au processus de métamorphose de l'individu comme du texte éclaté qui l'illustre.

Le processus de métamorphose de l'écriture diariste est redevable à l'acceptation du journal intime dans le champ de la littérature puisque, à partir de ce moment-là, ces textes doivent pouvoir être lus comme des textes littéraires et soulever des questions de forme et de structure et cela malgré la difficulté de parler du journal qui réside, faut-il le rappeler, dans la double nécessité ressentie par les auteurs : de produire un texte mais aussi de consigner les étapes de leur quête existentielle se procurant ainsi du réconfort psychique. Néanmoins, pour les besoins de la démonstration, il faudra mettre de la suite là où, en raison de la fragmentation, il n'y en a pas, pour dire que l'expérience

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 20: « A study of the *modus operandi* in stasis reveals the shape of character, a study of it in motion the contours of a life. ».

<sup>11</sup> Philippe LEJEUNE, « Au pays du journal » in Nouvelle Revue française : « Le Journal intime »,  $n^{\circ}$  531, Paris, avril 1997, p. 53.

fondatrice de l'écriture diariste circonscrite et la prise de conscience du besoin d'écrire acquise, à l'individu incombe désormais une démarche de transposition scripturale. C'est dans le détail de la manière dont il rédige ses notes, les techniques proprement littéraires qu'il lui arrive d'utiliser, le souci de la datation, de la présentation de ses fragments que l'on cherchera le style personnel de chaque auteur et les éventuelles marques d'une métamorphose.

Or, la forme éclatée du journal intime semble répondre merveilleusement aux besoins de la démarche existentielle menant à la reconstruction du moi. Précisément, avec le journal, nous avons à faire à une écriture éclatée, morcelée qui reproduit les données d'une expérience de l'écartèlement du moi. La fragmentation selon les jours mais souvent aussi au sein d'une même journée répond à la diversité des préoccupations et à la dissémination des pôles du moi. Il y aurait un rapport direct entre les changements que subit l'écriture du journal et l'expérience quotidienne de l'individu qui le tient.

Désormais il est légitime de se demander avec Michel David, lors des débats du colloque *Le journal intime et ses formes littéraires* : « si l'on va vraiment vers un type de société massifiée, quel sera le mode d'expression correspondant au journal intime qui apparaîtra ? [...] Ce pourrait être aussi, dans une humanité psychiquement morcelée, schizophrène, une forme explosée, délirante, et peut-être même le seul genre littéraire qu'il sera possible d'utiliser pour exprimer ce type de civilisation éclatée. » <sup>12</sup> Par conséquent, le journal serait-il, peut-être, « le » texte caractéristique de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Il faudrait vérifier si les raisons formelles peuvent confirmer cette hypothèse.

La question majeure qui retient l'attention est de savoir en quelle mesure, à travers la métamorphose de l'écriture diariste, cette praxis existentielle se matérialise comme forme de la littérature, nouvelle forme de littérature, et plus appropriée, dans la mesure où elle reflète dans sa structure même la perte de sens et l'éclatement des valeurs traditionnelles.

Dans la lecture analytique des journaux fin XX°, allant du plus général au plus particulier, l'attention doit se diriger vers la détection de la configuration de chaque journal avec ce qui lui est propre comme découpage et agencement des entrées, datation, discours d'accompagnement, etc. Dans une deuxième étape, le règne du fragment en tant que division du journal devient objet d'une réflexion plus poussée sur son fonctionnement interne et se place dans le cadre plus large d'un questionnement théorique pour tenter de trouver le point nodal de l'innovation et du changement apporté par ce type d'écriture. Troisièmement, on est, enfin, amené à s'interroger plus ponctuellement sur la littérarité de la démarche de transposition à partir de l'emploi de procédés caractéristiques de la littérature à l'intérieur même des fragments.

Or, dans la suite du questionnement sur les stratégies possiblement littéraires mises à l'œuvre dans l'écriture diariste, deux procédés retiennent particulièrement l'attention : le fonctionnement de l'intertextualité et la répétition. La citation, sous

<sup>12</sup> Michel DAVID, in V. DEL LITTO, (dir.), Le journal intime et ses formes littéraires. Actes du Colloque de Grenoble : septembre 1975, Genève-Paris, Droz, 1978, p. 20.

toutes ses formes, trouve un vaste espace de déploiement dans le journal ne serait-ce que par des notes de lecture ou des méditations intellectuelles sur divers sujets. Il importe ici de mettre en évidence le lien formel qui semble pouvoir être identifié entre fragment et citation : « à cette bigarrure originelle du fourre-tout fragmentaire, vient encore s'ajouter le recours à la citation. En effet, dans les recueils de fragments, la citation constitue une pratique à la fois régulière et diversifiée. Pouvant se présenter comme une solution de facilité, elle conserve cependant son intérêt structurel, gnoséologique et paradigmatique. Son introduction dans l'ensemble fragmentaire ne pose aucun problème d'acclimatation, du fait de son affinité morphologique avec le fragment. »<sup>13</sup> Des nouveaux rapports d'intertextualité se tissent à un endroit où on s'attendait jadis à trouver une confession, or le journal est devenu un *patchwork* où l'intertextualité, dont l'emploi est désinvesti de critique ou d'idéologie, sert aussi à alléger la charge de dire d'un moi qui préfère se glisser entre les dires du monde que d'excaver ses profondeurs. A un personnage vivant dans la post-modernité il fallait qu'une technique éminemment postmoderne puisse répondre et cette place revient à la citation<sup>14</sup>.

Fragmentaire et intertextualité semblent s'associer pour décrire plus généralement le phénomène littéraire contemporain : « les intertextes, dans nombre d'écrits modernes, sont sollicités parce qu'ils manifestent une discontinuité et une hétérogénéité qui semblent *essentielles* à toute écriture, dès lors qu'elle n'est plus conçue comme l'expression continue d'un sujet<sup>15</sup>. » Ainsi la forme du journal est salvatrice : répondant à tous les critères de forme éclatée, elle alimente toutefois la nostalgie du moi et du temps entier. Sans contrainte aucune, si ce n'est celle de la volonté à l'instant présent, chacun peut rédiger son journal et l'invraisemblable unité s'engendrera subrepticement au fil des jours car l'homme qui s'écrit est la seule cohérence du journal intime. Le message c'est l'homme.

Allant plus loin encore, dans la quête de la littérarité de l'écriture diariste, le réseau des relations entre fragments, ou encore entre les fragments du journal et éventuellement d'autres œuvres de l'auteur, se particularisait de manière significative selon les procédés de l'intertextualité et de la répétition. Ainsi deux fonctions principales de ces moyens de transposition sont identifiables : d'un côté, celle de libérer la parole – aussi bien des contraintes extérieures que des possibles contraintes textuelles, dans ce dernier sens l'intertextualité s'ajoutant à la discontinuité naturelle du journal – de l'autre côté, d'embrouiller les pistes de lecture – revenant sans cesse sur quelques thèmes personnels privilégiés – truffant l'écriture diariste de multiples renvois parfois impossibles à identifier.

Aussi la question de la littérarité de l'écriture diariste reste-t-elle ouverte puisque sa métamorphose est marquée par un plus grand degré d'ouverture vers tout

<sup>13</sup> Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, L'Ecriture fragmentaire. Définitions et enjeux, Paris, PUF, 1997, p. 152.

<sup>14</sup> Antoine COMPAGNON, Les cinq paradoxes de la modernité, Paris, Seuil, 1990, p. 151 et 166.

<sup>15</sup> Nathalie PIEGAY-GROSS, Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod, 1996, p. 143.

ce qui est extérieur et influe sur le « moi » qui s'y transpose, marquée aussi par une intention visiblement littéraire par moments dans le cas même d'auteurs obéissant à la règle de l'écriture au jour le jour. Dans ce contexte, reste à savoir quelle est la part de « quête identitaire » qui est encore concédée au journal et en quelle mesure est-elle vraie ou littératurisée ?

Le critère de recherche littéraire avait orienté la lecture des journaux selon leurs aspects formels, leur qualité de texte et leur possibilité de figurer en tant que textes littéraires du moment où ils sont publiés. L'écriture diariste, une écriture naturellement morcelée, témoigne d'une nécessité renouvelée pour le fragment qui répond à de nouvelles manières de lecture. Du moment où la lecture est l'actualisation d'un texte jusque-là sommeillant dans la potentialité, ne faut-il pas rechercher des métamorphoses de la lecture qui accompagneraient les métamorphoses de l'écriture diariste ? Qu'en est-il du lecteur de l'écriture diariste ? Ne fait-il pas à son tour une pratique constituante de soi-même ?

Partant de la présence du fragment dans la transposition du vécu qu'est l'écriture diariste comme seule certitude, il fallait comprendre dans un contexte plus vaste comment il fonctionne en tant qu'unité structurelle. En formulant l'hypothèse du mécanisme hypertextuell¹6 à l'œuvre dans l'écriture diariste en tant que recueil de fragments, force était d'identifier le rapport d'interdépendance entre une écriture éclatée et les circonstances de la fin de modernité affectant en égale mesure les écrivains et les lecteurs, pour constater de la sorte la métamorphose du genre diariste à l'époque contemporaine. En effet, le lecteur contemporain trouve son compte dans la lecture des fragments auxquels il est libre d'accéder selon son gré, selon des lois de « saut » ou de « connexion » semblables au lien hypertexte informatique, car il puise dans l'écriture diariste comme dans une encyclopédie. De nombreux exemples sont venus confirmer ce fait contemporain d'une transposition en écriture diariste selon une combinatoire complexe qui tient compte des deux aspects déjà indiqués de celle-ci : le texte et la pratique de vie.

Ce sont les cas particuliers amplement analysés dans notre ouvrage précité qui nous ont offert les indices pour une spéculation théorique plus générale sur la relation entre moi et écriture dans le journal. Malgré sa forme discontinue et son absence de construction, le journal intime possède une cohérence assurée par le moi dont il est la trace matérielle. A l'opposé de la narration, le journal ne reste pas moins une histoire sans fin, sans issue, univers en soi – autonome, épopée qui a perdu le fil narratif obvie pour s'emparer de l'âme qui s'écrit et, subtilement, l'éclater dans les mille et un morceaux des jours qui passent.

C'est le même miracle que l'existence de l'être humain : nos cellules se régénèrent – c'est-à-dire, changent – sans arrêt mais nous menons toute notre vie dans le même contour ontologique, le même moule conditionné génétiquement. A notre

<sup>16</sup> Le développement de cette hypothèse est à paraître bientôt dans une autre publication internationale.

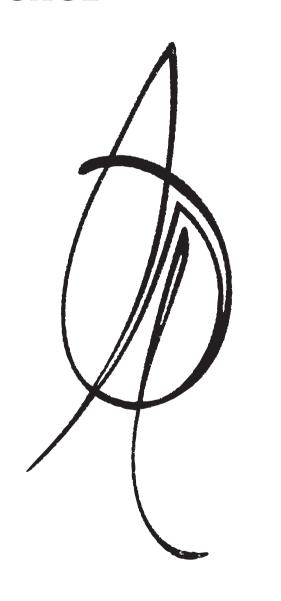
image, le journal intime est autre avec chaque entrée, discontinu, fragmenté et tout ce que la critique veut encore, mais il conserve entre les lignes écrites, du début jusqu'à la fin (les deux tout aussi hasardeux que la naissance et la mort de l'auteur), l'ineffable essence, innommable mais constante, de l'âme qui s'écrit.

Parlant de manière plus générale de l'écriture fragmentaire, Françoise Susini-Anastopoulos montre, elle aussi, le lien inébranlable que le moi assure entre forme et tissage : « Mais, l'importance capitale qui échoit au moi comme lieu problématique de la relève des continuités ruinées, a pour effet immédiat de faire de lui l'objet et la substance même de l'écriture en fragments, le plaçant ainsi au cœur et au principe de la question cognitive. L'écriture fragmentaire finit alors par se confondre avec la pratique diariste au sens large, exauçant ainsi le vœu de Barthes, et le fameux savoir fragmentaire pourrait se résumer à une sorte de gnose passionnelle, marquée par le retour de l'affectivité, avec tout ce que cela comporte pour le sujet, l'écriture et la connaissance. »<sup>17</sup> Effectivement, nous reconnaissons dans ce type d'écriture contemporaine les traits aussi bien de la dernière littérature (impossible à caser dans les vieux canons génériques) et de la connaissance individuelle, de la connaissance de soi dans les limites de sa possibilité, sans qu'il y ait plus dorénavant présomption de totalité, de cohérence ou de mise en scène.

Izabella BADIU

<sup>17</sup> Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS, L'Ecriture fragmentaire. Définitions et enjeux, Paris, PUF, 1997, p. 241.

## Dés/deux ordres du monde et du langage



### Être écrivain et philosophe à la fois (Joseph de Maistre et Cioran)

« La malchance d'être compris, la pire qui puisse s'abattre sur un auteur. » Cioran

L'idée de cette comparaison : « Cioran et Joseph de Maistre » (dans un métalangage légèrement désuet on dirait : « Parallèle ») m'est venue notamment à partir de deux de mes lectures : a. le texte de Cioran, publié dans Exercices d'admiration sous le titre « Joseph de Maistre » et le sous-titre « Essai sur la pensée réactionnaire » ; b. le modèle de concept d'antimoderne proposé par Antoine Compagnon dans son livre Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes¹, où il n'analyse pas l'œuvre de Cioran, quoiqu'il ait dû le faire, car la logique de sa démonstration nous oblige presque à voir dans cette œuvre des cas paradigmatiques par excellence pour l'illustration du concept d'antimoderne.

En lisant à plusieurs reprises le texte de Cioran sur De Maistre (auteur qui occupe une place centrale chez Antoine Compagnon, dans son livre que je viens de citer) et en apprenant, à cette occasion, que Cioran avait publié aussi une anthologie de l'œuvre de De Maistre, j'ai eu comme une sorte de révélation : je me trouvais devant un autoportrait d'auteur car tout ce que Cioran dit sur Joseph de Maistre il aurait pu le dire sur lui-même, et nous, nous pourrions le dire sur Cioran.

On est dans l'autoportrait dès le début *ex abrupto*: « Parmi les penseurs qui, tels Nietzsche ou Saint Paul, ont le goût ou le génie de la provocation, une place non négligeable revient à Joseph de Maistre: haussant le moindre problème au niveau du paradoxe et à la dignité du scandale, maniant l'anathème avec une cruauté mêlée de ferveur, il devait créer une œuvre riche en énormités, en système qui ne laisse pas de nous séduire et de nous exaspérer. L'ampleur et l'éloquence de ces hargnes, la passion qu'il a déployée au service des causes indéfendables, son acharnement à estimer plus d'une injustice, en font cet esprit outrancier qui, ne daignant pas persuader l'adversaire, l'écrase d'emblée par l'adjectif. Ses convictions ont une apparence de grande fermeté; aux sollicitations du scepticisme, il va répondre par l'arrogance de ses préventions, par la démence dogmatique de ses mépris. »<sup>2</sup>

On a l'impression que chaque mot y est mis par Cioran pour nous fournir une clé de lecture pour sa propre œuvre, clé de lecture qui évidemment est la même pour

<sup>1</sup> Paris, Gallimard, col. "Bibliothèque des idées", 2005.

<sup>2</sup> Cioran, *Oeuvres*, col. "Quarto", Paris, Gallimard, 1995, p. 1519. L'essai sur "Joseph de Maistre": pp. 1519-1569. Mes citations sont tirées des premiers huit fragments, pp. 1519-1522.

l'œuvre de De Maistre. C'est d'après moi, l'occasion idéale pour ré-instituer le modèle de l' « antimoderne » proposé par Antoine Compagnon et de le faire fonctionner (ce qui est la meilleure façon de le vérifier). On peut constater que toutes ces six conditions y sont remplies. Rappelons-les, telles quelles sont décrites par Antoine Compagnon. Il s'agit d'une figure historique ou politique : la contre-révolution ; d'une figure philosophique : une pensée adversaire de la philosophie des Lumières ; d'une figure morale ou existentielle, qui définit le rapport du penseur/de l'écrivain antimoderne avec le monde : le pessimisme ; d'une figure religieuse ou théologique : notamment le péché originel ; d'une esthétique, celle du sublime ; d'une figure de style : la vitupération, l'invective, l'imprécation.<sup>3</sup> Mais, à propos de tout cela, il faut de nouveau le dire et le re-dire : l' « antimoderne » - tel qu'il est proposé et défini par Antoine Compagnon – est plus moderne que le moderne, sa condition d' « antimoderne » s'instituant sur un paradoxe.

Mais revenons au paragraphe cité (en fait, au fragment incipit; l'essai de Cioran sur Joseph de Maistre est composé d'une suite de fragments, séparés graphiquement par une petite distance). Tout, ici, s'applique également aux deux écrivains et l'on y a, encore une fois, à faire à ce cas qui est presque une règle : un écrivain, lorsqu'il choisit d'écrire sur un autre écrivain écrit en fait sur lui-même. Je pense que le plus souvent le choix et l' « action scripturale » vont instinctivement dans le même sens (à l'exception des cas où l'écrivain-auteur du métatexte se situe de manière voulue et ostensiblement sur une position critique extérieure très explicite, assez souvent aiguë, voire polémique). On rencontrera donc, ne fût-ce que dans ce fragment, une suite de termes qui tombent en cascade et qui sont en même temps des points centraux, qui coïncident à la fois, pour l'œuvre de Cioran et de Joseph de Maistre : le nom des deux « penseurs », Nietzsche et Saint Paul, présents dans l'œuvre de Cioran et de De Maistre, avec laquelle ils sont entrés dans une puissante relation d'intertextualité ; « le goût et le génie de la provocation » et du « paradoxe », du « scandale » (dans le sens philosophique du terme), des « énormités », d'un « système qui ne laisse pas de nous séduire et de nous exaspérer » (y a-t-il de meilleures définitions de l'œuvre de Cioran et de notre réaction devant cette œuvre ? En lisant ces mots, on oublie que Cioran nous parle de l'œuvre de De Maistre et non pas de la sienne) ; « l'ampleur et l'éloquence » de ses « hargnes », « la passion » « déployée au service des causes indéfendables », « l'arrogance », « la démence dogmatique de ses mépris », « la prédilection pour la formule qui tue » (voilà une autre définition possible de l'œuvre de Cioran).

Nous trouvons, dans ce texte, écrit par un écrivain-philosophe, Cioran, sur un autre écrivain-philosophe, Joseph de Maistre, non seulement toute la problématique paradoxale de De Maistre (et, en même temps, de Cioran), une problématique liée à deux moments différents de l'histoire, politiquement et idéologiquement, et pourtant analogues, si on les regarde d'un peu plus près (ce que nous ne ferons pas ici), mais

<sup>3</sup> Antoine Compagnon, op. cit., p. 17.

aussi une esthétique et une stylistique (cf. le modèle proposé par Antoine Compagnon, auteur qui, dans son livre sur *Les Antimodernes*, ne s'occupe pas de l'œuvre de Cioran, rappelons-le encore une fois) communes : du paradoxe, de l'imprécation et de l'invective, de l' « équivoque », en dernière instance. Car voilà ce que dit Cioran dans le fragment 4, dès le début : « entretenir l'équivoque, déconcerter avec des convictions aussi nettes que les siennes, c'est là un tour de force ». Nous nous trouvons de nouveau au cœur même de l'une des pensées les plus importantes et les plus secrètes de Cioran-l'écrivain, sur l'une des clés de lecture de son œuvre (et de l'œuvre de Joseph de Maistre – l'écrivain : il ne faut pas y chercher *un seul sens, une seule vérité* (c'est, d'habitude, la lecture des philosophes), mais *des sens multiples, de multiples vérités*, justifiés de manière existentielle (le vécu dans l'instant, donc un vécu discontinu et contradictoire, voire conflictuel), mais aussi de manière scripturale, dans une écriture qui maintient l'équivoque qui sera plus protégé par rapport à l'usure (l'écriture univoque, qui propose une seule lecture, donc un seul sens, une seule vérité, à son lecteur, s'usera plus vite, son tracé vers le cliché étant vite parcouru et de manière irrémédiable.

« Les religions se meurent faute de paradoxes », nous dit encore Cioran dans le même fragment 4 de son essai sur De Maistre. « Il le savait, ou le sentait, et, pour sauver le christianisme, il s'ingénia à y introduire un peu plus de piquant et un peu plus d'horreur. (...) sans ses contradictions, sans les malentendus qu'il a, par instinct ou calcul créés à son propre sujet, son cas serait liquidé depuis longtemps, sa carrière close, et il connaîtrait la malchance d'être compris, la pire qui puisse s'abattre sur un auteur » (c'est moi qui souligne).

Ces derniers mots, que j'ai mis en italiques, reviennent, comme un leitmotiv, dans toute l'œuvre de Cioran. D'après moi, le paradigme de cette formule (et de ce principe) doit être cherché dans l'incipit de l'essai « Valéry et ses idoles » du livre Exercices d'admiration : «C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris ».

Cioran accumule les arguments dans son plaidoyer (parfois très explicite, comme on l'a vu, mais le plus souvent plutôt caché, implicite) pour une écriture de l'équivoque, de l' « ambiguïté », grâce à laquelle le texte, dans le processus de la réception, connaîtra d'innombrables vies, dues aux sens innombrables, (et, par voie de conséquence, aux vérités innombrables) qui naîtront au cours de la lecture.

Cioran nous dit encore, dans le fragment 8, que la correspondance de De Maistre a beaucoup surpris les lecteurs de celui-ci, par le *contraste* qu'elle réalise avec l'œuvre proprement dite (ce que l'on peut dire aussi à propos de ce même rapport qui existe entre la correspondance de Cioran et son œuvre proprement dite) : Joseph de Maistre y apparaît d'une politesse, d'une amabilité que personne n'aurait soupçonnées chez ce « doctrinaire furibond ». « Le mouvement de surprise qui fut unanime nous apparaît à distance tant soit peu naïf. C'est qu'un penseur met d'ordinaire sa folie dans ses œuvres et conserve son bon sens pour ses rapports avec autrui. (...) Le penseur en train de noircir une page sans destinataire se croit, se sent l'arbitre du monde. Écrit-il des

lettres ? il y exprime au contraire, ses projets, ses faiblesses et ses déroutes, il y atténue les outrances de ses livres et s'y repose de ses excès. » Peut-on analyser dans de meilleurs termes le rapport qui existe entre la correspondance de Cioran et son œuvre ?

Mais toutes ces analogies entre les deux auteurs ne seraient pas possibles si chacun d'entre eux n'était pas à la fois écrivain et philosophe.

Par ailleurs, si nous nous référons à une perspective poïétique/poétique, il n'y a pas de meilleure, de plus concrète, démonstration quant à la différence entre la structure du moi créateur (qui agit pour créer l'œuvre littéraire/philosophique) et le moi quotidien (qui écrit la correspondance).

Irina MAVRODIN

### La philosophie comme acte de foi1

Un mot nous dit au centuple moins que ce qu'il peut nous suggérer. Cette vérité ne peut pas être logiquement démontrée, mais seulement pressentie psychologiquement. Ou si elle pouvait pourtant être prouvée, elle demanderait tellement de pirouettes théoriques que le lecteur, las de tant de divagations insensées, tournerait la page pour trouver un article plus attirant. C'est justement pourquoi aucune trace de théorie ne sera trouvable dans les pages qui suivent. La preuve la meilleure que la théorie est en général inutile consiste dans le fait que le lecteur a déjà commencé à comprendre de quoi il s'agit même avant que je me sois mis à la construction de n'importe quelle théorie. Et parce qu'il a déjà l'intuition de ce que je veux dire, sa raison confirme l'authenticité du titre qui se trouve en tête de ces lignes : la philosophie, loin d'être une activité rationnelle et logique, est, par excellence, un acte de foi.

Un phénomène dont on a entendu parler et que l'on s'est habitué à regarder comme un signe de la bizarrerie inexplicable du psychique humain est celui que les médecins appellent le phénomène placebo. Présenté succinctement, ce phénomène nous dit les choses suivantes : si l'on suggère à des patients qu'une substance peut avoir un effet bénéfique au cas d'une certaine affection, cette substance arrive à avoir un tel effet sur eux, et cela malgré le détail éblouissant que dans la composition de cette substance il n'y a aucune trace de principe pharmaceutique, ne parlons plus de quelque ingrédient qui pourrait provoquer l'effet attendu. Et pourtant, l'effet apparaît et les patients sont contents que finalement quelqu'un leur ait trouvé un remède à leur maladie. Leur reconnaissance est directement proportionnelle avec les espoirs qu'ils se sont mis dans le merveilleux remède. Il serait une crasse imprudence si, voulant les ramener à la raison, on leur disait que tout se réduit à un phénomène d'amplification psychique dont le point de départ a consisté dans une subtile suggestion thérapeutique. Il ne faut jamais leur dire qu'ils ont repris une insinuation et l'ont ensuite développée indépendamment dans leur imagination jusqu'au glissement dans le cercle vicieux de l'autosuggestion psychique. Il ne faut pas le leur dire, autrement ils perdraient leurs espoirs et leur horizon d'attente s'écroulerait, voire ils arriveraient à te haïr à cause de la sérénité avec laquelle on les a soumis, comme des cobayes dociles et crédules, à une expérimentation psychologique de manipulation psychique.

Par conséquent, il ne faut dire ni au lecteur que, par les premiers mots situés au début de ce texte, ceux par lesquels j'affirme qu'un mot ne dit que très peu de ce qu'il pourrait suggérer, justement par ces mots je lui ai ouvert la porte sur la suggestion. Il a l'intuition d'une pensée sans pouvoir bien dire en quoi elle consiste. Et lorsque nous pressentons que l'auteur a raison même s'il ne nous a pas apporté d'argument en faveur

<sup>1</sup> L'essai a été publié en roumain dans la revue *Idei în dialog*, no.11/2006.

de son idée, nous nous rendons compte que notre attention est devenue captive du champ d'une complicité affective grâce à laquelle l'autosuggestion commence à travailler sans que l'auteur soit obligé de déposer un grand effort pour nous convaincre de la vérité de ses dits. Nous lui donnons raison, purement et simplement, malgré les évidences rationnelles qui nous chuchotent que la vérité vient de nous et se dirige vers les mots du texte et non inversement. La conviction a été déclenchée et d'ici en avant nous ne devons que la laisser se déployer. Maintenant le lecteur ne tournera plus la page par nécessité d'échapper à l'ennui provoqué par les lettres mortes d'un texte inerte. Tout au contraire, il lira rapidement et attentivement le texte, le comprenant tout d'un coup et sans trop d'effort, voire pouvant sauter les lignes sans le risque de perdre le sens. Cela se doit au fait que le désir impatient d'apprendre le plus vite possible les motifs pour lesquels la philosophie est un acte de foi s'accompagne du pressentiment que la philosophie est vraiment un acte de foi, ce qui signifie que le lecteur partage le même fond avec l'auteur de ces lignes. La complicité est présente et le reste n'est plus qu'une question de préciser les nuances.

Seul les choses auxquelles nous croyons vraiment font de l'effet sur nous, tout comme ce ne sont que les gens de l'autorité desquels nous ne doutons pas qui ont prise sur nous. Et c'est la même chose avec les livres qui ont marqué notre existence. En ce sens, il n'y a aucune différence entre la manière dont nous nous rapportons à Dieu et la modalité de lire un livre. C'est parce que la foi est un sentiment par lequel la chose à laquelle nous croyons gagne la capacité de nous influer. La foi est l'acte par lequel l'être en qui nous croyons a la capacité de nous influencer. C'est comme si nous vivions un sentiment avec la conviction qu'il n'est que l'écho obligatoire de quelque chose qui vient d'au-delà de nous, quand, en fait, si nous pensons davantage, nous nous rendons compte que lui, l'écho, a été la cause de la chose venue de l'extérieur et pas inversement. Brièvement, il arrive une inversion de la causalité psychologique dans la vertu de laquelle ce qui paraissait écho est en réalité la cause de la chose que nous croyions la cause de l'effet. Et tout comme le diable ne peut faire du mal qu'à ceux qui croient en lui, la beauté de la femme ne peut troubler que la raison de celui qui la désire et le pouvoir politique ne peut être efficace que sur ceux qui croient à son utilité.

Mais prenons un cas privilégié, celui des Évangiles. Si les Évangiles sont lues littérairement, avec l'attention philologique d'un homme qui a la conviction de se trouver devant de simples créations humaines, alors ce n'est que l'atticisme sec qui caractérise la rigueur lapidaire des mots évangéliques que nous observons. Et cela arrive si les contradictions inhérentes des vers synoptiques et la simplicité parfois infantile des expressions dont on y fait usage ne sautent pas aux yeux. Mais si les mêmes Évangiles sont lues par un croyant, c'est-à-dire avec l'attention hypnotique de celui qui n'y voit pas l'œuvre des hommes mais l'expression fruste du mot divin, les Évangiles sont alors capitales, ce sont des textes épouvantables qui nous offrent l'émotion de la vérité révélée. Leur lecture nous bouleverse et nous arrivons à les épeler à la lumière baissée de la lampe de nuit, tremblant d'émotion devant l'immense promesse de mystère qui se dégage de leurs pages.

La même chose se passe avec les livres de philosophie, et d'autant plus que maintenant nous avons affaire à des textes d'une abstraction maxime, dont le manque de contenu intuitif ne peut nous provoquer aucune représentation immédiate par l'imagination. En les lisant, nous nous sentons rompus de la réalité et nous essayons vainement d'établir une relation entre le monde où nous bougeons chaque jour et l'air raréfié des syntagmes qui, s'ils ne sont pas totalement inintelligibles, sont, le plus souvent, obscurs. Et quand même, si les yeux sont animés d'une foi qui précède l'ouverture du livre, la rencontre avec les lignes du texte déclenche exactement le même type de phénomène que celui qu'on a rencontré au cas des Évangiles ou des médicaments placebo. C'est nous qui instituons le monde du livre et c'est toujours nous qui lui conférons l'autorité, en lui transformant les apophtegmes dans des vérités sibyllines et irréfutables.

Prenons par exemple le cas de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel ou celui de la Métaphysique d'Aristote. Si leur lecture n'est pas animée par une foi apriorique dans l'autorité de ces textes, leurs pages sembleront alors vides et sans sens. La Phénoménologie semblerait un brouillamini de sophismes illisibles et La Métaphysique un monument d'affirmations ennuyeuses et fades. Pour rien au monde on ne pourrait comprendre comment de telles énormités obscures de Hegel bénéficient aujourd'hui encore d'intérêt ou comment un livre si terne et insipide que celui d'Aristote peut être considéré le point d'origine de la métaphysique européenne. L'explication est simple : de tels textes déclenchent chez le lecteur une suite de fantasmes qui ne proviennent pas de textes mais de l'imagination qui se trouve derrière les yeux qui lisent. Ces textes ne sont qu'une occasion pour l'imagination mais pas sa cause. Ils ne sont que le catalyseur de l'imagination, le ferment d'une réaction fantasmatique qui pourrait très bien se dérouler même dans l'absence de la lecture de tels livres. Mais, pourtant, s'ils sont préférés à la place des autres c'est parce que l'autorité avec laquelle la tradition les investit, par un acte initial de foi collective, leur confère la capacité d'exercer sur notre imagination le plus fort effet placebo.

Si ce que je dis est vrai, deux conséquences vitales pour le thème de ces lignes y découlent : tout d'abord, que ce qui se trouve devant nous ne coïncide jamais avec ce qui se trouve devant nos yeux. Autrement dit, personne ne vit les yeux collés à la réalité. Nous ne voyons jamais la réalité telle quelle, mais nous la regardons toujours selon ses représentations que nous avons en tête. Nous ne lisons jamais un texte sans intermédiaire, mais nous l'interprétons toujours selon les fantasmes qui nous habitent même avant de lire le texte. Si cela n'était pas vrai, personne alors ne sentirait le besoin de lire jamais un texte.

La deuxième conséquence de cette vérité est que les volumes de philosophie représentent le genre de textes qui, au lieu de nous transmettre des informations, déclenchent en nous des états fantasmatiques. Celui qui est familiarisé un peu avec la psychologie d'un lecteur de philosophie sait que, pour lui, la lecture ne signifie pas une étude lucide faite au nom de l'instruction intellectuelle, mais l'acte de revivre un rituel

affectif dont le trait principal consiste dans la foi apriorique par laquelle nous nous rapportons à l'autorité d'un texte. Sans une telle foi, le lecteur ne pourrait lire ni une seule fois d'un bout à l'autre la mélasse des textes philosophiques. Il leur tournerait le dos et vivrait avec la déception que, sauf la monotonie docte des aberrations spécieuses, il n'y a rien à trouver. En échange, animé par la foi dans l'autorité indubitable des textes traditionnels, sa patience peut atteindre le seuil épuisant et inutile d'un rituel interminable. Un tel homme officie une répétition sacrée, étant convaincu que le parcours des grands textes de l'humanité lui augmentera la substance de la pensée et lui facilitera la connaissance des vérités oubliées. En réalité, elles ne font qu'inciter son imagination dont le champ d'effervescence fantasmatique donne au texte une signification que sa lettre ne contient pas du tout.

Et voilà comment ce que le texte dit dans sa lettre est incomparablement moins qu'il peut suggérer. Toute suggestion n'a d'effet que dans la présence d'une riche imagination. Ou, faisant recours à des termes plus techniques, la dénotation d'un mot ne signifie presque rien par rapport à sa connotation. Cela signifie que, dans la philosophie, ce n'est pas important le sens direct d'un mot mais le champ affectif que ce mot peut faire apparaître dans l'imagination du lecteur. Par exemple, du point de vue de la dénotation des mots de Hegel, le moulinet des sophismes auquel se prête le dialecticien annule toute possibilité de lui découvrir une référence ferme dans ce monde; en échange, du point de vue des connotations que l'obscurité de ses mots peut provoquer chez nous, le philosophe allemand peut être lu avec la même ardeur avec laquelle un croyant épelle bouleversé les lettres évangéliques.

Penser signifie notamment imaginer ; lire un texte philosophique signifie utiliser sa lettre comme prétexte pour le déclenchement d'une fantaisie qui arrive à se libérer totalement des lettres qui se trouvent sous les yeux du lecteur. Voilà pourquoi ce qui se situe devant le lecteur, la lettre du texte, ne coïncide jamais avec ce qui se trouve devant ses yeux, et précisément les fantasmes de son esprit. En d'autres mots, devant nos yeux flottent les images que notre esprit nous crée. C'est justement pourquoi, entre la réalité qui est devant nous et le fantasme qui se place devant nos yeux, s'interpose la lisière séparatrice de l'imagination créatrice. Voilà pourquoi nos yeux, lorsqu'ils regardent la réalité, sont guidés par les yeux de l'esprit. Eux, ils sont le siège des fantasmes et le but des lectures philosophiques.

Le terme de fantasme ne doit pas nous effrayer. Il doit être pris dans le sens le plus banal. Le fantasme est une représentation de l'esprit, un cadre intuitif, la chose que chacun voit devant lui au moment où il ferme les yeux. Je disais plus haut que les textes philosophiques ne transmettent pas d'informations mais ils déclenchent des états d'âme. L'expression « état d'âme » est très vague et insatisfaisante. Continuer de l'employer sans essayer de lui dévoiler le sens signifie perdre pied avec les intuitions. Or la mise de cet essai suppose que je me meus toujours sur le territoire des intuitions, en évitant à tout prix les abstractions doctes. Ainsi le lecteur sentira-t-il qu'on ne lui joue pas un tour et qu'au lieu d'une parade snobe d'artifices linguistiques, on lui sert

ici, sous une forme brute, le matériel quotidien de ses pensées. À vrai dire, tout ce qui est brute est bon, car c'est intuitif. En échange, tout ce qui est travaillé du point de vue philologique est mauvais, car c'est abstrait. Et l'abstraction c'est l'autre nom que le diable du monde moderne porte caché dans son ventre. Il suffit de dire qu'une femme m'a quitté parce que je lui parlais dans des maximes abstraites. À ce moment-là, je me suis juré qu'aucun cerne d'abstraction ne pourra plus jamais ombrager ma pupille intuitive. Le diable a tué mon amour, et maintenant c'est moi qui tue le diable.

La définition la plus simple de l'état d'âme est celle qui se base sur les intuitions du lecteur. Si je ne procédais pas de la sorte, par avancement d'intuition en intuition, et si, au contraire, je me laissais en proie à des spéculations étymologiques sur « l'âme » ou sur le « psychique », cela signifierait manquer au serment intuitif. C'est pourquoi, l'état d'âme n'est rien d'autre qu'un état fantasmatique. Je peux aussi bien l'appeler état d'esprit ou disposition intérieure, tonus psychique ou autrement. Ce ne sont pas ces synonymes qui sont importants mais le fait que l'état qu'ils désignent se caractérise par une immense propension qui parvient de son fond intuitif. Dans le cas de la philosophie, ce qui vient littéralement de notre imagination est une immense promesse de mystère, pouvoir et séduction.

Présentées tout d'un coup et à l'improviste, ces trois dimensions de l'état fantasmatique suscitent la confusion. Quelle relation peut exister entre philosophie et mystère? Ou entre philosophie et pouvoir? Ou encore entre philosophie et séduction? La réponse franche et directe est que, en tout ce qu'il a de plus intime, la philosophie extrait son charme du mystère, du pouvoir et de la séduction. Là où le mystère périt, la philosophie a depuis longtemps perdu ses droits, tout comme là où le pouvoir s'est épuisé, la philosophie est tombée en berne. Quant à la séduction, il suffit de dire que l'acte de philosopher tire sa force de la préalable séduction mentale par laquelle, dans notre âme, naît la foi. La foi dont j'ai parlé dans les premiers paragraphes de cet essai est le résultat d'une séduction mentale de type fantasmatique. Nous sommes les esclaves de notre propre imagination, et les dieux que nous prions dans nos fantasmes sont le mystère, le pouvoir et la séduction. C'est en eux que nous croyons et c'est toujours à eux que nous dédions l'autorité secrète de nos désirs. Et puisque nous y croyons, ce sont eux qui ont sur nous le plus fort effet. Qui possède le mystère a le pouvoir. Qui a le pouvoir exerce une irrésistible force de séduction sur les hommes. Que sont les Évangiles sinon un exemple de texte qui, par la promesse de mystère et de pouvoir qu'elles suscitent dans notre imagination, exercent sur notre esprit une séduction frisant la fascination ?

Le mystère, le pouvoir et la séduction sont les trois variables de la convergence desquelles naît le champ fantasmatique de l'éros humain. Nous sommes érotiques de pieds en cap et cela parce que nous désirons le mystère, nous rêvons de pouvoir et nous aimons la séduction. Et le fond intuitif de ces variables représente le terrain prémorbide de l'acte de foi. Je dis « terrain prémorbide » pour ne pas dire « condition de possibilité », expression inepte d'une tautologie de mauvais goût. Condition et possibilité, c'est un pléonasme pathétique et ahurissant que seulement l'autorité

séductrice de la tradition nous tente de continuer de lui donner créance. Par exemple, lorsque je me demande quelles sont les conditions d'apparition d'une chose, on sousentend que je pense à ces conditions qui font que cette chose soit possible. Et si je me demande maintenant sur la condition de possibilité de cette chose-là, je ne fais que tourner des mots dans une pirouette répétitive dont l'effet rhétorique ne peut plaire qu'aux nuls ou aux snobes. On n'aurait pu trouver qu'avec beaucoup de difficulté une expression plus inutilisable et plus trompeuse. C'est pourquoi je la laisse tomber pour lui préférer celle de terrain prémorbide parce qu'elle a un parfum pathologique qui surprend la honte avec laquelle les philosophes exposent leurs fantasmes. Si j'y renonçais, je réprimerais la joie malicieuse de montrer encore une fois combien d'abstraction pathologique couvre la richesse intuitive de notre être fantasmatique.

Mais avançons encore d'un pas. Je disais qu'un texte philosophique déclenche dans notre imagination un état d'âme que nous pouvons définir comme état fantasmatique. Il est surprenant que l'affect y soit mis en relation avec l'imagination. En fait, il n'y a rien de surprenant car c'est la manière naturelle dans laquelle tout homme ressent ses propres représentations. Tout fantasme réveille un sentiment, et ce sentiment est le degré d'adhésion de l'âme avec laquelle nous nous attachons aux images qui peuplent notre cerveau. Ce sentiment de communion avec nos propres fantasmes c'est la foi. En conclusion, nous sommes tous croyants, même sans le savoir. Et si je commence maintenant à décrire les représentations de ma tête à l'aide des mots, ce qui en résulte s'appelle théorie. En d'autres mots, j'ai une représentation, la représentation est accompagnée d'un sentiment, et la même représentation, si je la décris par les mots, donne naissance à la théorie. La théorie n'est que l'expression discursive des intuitions initiales.

Intuition, sentiment, théorie, voilà les trois éléments de la pensée de tout homme. Je pourrais les appeler aussi : vision, foi et doctrine. Ou : fantasme, son vécu, son concept. Dans la tête de tout homme de ce monde, on rencontre, sous une forme plus précaire ou plus confuse, le bouquet de ces trois éléments. Et pour revenir à mon règlement de comptes avec les abstractions, la misère des livres de philosophie consiste dans le fait que nous ne rencontrons dans leurs pages que l'un des trois éléments : la théorie discursive. En échange, l'intuition et le sentiment ont été effacés de leurs pages, et le motif de cet escamotage, il faut le reconnaître ouvertement, est la vanité : un philosophe qui exprimerait librement ses intuitions et ses sentiments perdrait le prestige d'oracle de ces conceptions abstraites. Il serait un dégénéré, un apostat qui se révolte contre sa propre profession, un traître qui a osé violer la règle de fer de toute secte philosophique : cacher les intuitions derrière les concepts abstraits.

Qu'est-ce que cela signifie ? Que la philosophie n'est rien d'autre que l'art de cacher ses fantasmes derrière un langage le plus abstrait possible. Et cela signifie encore quelque chose : que les philosophes ont une duplicité constitutionnelle qu'ils emploient comme stratégie d'écrire leurs propres livres. Ils nous cachent leurs intuitions et leurs sentiments, en se mettant le masque d'une pensée dont la profondeur est prouvée par

les mêmes abstractions par lesquelles ils torturent les lecteurs. Car ce qui est abstrait ne peut être que profond. Mais, en réalité, ce qui est abstrait n'est par rien plus profond que nos intuitions les plus banales.

En conclusion, le fantasme est l'essence de notre vie intérieure. Et lorsque je dis « essence », il ne faut pas croire que je tomberai dans le piège des étymologies traditionnelles. Non, plutôt je me mordrais la langue que faire une telle faute. Ce serait une violation de mon pacte intuitif si je commençais maintenant à battre la campagne en parlant des concepts comme ousia, quidditas, « qu'est-ce que c'est » et d'autres cadres philologiques. L'essence ne peut plus être employée aujourd'hui que sous son acception pharmaceutique. Oui, j'ai raison : ce n'est que la signification pharmaceutique de ce mot qui puisse le sauver de la discréditation funeste acquise pendant des siècles de spéculation philologique. L'essence est le principe actif par lequel quelque chose a un effet connu d'avant. Tout comme dans tout médicament, il y a un principe actif, c'est-à-dire une substance de base qui produit un effet thérapeutique expérimental, un fantasme est ce principe actif dont l'effet sur notre esprit s'appelle foi. Et tout comme en chaque médicament la substance de base est mélangée d'une série d'excipients sans lesquels elle ne pourrait être assimilée et métabolisée par l'organisme, dans le cas du fantasme, son champ intuitif bénéficie des excipients dont j'ai parlé tout le temps : le mystère, le pouvoir et la séduction, à côté de la distinction obligatoire entre ce qui préexiste devant nos yeux et ce qui se trouve réellement devant eux, et, en plus, la différence entre ce qui dit un mot et ce qu'il peut suggérer.

Enfin, le pouvoir de contagion intérieure d'une doctrine réside dans le degré de promesse qui naît des fantasmes qu'elle peut déclencher. Plus sa promesse est grande, plus la domination des esprits est irrésistible. Toutes les grandes religions et tous les systèmes philosophiques qui ont fait époque dans l'histoire de l'humanité n'ont pas dû leur succès à une prétendue infaillibilité de leurs démonstrations conceptuelles, mais à leur pouvoir de fascination intuitive. Nous n'aimons que les théories qui correspondent à nos fantasmes, et tout fantasme qui nous offre une grande promesse intérieure devient un article de foi. Et le credo que nous prononçons à l'église n'est différent des cours auxquels nous assistons dans les amphithéâtres des facultés de philosophie que par sa forme: tous les deux représentent la forme discursive que nos charmants fantasmes intérieurs acquièrent.

Finalement, tout le verbiage de ces lignes peut se résumer dans deux phrases : notre foi dans les textes de la tradition donne naissance à des fantasmes dont l'expression discursive représente notre propre théorie du monde. Si maintenant nous ne laissons parler que la théorie, tandis que nous cachons le fantasme et le sentiment, ce que nous faisons s'appelle philosophie.

Sorin LAVRIC

Traduit du roumain par Mihaela-Gențiana STĂNIȘOR

### Le côté poétique de la pensée de Claude Lévi-Strauss

Depuis les années '60, je n'ai plus lu Claude Lévi-Strauss. Je l'ai encore cité dans le premier paragraphe d'un livre d'essais, publié en 1972. Ce qui m'avait particulièrement frappé à cette époque, ce furent les références à Jean-Jacques Rousseau, ce qui a de nouveau retenu mon attention dans la nouvelle lecture de son œuvre. Il s'agit surtout du Jean-Jacques Rousseau du Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes (1754), amplement commenté dans Le Totémisme aujourd'hui (1962) et bien sûr, d'une manière plus éparse, dans Tristes tropiques (1955) et La Pensée sauvage (1962). Il ne se trouve pas seulement au départ des recherches en anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss, mais il occupe une place clé dans la manière de voir l'évolution de l'humanité et les origines du langage. Il s'agit du passage de la nature à la culture. Or, ce qui est particulier à la pensée de Rousseau, c'est de ne pas séparer « l'affectif et l'intellectuel », ce qui se reflète également dans la conception de l'origine du langage : « D'abord on ne parla qu'en poésie ; on ne s'avisa de raisonner que longtemps après. » 1 Je vais revenir plus loin sur ces questions, lorsque je développerai le côté esthétique, poétique même de la pensée de Lévi-Strauss. Provisoirement, je me contente de marquer la place de Rousseau dans la pensée des années '60- '70. Contrairement à l'interprétation de Rousseau par l'auteur des Tristes tropiques, un poète comme Michel Déguy parla de la « régression rousseauiste généralisée »2. Déguy se situe à l'époque où plusieurs conceptions de la création littéraire s'affrontent. Il s'agissait de savoir comment, face au changement du monde, se créer un nouveau langage, un nouveau « discours », on se sentait coincé entre d'une part un « discours ancien et inquiet des choses où nous étions habitués » et d'autre part un monde où de nouveaux « continents à peine explorés ne font pas encore un monde ». Le résultat de cette incertitude ce fut qu'on se sentit pris par une « immense fatigue en Occident ». Et c'est toujours Michel Déguy que je cite : « La poésie est prise dans cette lassitude, cette usure, cette contradiction ».3 On est loin de l'idyllique pensée de Jean-Jacques Rousseau sur les origines du premier parler des hommes! Quant à la fonction métaphorique du langage, toujours soutenue par Michel Déguy, la revue Tel Quel, par son porte-parole Marcelin Pleynet, prit position contre « ces langages emphatiques qui prétendent dire et faire apparaître ce qu'ils n'écrivent pas. Le langage ne dit que ce qu'il dit (l'écriture ne dit que ce qu'elle montre sur la page et ne renvoie

<sup>1</sup> J.J. Rousseau, cité par Claude Lévi-Strauss dans "Le Totémisme aujourd'hui" in *Oeuvres*, Gallimard, 2008, p. 545.

<sup>2</sup> Michel Déguy, Figurations, Paris, Gallimard, 1969, pp. 155-156.

<sup>3</sup> Michel Déguy, op. cit. p. 184.

à rien d'autre qu'à l'écriture) ».4 Pour Michel Foucault, dans le même numéro, « la métaphore, c'est une structure intérieure au langage » et il poursuit : « la liberté que vous redonnez à la métaphore, dans vos textes, c'est cette redécouverte que finalement les figures du langage ne peuvent se comprendre qu'à partir du langage et pas du tout à partir du monde. » Dans ces formulations on retrouve le principe de « l'autonomie de la fonction esthétique », concu par Roman Jakobson.<sup>6</sup> Appliqué à la poésie, le concept de « poéticité » comme fonction poétique s'énonce de la manière suivante : « le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet-nommé ni comme explosion d'émotions. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur. »7 C'est par l'application de ce principe que Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss vont élaborer leur analyse des Chats de Baudelaire (1962).8 Un courant littéraire nettement en recul, c'est la théorie sartrienne de la littérature engagée, fort contestée par Tel Quel et, dans le domaine romanesque, par les théoriciens du nouveau roman, principalement par Alain Robbe-Grillet. Quant à la fonction du langage chez Sartre, c'est toujours le discours de l'ancien monde, celui aussi, selon Robbe-Grillet, de l'humanisation des objets. Pour clôturer cette brève esquisse des principaux courants littéraires des années '60 - '70 en France, notons également que dans le chapitre IX de La Pensée sauvage, Claude Lévi-Strauss s'en prend très sévèrement à la pensée de Jean-Paul Sartre, particulièrement à sa Critique de la raison dialectique<sup>9</sup>. Il lui reproche de donner la priorité à la raison dialectique dans la description des phénomènes sociaux au détriment de la raison analytique et parallèlement de « valoriser l'histoire aux dépens des autres sciences humaines », entre autres de l'ethnologie.

Nous avons tâché de suggérer les principales orientations dans la pensée littéraire et linguistique, en pleine controverse, où apparaissent les principaux ouvrages de Lévi-Strauss, antérieurs aux *Mythologiques* (1964-1971). En dehors des recherches en anthropologie structurale, ces ouvrages contiennent de multiples références à la linguistique et à la philosophie du langage, touchant plus particulièrement le domaine poétique. Elles ont donné naissance au terme du structuralisme qui a laissé ses traces dans les théories sur le discours poétique, à la base desquelles se trouve l'œuvre de Roman Jakobson, dont nous mentionnons spécialement le volume *Questions de poétique*, publié sous la direction de Tzvetan Todorov en 1973. Les *Essais de linguistique générale*, en traduction française de Nicolas Ruwet, contenant l'étude « Linguistique et poétique », ont déjà paru dix années plus tôt, en 1963.

<sup>4</sup> Marcelin Pleynet, La pensée contraire in *Tel Quel*, 17, 1964, p. 66, cité dans mon livre *Daad en beschouwing. Beschouwingen over literatuur en maatschappj* (1968-1970), Bruges, Orion, 1972, p.12.

<sup>5</sup> Michel Foucault, in Tel Quel, 17, 1964, p. 40.

<sup>6</sup> Roman Jakobson, "Qu'est-ce que la poésie?" in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 123.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, p. 124.

<sup>8</sup> Roman Jakobson, Les "Chats" de Charles Baudelaire in op.cit., pp. 401-419.

<sup>9</sup> Claude Lévi-Strauss, "La Pensée sauvage" in Oeuvres (Pléiade), 2008, pp. 822-849.

En vue de mieux cerner encore le problème de l'aspect poétique de la pensée de Claude Lévi-Strauss nous résumons brièvement l'argumentation par laquelle Vincent Debaene, auteur de la préface au volume des Œuvres, justifie le choix des ouvrages pour entrer dans la Bibliothèque de la Pléiade, comprenant exclusivement des œuvres littéraires ou considérées en tant que telles. Je répète que je voudrais savoir quelles sont les conceptions linguistiques de Claude Lévi-Strauss en rapport avec la pensée poétique ou, si l'on veut, comment se rapportent la linguistique et la poétique dans ses recherches anthropologiques, tenant compte du fait que l'auteur de La Pensée sauvage n'envisage nullement de développer une théorie littéraire, étant uniquement préoccupé de cerner dans leur totalité les structures anthropologiques, capables d'expliquer la vie des sociétés dites primitives. Là où les préoccupations anthropologiques se croisent avec les sciences du langage, c'est sur le fond de l'hypothèse d'une parenté analogue à celles qu'on découvre dans l'étude de la phonologie dont Fernand de Saussure et surtout Roman Jakobson forment le modèle. Ces structures sont inconscientes et apparaissent également dans la fonction poétique, dans le sens où celle-ci ne se limite pas au discours proprement poétique mais s'étend au phénomène du langage dans sa totalité. Nous y rencontrons le principe que Jean-Jacques Rousseau a été un des premiers à formuler, c'est-à-dire celui de l'union entre l'affectif et l'intellectuel, qui est une des caractéristiques fondamentales de tout message verbal. Peut-on faire le parallèle entre le syntagme de Jean-Jacques Rousseau et celui du son et du sens sur lequel est basée la phonologie, le son se situant plutôt dans le domaine de l'affectif et le sens du côté de l'intellect ? Roman Jakobson a formulé ce principe d'une manière précise dans les Essais de linguistique générale, là où il définit « la fonction poétique du langage » : « La visée (Einstellung) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage » et plus loin, jetant la base de l'autonomie du signe, Jakobson conclut : « Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets. » 10 Ainsi la linguistique a également pour objet l'étude de la fonction poétique du langage : « La poétique peut être définie comme l'étude linguistique de la fonction poétique dans le contexte des messages verbaux en général et dans la poésie en particulier. » 11 Or, où se situe la conception du langage chez Lévi-Strauss par rapport à celles de Roman Jakobson, non pas seulement dans ses recherches d'anthropologie structurale, mais aussi dans ses essais sur l'art, réunis sur le titre Regarder, écouter, lire, également repris dans le volume Œeuvres de la Bibliothèque de la Pléiade.12

Regardons de plus près l'argumentation de Vincent Debaene qui fait l'objet des pages de la Préface intitulée « Anthropologie et littérature ».<sup>13</sup> Disons

<sup>10</sup> Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 218.

<sup>11</sup> Roman Jakobson, Questions de poétique, p. 486.

<sup>12</sup> Claude Lévi-Strauss, Regarder, écouter, lire, Paris, Plon, 1993, nouvelle édition 2007.

<sup>13</sup> Claude Lévi-Strauss, Oeuvres, pp. XXII-XXXI.

d'emblée que je n'y trouve pas la réponse à ma question sur la relation entre la recherche anthropologique structurale, qui cherche à se fonder sur les méthodes de connaissance en phonologie, et la fonction poétique du langage. Peut-être n'y a-t-il pas de réponse directe, claire et nette à la question et qu'il faut s'incliner devant le fait que, contrairement aux traditions littéraires du XVIIe au XVIIIe siècle, la science et la littérature se sont séparées même si leurs objectifs communs se situent dans l'étude de l'homme, comme Jean-Jacques Rousseau a proclamé dans l'ouverture du Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes : « C'est de l'homme que j'ai à parler ». Ce furent aussi les derniers mots de la conférence sur « Linguistique et anthropologie » que Claude Lévi-Strauss a prononcée au Congrès des anthropologistes et linguistes, réunis à Bloomington en 1952 : « Mais la principale bénéficiaire de nos découvertes éventuelles ne sera ni l'anthropologie, ni la linguistique, telles que nous les concevons actuellement : ces découvertes profiteront à une science à la fois très ancienne et très nouvelle, une anthropologie entendue au sens le plus large, c'est-à-dire une connaissance de l'homme associant diverses méthodes et diverses disciplines, et qui nous révélera un jour les secrets ressorts qui meuvent cet hôte présent sans avoir été convié à nos débats : l'esprit humain. » 14 C'est peut-être cet objectif commun qui mettra fin à la séparation entre la science et la littérature et dans lequel Vincent Debaene voit un argument justifiant l'entrée de Claude Lévi-Strauss dans la Bibliothèque de la Pléiade. Il est remarquable que dans l'analyse du poème « Les Chats » de Baudelaire ce rapprochement entre l'affectif et l'intellectuel, symbolisé par « les amoureux fervents et les savants austères », Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss ouvrent, dans leur conclusion, une perspective sur leur union : « De la constellation initiale du poème, formée par les amoureux et les savants, les chats permettent, par leur médiation, d'éliminer la femme, laissant face à face - sinon même confondus - « le poète des chats », liberté de l'amour « bien restreint », et l'univers, délivré de l'austérité du savant. »15 En fin de compte nous nous trouvons en face de la dichotomie de la connaissance poétique et de la pensée scientifique qui s'affrontent également dans l'étude du langage, confrontation dont les deux interprètes des « Chats » voient un jour la fin dans le mariage symbolique entre les « amoureux » et les « savants », ce qui correspond à l'idéal poétique baudelairien dont Lévi-Strauss se dit l'héritier.

Est-ce que nous pouvons nous engager également sur la piste de la dichotomie de la nature et de la culture ? De toute façon Claude Lévi-Strauss ne la vit pas comme un conflit intrinsèque. Il s'agit d'un fait de civilisation, d'une dénaturation due au fait de l'homme. Dans *Tristes tropiques* il y a de multiples pages où la nature est évoquée comme un Paradis, illustrée comme sur les tableaux de l'atelier de Breughel, « par une intimité tendre entre les plantes, les bêtes et les hommes » qui nous ramène « à l'âge où l'univers des êtres n'avait pas encore accompli sa scission. » : « Cette amitié entre les

<sup>14</sup> Claude Lévi-Strauss, "Linguistique et anthropologie" in Anthropologie structurale. Paris, Plon, 1958, p. 91.

<sup>15</sup> Roman Jakobson, Questions de poétique, pp. 418-419.

éléments s'étendait jusqu'aux êtres ; les tribus indigènes ont besoin d'énormes surfaces pour subsister ; mais ici une surabondance de vie animale attestait que depuis des siècles l'homme avait été impuissant à troubler l'ordre naturel. » <sup>16</sup> Ailleurs dans le livre l'auteur évoque la dégradation de nos plages : « la plupart des pays européens laissent leurs côtes s'obstruer de villas, d'hôtels et de casinos. Au lieu que le littoral ébauche, comme autrefois, une image anticipée des solitudes océaniques, il devient une sorte de front où les hommes mobilisent périodiquement toutes leurs forces, pour donner l'assaut à une liberté dont ils démentent le prix par les conditions dans lesquelles ils acceptent de se la ravir. Les plages, où la mer nous livrait les fruits d'une agitation millénaire, étonnante galerie où la nature se classait toujours à l'avant-garde, sous le piétinement des foules ne servent plus guère qu'à la disposition et à l'exposition des rebuts. » <sup>17</sup> Cette dégradation dont la nature fait l'objet va précisément à l'encontre d'un objectif que Claude Lévi-Strauss décrit comme « l'élaboration d'un humanisme global et concret », dont la ville peut être une manifestation : « la ville se situe au confluent de la nature et de l'artifice » et plus loin : « Elle est à la fois objet de nature et sujet de culture ; individu et groupe ; vécue et rêvée : la chose humaine par excellence ».18

Le poète et le savant se retrouvent dans cette « quête de correspondances » ; nulle contradiction entre leur approche du monde ; au savant cette quête propose « le terrain le plus neuf et celui dont l'exploration peut encore lui procurer de riches découvertes. » Ici nous retrouvons bien le point où se situe le côté poétique des travaux scientifiques de Claude Lévi-Strauss: « Si les poissons distinguent à la façon de l'esthète les parfums en clairs et foncés et si les abeilles classent les intensités lumineuses en termes de pesanteur – l'obscurité étant pour elles lourde et la clarté légère – l'œuvre du peintre, du poète ou du musicien, les mythes et les symboles du sauvage doivent nous apparaître, sinon comme une forme supérieure de connaissance, au moins comme la plus fondamentale, la seule véritablement commune, et dont la pensée scientifique constitue la pointe acérée. » <sup>19</sup> D'ailleurs dans sa conférence de mai 2005, prononcée à l'occasion de la remise du prix international de Catalogne, Lévi-Strauss ne s'est-il pas demandé si l'ethnologie « est d'abord une science ou un art (ou bien peut-être tous les deux, »20 Vincent Debaene y puise l'argument principal pour justifier l'édition des Œuvres dans la Bibliothèque de la Pléiade : «L'héritage de Lévi-Strauss est moins une école ou un mouvement que l'ouverture d'un espace de problèmes et une certaine façon de les poser, moins une lignée qu'une brèche dans la pensée. »<sup>21</sup>

Le principe, qui est de nature philosophique, sur lequel Claude Lévi-Strauss se base en *Anthropologie structurale* est double. D'une part, il s'agit de garder à l'égard

<sup>16</sup> Claude Lévi-Strauss, Tristes tropiques, Paris, Plon, 1955, p. 380; Oeuvres, p. 346.

<sup>17</sup> Ibid., p. 391; Oeuvres, p. 356.

<sup>18</sup> Claude Lévi-Strauss, Tristes tropiques, p. 138; Oeuvres, p. 112.

<sup>19</sup> Claude Lévi-Strauss, Tristes tropiques, pp. 137-138; Œuvres, p. 111.

<sup>20</sup> Claude Lévi-Strauss, "La difficulté croissante de vivre ensemble..." in *Le Nouvel Observateur* du 9 juin 2005, reprise dans le numéro 2268 du 1er au 7 mai 2008, pp. 11-12.

<sup>21</sup> Oeuvres, p. XXXI.

des phénomènes sociaux des sociétés primitives une position d'extériorité, d'autre part, il faut pouvoir s'identifier avec ces peuples en partageant leur vie : « Pour pénétrer des sociétés d'accès particulièrement difficile, elle (l'ethnologie) est obligée de se placer très en dehors (anthropologie physique, préhistoire, technologie) et aussi très en dedans, par l'identification de l'ethnologue aux groupes dont il partage l'existence et l'extrême importance qu'il doit attacher aux moindres nuances de la vie physique des indigènes. » Ainsi, l'ethnologie est une science globalisante, d'un type nouveau, « toujours en deçà et au-delà de l'humanisme traditionnel. »<sup>22</sup> Ce qui caractérise le mode de connaissance auquel aspire Claude Lévi-Strauss, c'est la conviction humaniste que le monde est connaissable dans sa globalité, qu'il existe une « totalité signifiante » dans laquelle les données ramenées à la surface par la connaissance analytique se laissent intégrer dans une graduelle montée faite d'analyses et de vérification de ces analyses par la raison dialectique, permettant d'accéder chaque fois à un niveau plus élevé de connaissance. C'est à quoi procède Lévi-Strauss dans La Voie des masques et La Pensée sauvage, c'est-à-dire par un mouvement de flux et de reflux comme la marée, à s'éloigner du niveau de l'analyse des masques dans la zone indienne de la côte nord-ouest d'Amérique pour suivre leur chemin dans d'autres régions du monde, en Amérique latine, en Australie, afin d'accéder à leur langage commun et au langage mythique dont ils sont l'expression. Il y déploie tout un arsenal de procédés, tout un jeu de correspondances, de corrélations, d'associations, qui fait songer à une « algèbre du langage ». Un autre système, développé dans La Pensée sauvage, c'est celui des noms propres, reliés aux structures de la parenté. Chaque fois, après avoir exposé les analyses, l'auteur se livre à des exercices de pensée, visant à accéder à un niveau plus général, contrastant avec la rigidité des analyses. Franchement, c'est dans les réflexions suivant les analyses, là où apparaissent les ouvertures, que je sens la « poéticité » du texte de Claude Lévi-Strauss, c'est là qu'apparaît l'huile, avec laquelle Jakobson a comparé la poéticité du message poétique.<sup>23</sup>

Un autre point de tangence entre la pensée structuraliste de Lévi-Strauss et la fonction poétique se trouve peut-être dans le concept de « bricolage », décrit dans le chapitre « La science du concret » de *La Pensée sauvage*. Dans ce contexte, Lévi-Strauss parle même de la « poésie du bricolage », cela veut dire que le bricoleur ne « parle » pas seulement avec les choses : « Racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limites, le caractère et la vie de son auteur (...). Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose du soi ».²⁴ Or, le bricolage est un terme que Lévi-Strauss applique à la pensée mythique qui représente un mode de connaissance propre à la civilisation primitive, à distinguer de la connaissance scientifique qui este propre à la civilisation évoluée. Ces deux modes de connaissance, la pensée magique

<sup>22</sup> Claude Lévi-Strauss, in Le Nouvel Observateur, p. 12.

<sup>23</sup> Roman Jakobson, Questions de poétique, p. 124.

<sup>24</sup> Claude Lévi-Strauss, La Pensée sauvage in Oeuvres, p. 581.

et la pensée scientifique, sont considérés par Lévi-Strauss comme des connaissances parallèles, contestant par là l'idée que la pensée magique est une pensée incomplète, « une forme timide et balbutiante de la science ».<sup>25</sup> La seule différence consiste en ceci que le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien entendu, reste tout de même limité (...). Elle apparaît ainsi comme une sorte de bricolage intellectuel ».<sup>26</sup> D'autre part, la pensée scientifique opère avec des concepts, elle pense en termes de projets, le scientifique « interroge l'univers », tandis que le bricoleur « s'adresse à une collection de résidus d'ouvrages humains, c'est-à-dire à un sous-ensemble de la culture ».<sup>27</sup> Ce dernier travaille dans un système clos, tandis que le scientifique opère dans un système ouvert, dont le concept apparaît l'opérateur de *l'ouverture*.

Quant à l'art, Lévi-Strauss lui donne sa place entre le bricolage et la pensée scientifique : « L'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance ».<sup>28</sup> Comment se définit-il par rapport au fonctionnement poétique? Ici également, il est extrêmement difficile d'extrapoler la pensée de Claude Lévi-Strauss, éminemment poétique, mais la plupart du temps non articulée. Le problème réside dans le fait que, dans la société moderne, la fonction poétique est exercée en exclusivité par l'artiste et le poète, elle est reliée à l'expression de la vie individuelle. Dans la société dite primitive, elle s'exprime au niveau du mythe, d'une manière dépersonnalisée, comme une fonction sociale. À ce sujet, Lévi-Strauss s'exprime de la manière suivante : « À cet égard, la place du mythe sur l'échelle des modes d'expression linguistique est à l'opposé de la poésie, quoi qu'on ait pu dire pour les rapprocher. La poésie est une forme de langage et extrêmement difficile à traduire dans une langue étrangère, et toute traduction entraîne des multiples déformations. Au contraire, la valeur du mythe comme mythe persiste, en dépit de la pire traduction (...). La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui y est racontée. Le mythe est langage ; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler. »<sup>29</sup> L'expression poétique individuelle est incapable d'atteindre le niveau linguistique élevé où se situe la pensée mythique. Elle est l'expression d'un monde globalement dépoétisé, démythifié. Dans la société moderne où domine la pensée scientifique comme seul mode de connaissance, la fonction poétique ou ce qu'il en reste est extrêmement morcelée, à peine reconnaissable, récupérable, isolée.

#### Eugène VAN ITTERBEEK

<sup>25</sup> Ibidem, p. 572.

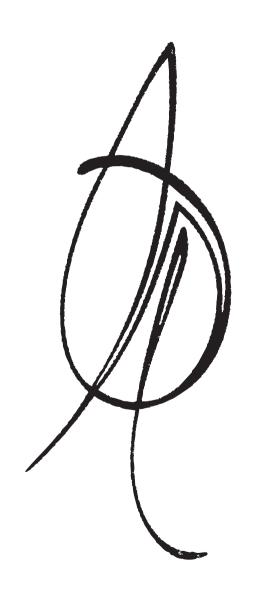
<sup>26</sup> Ibidem, p. 577.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 579.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 582.

<sup>29</sup> Claude Lévi-Strauss, "La structure des mythes" I, in Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958, p. 232.

# Expressis verbis



## "On peut imaginer toutes les formes possibles de déclin, de dépérissement, d'abandon, on ne pourra pas effacer la tradition philosophique de notre mémoire»

Ciprian Vălcan : Croyez-vous qu'on puisse imaginer l'histoire de l'esprit comme une succession entre des périodes dominées par l'obsession du système, de la complétude et des périodes gouvernées par la fascination du fragmentaire, de l'allusif, de l'elliptique?

Marc de Launay: Je ne crois pas qu'on puisse raisonnablement parler d'une « histoire de l'esprit » qui serait dotée d'une miraculeuse autonomie par rapport au réseau très complexe des courants multiples qu'on appelle l'histoire en général. Mais il est certain que dès le début, la tradition philosophique est animée au moins par un conflit majeur entre deux grandes tendances qui caractérisent la manière de poser les problèmes : pour dire les choses à très gros traits, je distinguerai entre la perspective « ontologique » et la perspective « critique » : ou bien les interrogations visent ce qu'on suppose être la réalité dernière des choses, on cherche donc ce que serait le sens de l'être ; ou bien on s'interroge sur les conditions de possibilité d'une réflexion sur tel ou tel objet quel qu'il soit, et les questions sont davantage d'ordre méthodologique. Sur cette partition qui engage le type de philosophie qu'on développera vient se greffer une autre distinction selon que la réflexion s'attachera plutôt à des choses ou plutôt aux personnes; c'est-à-dire qu'on cherchera plutôt, dans le premier cas, à forger des concepts, tandis que, dans le second, on mettra l'accent sur la singularité expressive. Enfin, il faut tenir compte d'une autre ligne de partage, beaucoup plus contingente, celle-là, puisqu'elle ne relève pas d'une sorte de logique commandant la réflexion et lui imposant en quelque sorte la distribution ou la répartition de ses intérêts, une ligne de partage entre les styles des penseurs. Hegel incarne le modèle de la syntaxe allemande de manière presque parfaite : le verbe occupant la position vers laquelle convergent toutes les déterminations, le système hégélien semble tout entier concourir à définir le verbe ultime, le verbe « être ». Il semblerait que Nietzsche représente l'attitude opposée et que ses œuvres qui apparaissent comme des collections d'aphorismes militent ironiquement contre l'esprit de système qu'il dénonce d'ailleurs explicitement. Mais qu'on ne s'y trompe pas : dénoncer le système en lui reprochant d'être incapable d'embrasser effectivement la totalité - ce qu'il promettait et se fixait pour objectif ne signifie pas que Nietzsche penserait de manière parfaitement non systématique ou asystématique. Il écrit lui-même, et dans un aphorisme bien sûr, adressé aux myopes : « Vous figurez-vous donc avoir forcément affaire à une œuvre fragmentaire parce qu'on vous la présente (et ne peut que vous la présenter) en fragments ? » (Opinions et sentences mêlées, § 128). Il suggère ainsi, subrepticement, que le choix de l'aphorisme, du fragmentaire ne serait pas délibéré et qu'il engagerait tout le vaste problème de

l'exposition des « thèses » ou des « socles » d'une pensée ; autrement dit, l'exposition serait affaire de tempérament. Mais, en même temps, Nietzsche l'affirme sans recourir à un quelconque effet de masquage dont il est par ailleurs l'un des grands tenants : si bien que ce qui relève du tempérament se combine d'emblée avec une stratégie voulue qui nous entraîne du côté de la partition entre discours ésotérique et discours exotérique. Nietzsche s'inscrit dans une tradition, et il se situerait plutôt du côté des « Anciens » que des « Modernes » puisque cette grande querelle avait notamment pour objet les questions touchant à l'exposition.

Mais pour revenir à votre question, il faut se demander si la tradition philosophique offre effectivement au regard cette alternance entre grands systèmes qui, pour filer une métaphore maritime, s'avanceraient sur la mer tels de majestueux vaisseaux et pensées aphoristiques qui représenteraient des lougres pirates venant régulièrement s'attaquer aux grands galions, leur cause de sérieux dommages, voire les prendre à l'abordage. Un fragment de Lichtenberg, par exemple, l'admirable « un couteau sans lame auquel il manque le manche » ne nous en dit-il pas davantage et de manière plus directe sur la faculté représentative ou symbolique du langage qu'un long développement sur la possibilité de faire surgir in absentia quelque « objet » dont la formulation même dénie l'existence ? Ne nous donne-t-il pas immédiatement accès, en outre, de manière plaisante sur la nécessité logique d'inventer le zéro dans la série des nombres ? Héraclite ne serait-il pas plus subtil qu'Aristote ? Les mystiques n'ontils pas eu d'éblouissants accès à la vérité dont la scolastique thomiste ne s'approchait que par d'interminables et laborieux détours ? Pascal n'a-t-il pas fustigé Descartes « inutile, incertain » ? Nietzsche n'a-t-il pas tourné le concept en dérision et vu dans les efforts de méthodes autant de symptômes d'une faiblesse refusant de s'avouer telle ? Il se pourrait, en fait, que les différences dans l'exposition ne soient pas si décisives quant au fond de votre question : avons-nous affaire à des alternances entre grands systèmes ou pensées fragmentaires ? Car il serait tout à fait possible de montrer que l'expression aphoristique, remise en vigueur par le romantisme allemand, n'implique nullement que la conception du monde qui la soutient soit fragmentaire ou d'une cohésion moindre que celles dont l'expression obéit à une distribution systématique. Les membres de l'Athenäum ne militaient pas en faveur d'un relativisme éclaté, d'un scepticisme radicalisé : Novalis voyait dans le style fragmentaire la caution d'une vision propre au génie, supérieure en ampleur à celle des systèmes philosophiques ; le perspectivisme de Nietzsche ne signifie nullement qu'il fût disposé à considérer la volonté de puissance et l'éternel retour comme des conceptions fragmentaires de la réalité. La question qui donc se repose en se modifiant devient celle du rapport entre une architectonique logique et son expression historique : le problème que vous venez ainsi de soulever est celui du rapport entre l'aspect formel de la réflexivité et son aspect temporel, historique et géographique. Toute philosophie est, d'une part, une réflexion scientifique et logique ; mais, d'autre part, une œuvre achevée, comme toute œuvre d'art, c'est-à-dire une conception du monde nécessairement contrainte par sa tradition

et son époque, par son auteur et son milieu. La tension permanente entre ces deux aspects est également le gage d'une relance de la réflexion ; l'alternance n'est plus entre système et fragment, mais entre sédimentation (tradition, réception) et innovation. Cette alternance implique, du point de vue systématique, qu'il n'y ait jamais d'autre synthèse véritable entre causalité par nécessité et causalité par liberté que des synthèses individuelles, historiquement reconduites. Cela n'implique, par ailleurs, nullement qu'il faille renoncer à une quelconque idée de progrès : un problème philosophique peut être repris et mieux traité, voire repensé de fond en comble, mais les solutions acquises le restent tout en occupant une place différente au sein des configurations ultérieures.

C.V.: Vivons-nous dans une époque du fragment ? Ou rêvons-nous encore de métanarrations dont la mort était annoncée par les pontifes du postmodernisme ?

M. de L.: La réponse à cette question découle naturellement de la précédente : nous avons et nous aurons sans doute toujours la nostalgie des « métanarrations » : le XXe siècle en est l'exemple patent puisque tout le mouvement amorcé depuis Galilée et les Lumières semblait garantir un progrès certain de notre savoir et paraissait encadrer de mieux en mieux le travail de la raison, alors que dès 1914 les nations les plus éclairées se sont précipitées dans une entreprise inouïe d'autodestruction, puis se sont vouées aux pires séductions idéologiques qui se présentaient justement comme des « grands récits » définitifs destinés à émanciper une fois pour toute l'homme ou à réconcilier définitivement les lois (réinterprétées) de la nature et celles de l'histoire. La « fin des idéologies » a pu laisser nombre de penseurs en plein désarroi, mais il s'agit là, encore une fois, de constater à quel point sont distinctes les réflexions qui se développent sur un plan formel et leurs remplissements concrets : autrement dit, les relations formelles que peuvent entretenir des « valeurs » et les incarnations historiques de ces valeurs dans des « biens » culturels *lato sensu* (qui inclut, donc, des institutions juridiques, politiques, etc.). Ce qu'on a appelé le « postmodernisme » – alors qu'il serait plus prudent avec Habermas de dire que la « modernité » reste un projet inachevé – ressemble fort à une nostalgie peu glorieuse et un peu infantile de « grands récits » justement, c'està-dire de mythes consolateurs ou rassurants, bref, une nostalgie de ce que serait une culture dépourvue de philosophie précisément! Il me semble que la fin du XXe siècle a été affectée par cette étrange peur de l'histoire dès lors que cette dernière ne prenait plus la forme soit d'une idéologie, qui la rend de part en part intelligible, maîtrisable en quelque sorte et, partant, prévisible, ni celle, bien entendu d'un mythe. Du côté de certains historiens, le repli s'est effectué soit vers des entreprises portant sur la très longue durée (et qui dispensent de réfléchir sur le passé à peine révolu), soit vers un empirisme également rassurant puisqu'on se concentre sur des histoires partielles ou des micro-histoires. Se confronter à l'histoire effective implique de renouer non pas avec l'ambition révolue de « l'histoire universelle », mais bien avec celle d'une histoire sémantique telle que la réflexion philosophique puisse la comprendre et y prendre

part – donc renouer avec une attitude qui sait inévitable et limitée la « conception du monde » qu'on ne pourra dissocier du travail philosophique, mais qui ne le grève ni ne le paralyse.

Maintenant que nous sommes tout de même parvenus à faire l'histoire de cette fascination pour des idéologies qui promettaient la fin de l'histoire ou celle de la « préhistoire de l'humanité » ou encore le règne millénaire d'un même cauchemar censé régénérer la planète, maintenant que la réflexion philosophique est parvenue à démonter cette fascination et les rouages des « méta-récits » dont elle s'abreuvait, nous constatons que la fable du postmodernisme a prolongé l'occultation de courants de pensée qui furent masqués par les conceptions du monde voisines des séductions idéologiques ; c'est le cas, notamment, des néokantismes dont on commence de redécouvrir l'intérêt ; c'est le cas aussi, de courants herméneutiques qui ne débutent pas avec Heidegger, mais s'enracinent dans le postkantisme non romantique et non hégélien, qui se sont développés à la fois chez des philologues et des historiens (Böckh, Bernays, Droysen) où figurent des philosophes jusqu'alors peu étudiés comme Humboldt et Schleiermacher. Le postmodernisme n'a fait, en réalité, que différer l'inévitable travail de reconstruction d'une autre généalogie réflexive, d'une autre lecture de la tradition au profit d'un nouveau « récit » déguisé en constat finalement défaitiste de l'absence de grand récit.

C. V. : Quel est, à votre avis, le rôle de Nietzsche dans la légitimation du fragment comme forme valide de réflexion philosophique ?

M. de L. : Nietzsche a cherché à renouer avec le genre aphoristique en faisant la démonstration, contre les romantiques allemands, qu'il était possible de l'utiliser comme un mode d'expression qui puisait délibérément dans une tradition française ; Nietzsche retournait l'ironie (romantique) contre elle-même. Il faut se souvenir qu'il commence de recourir à des aphorismes dans Humain, trop humain, c'est-à-dire juste au moment où il rompt avec Wagner. Par ailleurs, il est trop bon philologue pour ne pas goûter la forme brève de nombres de présocratiques, Héraclite en tout premier lieu, mais il est également intéressé par la manière dont l'aphorisme permet de modifier le régime de l'exposition : il est frappant, à cet égard, que Par-delà bien et mal, rédigé entre 1885 et 1886, reprenne pour l'essentiel le plan d'Humain, trop humain écrit dix ans auparavant. Ce sont donc les mêmes questions que traite Nietzsche; mais il fait constamment varier les angles d'attaque, les progressions, les syncopes, les ellipses. L'aphorisme n'est pas à ses yeux un microcosme régi par la seule économie stylistique de la forme brève : amorce piquant la curiosité, développement du paradoxe et chute ; il s'inscrit dans des « chapitres » et il obéit à une intention plus générale de composition, même si, parfois, il est difficile, voire impossible de la reconstituer (c'est le cas, par exemple, de la quatrième partie de Par-delà bien est mal, intitulée « Maximes et interludes » où l'impression est plutôt celle d'une collection sans axe recteur). Ainsi, l'aphorisme n'est-il jamais compris comme un bon mot, un Witz qui vaudrait par luimême, c'est-à-dire qui ne devrait rien à son contexte. Dans *Ainsi parla Zarathoustra* I, « Lire et écrire », Nietzsche l'affirme sans équivoque : « celui qui écrit avec son sang et en maximes ne veut pas être lu, mais appris par cœur. En montagne le chemin le plus court va de cime en cime ; mais il faut avoir de longues jambes. Il faut que les maximes soient des sommets, et que ceux à qui tu les destines soient sveltes, élancés. » On le constate : l'aphorisme est solidaire d'un « massif », et, d'autre part, il ne s'adresse qu'à ceux qui savent faire les efforts nécessaires à sa lecture (à son déchiffrement). Nietzsche remet donc en vigueur la tradition évoquée plus haut, celle d'une exposition qui choisit ce qui sera d'ordre exotérique et ce qui restera ésotérique. Nietzsche, en outre, ne fait pas un tel choix sans le dire explicitement et à maintes reprises (*cf.*, par exemple, *Pardelà bien et mal*, § 30 ; *Le Gai Savoir*, § 381 ; *Aurore*, Avant-propos, § 5).

Si Nietzsche a pu connaître un tel succès dans ce style aphoristique, c'est tout simplement qu'il fut un écrivain extrêmement talentueux, un virtuose du phrasé, du contraste, de la syncope, de l'ellipse ; lorsqu'il ne craint pas de se comparer, dans l'histoire du style en Allemagne, à Luther et à Goethe, malgré la gêne ressentie à le voir faire son propre éloge, force est d'admettre qu'il a parfaitement raison : par rapport au style académique qui est en train de se mettre partout en place dans l'université allemande durant le dernier tiers du XIXe siècle – le fameux Kathederdeutsch –, la prose nietzschéenne est bien telle qu'il la décrit lui-même : c'est un style de danseur, élégant, audacieux, surprenant, souvent splendide. Et il est certain que, pour nous aujourd'hui, les plus belles pages de Nietzsche sont celles où il se laisse entraîner par une verve critique singulièrement habile à dénoncer les dénis, les hypocrisies, les violences inaperçues ou soigneusement déguisées ; bref, à servir une lucidité dont on connaît peu d'équivalents dans l'histoire de la pensée : c'est d'ailleurs souvent dans cette perspective qu'on l'a lu en oubliant ce sur quoi lui-même a insisté dans un aphorisme (§ 231) de Par-delà bien et mal: « Au fond, " tout au fond " de nous, il existe quelque chose qui reste rebelle à l'instruction, le granit d'un fatum spirituel, d'une réponse prédéterminée à un ensemble de questions prédéterminées. » Autrement dit, le philosophe n'aurait finalement pas plus le choix de son style que celui de son « fatum spirituel ». Or cette conception, tout à fait conforme aux attendus de ce que Nietzsche entend par « volonté de puissance », est de fait constamment démentie par la liberté stylistique dont il a su faire preuve dès qu'il s'est affranchi de sa fascination pour Schopenhauer et de son admiration pour Wagner. Par-delà bien et mal reste sans doute le plus bel ouvrage de style aphoristique et Nietzsche ne parviendra plus à égaler cette réussite : Pour une généalogie de la morale est davantage un traité, Le Crépuscule des idoles ne fait qu'apporter un complément à ce qui avait été dit entre 1881 et 1886, sans que ses aphorismes soient de meilleure facture que ceux de la troisième partie du Gai savoir ou du chapitre IV de Par-delà bien et mal. La réussite du style aphoristique nietzschéen tient donc au fait, ce qui n'a rien d'étonnant, que cette « forme » n'est en réalité que la modalité de cette pensée : l'énergétique nietzschéenne obéit au schéma corporel de la tension, de l'acmé et de la détente dont Nietzsche dit qu'il est la loi de

toute force. Rien n'est plus révélateur, à cet égard, que le dernier aphorisme de *Par-delà bien et mal*.

C. V. : Êtes-vous d'accord avec les exégètes qui font de Cioran le véritable héritier de Nietzsche au XXe siècle ?

M. de L.: Cioran reprend le flambeau du style aphoristique à une époque où il semble être tombé en désuétude, du moins, dans le monde culturel francophone. Certes, comme Nietzsche, il puise à cette même tradition des moralistes, Vauvenargues, La Rochefoucauld, Joubert; mais, précisément, Cioran a lu Nietzsche et si son pessimisme peut donner l'impression qu'il en est proche aussi du point de vue de la pensée, du « fatum spirituel », la distance entre les deux auteurs me paraît bien plus grande que leur proximité stylistique ou leur lucidité désabusée ne le laisseraient croire. On ne retrouve pas trace, chez Cioran, d'une ambition systématique précisément qui reste persistante chez Nietzsche, pas trace de « volonté de puissance », pas de conception énergétique ou pulsionnelle du corps, pas d'éternel retour ni de conversion des valeurs. Cioran ne considère pas que le corps – conçu comme équilibre provisoire de forces ou d'énergies en conflit - serait le fil conducteur de sa pensée ; pas plus qu'il ne se serait pris à croire un instant aux séductions d'une philosophie de l'histoire. Les héritiers de Nietzsche sont fort nombreux, mais parmi ceux qui ont effectivement cherché à se maintenir le plus longtemps possible sur la crête de la négativité réflexive en exploitant toutes les ressources du langage pour littéralement faire travailler la langue contre ellemême, je penserai plutôt aux Minima moralia d'Adorno.

C. V.: Le fragment reste-t-il un moyen d'expression employé par les penseurs iconoclastes pour défier les règles sacro-saintes de la philosophie officielle ? Ou peut-on parler du fragment devenu classique, de l'apprivoisement de son potentiel de rébellion ?

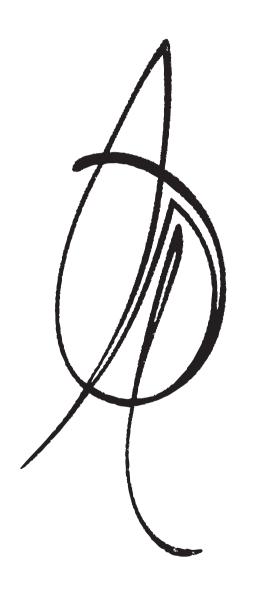
M. de L.: De tout ce que j'ai dit précédemment, vous pouvez aisément conclure que je ne vois pas le fragment comme une manière spéciale de lutter contre une pensée établie; en revanche, le mot d'esprit et l'humour resteront, souhaitons-le, ce par quoi, toujours, des individus affirmant leur singularité contre toute uniformisation refuseront les jougs ou les carcans qu'on voudra leur imposer. L'humour a souvent recours à la forme brève parce qu'il est le fait d'un individu placé dans une situation qui implique une répartie, et même lorsque cette situation est celle d'une détresse extrême. Tristan Bernard, montant avec sa femme dans le camion des nazis qui viennent de l'arrêter et s'apprêtent à le déporter, lui dit : « Jusqu'à présent nous avons vécu dans l'angoisse ; désormais nous allons vivre dans l'espoir ». On peut faire valoir que ce triomphe sur la force brutale est un peu vain puisqu'il ne sauvera pas l'auteur du mot d'esprit, mais c'est oublier la grandeur ainsi manifestée à souligner l'impossible achèvement de la tâche absurde programmée par le Troisième Reich. Mais il y a d'autres moyens de plonger une pensée officielle dans le désarroi : il suffit de comprendre qu'elle est toujours bien plus

résistante à des attaques frontales, à des objections extérieures, qu'à l'injonction d'être scrupuleusement fidèle à la légitimité qu'elle défend. Lorsqu'elle est obligée d'éprouver sa propre cohésion en allant jusqu'au terme de son parachèvement : on constate alors que la « conception du monde » qu'elle est devenue est en porte-à-faux par rapport à son architectonique formelle : littéralement, son style trahit la pensée qui le produit. En outre, et plus généralement, la pensée devenue œuvre entre dans une histoire qu'elle ne peut contrôler ; elle est reprise au sein d'un processus de synthèses individuelles nouvelles qu'elle ne maîtrisera jamais. Enfin, il y a une usure des formes esthétiques, et l'aphorisme n'échappe pas plus que le sonnet ou l'alexandrin à cette histoire des formes symboliques: cela ne signifie pas que toute forme est vouée à une péremption définitive, mais cela implique que des réussites comme celle de Nietzsche ne peuvent être réitérées sans devenir des imitations qui, même lorsqu'elles sont très habiles, restent très en-deçà de leur original. Les voies de la critique, de l'humour, voire de la rébellion peuvent tout autant emprunter le style argumentatif, dissertatif et systématique – on songera à cette splendide caricature d'une certaine pensée scolastique que fut le Gargantua, à cette autre parodie que fut le don Quichotte.

C. V.: Le fragment pourrait-il représenter une forme quasi-clandestine de survivance de la réflexion philosophique après le constat du décès de la philosophie ? M. de L. : Je ne le crois pas, pas plus que je ne crois au décès de la philosophie, car je ne vois pas comment on pourrait faire le constat de la mort de la philosophie sur un mode absolument non philosophique! On peut imaginer toutes les formes possibles de déclin, de dépérissement, d'abandon, on ne pourra pas effacer la tradition philosophique de notre mémoire. Il est tout à fait possible d'imaginer que, durant une période plus ou moins longue de l'histoire culturelle, tout un pan de ce qui fut antérieurement l'objet des soins intellectuels les plus attentifs soit négligé : n'est-ce pas ce qui s'est produit avec la géométrie grecque au cours de ce que nous appelons le Moyen Âge européen ? Les Éléments d'Euclide n'étaient plus étudiés sérieusement qu'en terre d'islam et la médecine s'y développait alors qu'il falut attendre Paracelse pour redonner une place légitime à cette discipline dans notre culture européenne. Il se peut donc que la philosophie soit négligée et que les départements universitaires où elle s'enseigne soient désertés ; mais cela n'implique en rien sa disparition. D'ailleurs, on ne peut pas faire actuellement le constat d'un désintérêt croissant pour la philosophie ; il est tout au plus possible de diagnostiquer une transition ou une évolution qui, comme toujours, va de pair avec un déplacement des intérêts vers des auteurs moins souvent lus, et une nouvelle manière de poser les problèmes dans le domaine éthique, politique ou esthétique. Bref, je ne constate rien qui ressemblerait à des préparatifs mortuaires!

Entretien réalisé par Ciprian VALCAN

# Le marché des idées



### La littérature est-elle en péril?

Le livre de Tzvetan Todorov, La littérature en péril<sup>1</sup>, se situe, croyons-nous, dans le débat général sur le déclin de la culture française, provoqué par l'article de Don Morrison, *In Search of Lost Time* (À la recherche du temps perdu), publié dans l'édition européenne de Times du 21 novembre 2007. Une importante réplique du critique et théoricien littéraire Antoine Compagnon a paru dans Le Monde du 30 novembre 2007, sous le titre « Le déclin français vu des États-Unis » (p. 19), suivi en décembre, par une étude plus technique, statistiques à la main, de Nathaniel Herzberg et Emmanuel De Roux, toujours dans Le Monde du 21 décembre, sous le titre « Culture française. Déclin ou mutation ? » Dans ce bilan plutôt négatif, la littérature occupe une place importante, à côté de la musique et des arts plastiques, trois secteurs représentatifs de la présence de la culture française dans le monde. Quant à la littérature, à peine une poignée de romans de la rentrée littéraire traversent l'océan. Sur toute l'année, il n'y a qu'une douzaine de romans qui réussissent à s'imposer en Amérique. D'autre part 30% de toute la fiction vendue en France par an est traduite de l'anglais. Comparée à la génération de Malraux, Sartre ou Camus, la situation s'est complètement renversée. Les causes sont multiples. Un des facteurs, cités à ce sujet, ce serait « l'abstraction et la théorie qui ont primé longtemps dans la vie intellectuelle et qui ont été accentuées dans les écoles ». A ce sujet l'article de Times stigmatise également l'écriture autobiographique (l'autofiction), insipide et « conçue dans une profonde absorption de soi ». Antoine Compagnon avoue lui-même qu'il lit « plus volontiers le dernier Philip Roth, Pynchon ou Delillo que la dernière autofiction germanopratine, facétie minimaliste ou dictée postnaturaliste ». Quant au remède, se demande-t-il, avec le rédacteur américain : « La sortie du déclin passe-t-elle par la refondation de l'école, la remise à la mode de la lecture, la réparation d'hiatus entre la littérature et le monde, l'introduction d'un enseignement artistique dans le secondaire, la concurrence des universités ou la libération des affaires culturelles, comme le prescrivent le Président de la République et ses ministres de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la culture ? ».

C'est sur le point de l'enseignement que Tzvetan Todorov rejoint l'avis de son homologue Antoine Compagnon. Quant à la position de Todorov il ne faut pas perdre de vue que, sous l'inspiration de Gérard Genette, c'est grâce à lui que les formalistes russes, particulièrement l'œuvre de Roman Jakobson, ont été traduits en français et diffusés en France, surtout dans les milieux de *Tel Quel*. Or, ce sont précisément le structuralisme et le poststructuralisme qui auraient intellectualisé la formation littéraire en France et qui seraient responsables de « l'hiatus entre la littérature et le monde »

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, La littérature en péril, Paris, Flammarion, 2007.

dont parle Antoine Compagnon. Durant ses années d'étude à Sofia, Todorov s'est formé en théorie littéraire par la lecture des Allemands L. Spitzer, Erich Auerbach, Wolfgang Kayser. Ce fut également mon cas à Louvain dans le département des études germaniques que je fréquentais. Les romanistes, du côté francophone, suivaient le courant français, parisien, orientés comme écrit Todorov, vers l'histoire littéraire : « Les cours sur la littérature y étaient répartis par nations et par siècles ».2 Lui, il était intéressé au « texte », à la technique littéraire, où il se crut à l'abri des contraintes idéologiques et politiques comme ce fut le cas en Bulgarie. C'est ce qui l'a conduit en France vers Jakobson, introduit à Paris par Claude Lévi-Strauss. À l'École des hautes études il a trouvé Roland Barthes, sous la direction de qui il a commencé à travailler, ce qui a mené à un mémoire de doctorat de troisième cycle sur Les liaisons dangereuses, publié en 1967 sous le titre *Littérature et signification* par Larousse dans la collection « Langue et Langage », qui fut dirigée par A. J. Greimas, R. Barthes, J. Dubois et N. Ruwet, le traducteur de Jakobson. Mais comme Todorov a expliqué, il fut également fort intéressé à l'histoire des idées, particulièrement aux travaux de P. Bénichou pour lequel il avait une grande admiration. Cette admiration fut la cause d'un conflit avec la revue Poétique. C'est entre 1972 et 1979 que se situe la grande mutation chez Todorov ce qui a conduit à la rupture avec la « poétique » et le structuralisme. L'auteur s'est largement expliqué sur ce revirement dans son livre Devoirs et délices. Une vie de passeur, d'où je cite quelques phrases. Parlant de ses analyses de Henry James et de Dostoïevski il observe : « L'équilibre que je visais était donc différent de celui de Jakobson; chez moi la forme était soumise au sens » et plus loin: « Inévitablement, le commentaire du critique participe du monde des valeurs. Les sciences humaines et sociales ont tout intérêt à se souvenir qu'elles sont aussi des sciences morales et politiques. Le structuralisme ne nous est, ici, d'aucun secours » et finalement, « La tentation structuraliste d'étudier l'œuvre, et elle seule, était vouée à l'échec : l'œuvre déborde toujours de tous les côtés. » 3 Dans La littérature en péril Todorov témoigne : « Puisque les idées des auteurs retrouvaient toute leur force, j'ai voulu, pour mieux les comprendre, m'immerger dans l'histoire de la pensée concernant l'homme et ses sociétés, dans la philosophie morale et politique. » <sup>4</sup> Ainsi il redécouvre, écrit-il encore, la vraie lecture, le sens de lire, bref l'amour de la littérature qui « l'aide à vivre ».

Dans le chapitre « La littérature réduite à l'absurde » Tzvetan Todorov fait le procès de la manière dont la littérature est enseignée à l'école en France : « À l'école, on n'apprend pas de quoi parlent les œuvres mais de quoi parlent les critiques. » L'attention n'est pas centrée sur le sens du texte, mais sur la manière dont il est structuré d'après les figures que fournissent la sémiotique ou la rhétorique. À cette fin l'élève doit apprendre à étudier et à appliquer ces disciplines : « faut-il en faire la principale

<sup>2</sup> Ibid., p. 11.

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *Devoirs et délices. Une vie de passeur*. Entretiens avec Catherine Portevin, Paris, Seuil, 2002, p. 113

<sup>4</sup> Idem, La litterature en peril, p. 14.

matière étudiée à l'école ?» se demande Todorov et il poursuit : « Tous ces objets de connaissance sont des constructions abstraites, des concepts forgées par l'analyse littéraire pour aborder les œuvres ; aucun ne concerne ce dont parlent les œuvres ellesmêmes, leur sens, le monde qu'ils évoquent. » Et de conclure : « Pour s'y engager, il peut donc être utile à cet élève d'apprendre des faits d'histoire littéraire ou quelques principes issus de l'analyse structurale. Cependant, en aucun cas, l'étude de ces *moyens* d'accès ne doit se substituer à celle du sens, qui est sa *fin*. »<sup>5</sup>

Cependant, il ne faut pas faire du structuralisme le bouc émissaire de tout ce malaise. Depuis le Moyen Âge jusqu'à la fin du XIXe siècle la littérature a toujours été conçue et pratiquée comme un discours sur l'homme et le monde, même à l'époque romantique, principalement chez Baudelaire, où la poésie a été considérée comme un mode de connaissance, supérieur même à la connaissance scientifique, monopolisée par le poète, ayant accès par l'imagination au monde qui échappe à la raison et qui ne se comprend que par la faculté associative capable de saisir les « correspondances », cette faculté est la reine du vrai. C'est au début du XXe siècle qu'une scission s'est produite entre la littérature et le monde ; l'avant-garde européenne, plus particulièrement en Russie, bientôt suivie, après la Première guerre mondiale, par celle de l'Occident, s'est réclamée d'une liberté absolue de l'expression poétique et artistique, créant pour ainsi dire un contre-monde, à l'opposé du monde « réel », coupant la langue ou la forme de toute représentation du monde vécu, aboutissant dans le domaine de l'expression littéraire à l'autonomie de la création poétique, théorisée par les nouvelles tendances en linguistique. C'est ainsi que s'est perdu le principe du sens, donnant la priorité absolue à la forme. Todorov essaie de mettre fin à cette aberration, la principale cause, selon lui, qui met la littérature en danger, renouant avec l'idée de la littérature qui consiste à « mieux comprendre la condition humaine » et à « transformer de l'intérieur l'être de chacun des ses lecteurs. »6 Il conclut : « L'analyse des œuvres à l'école ne devrait plus avoir pour but d'illustrer les concepts que vient d'introduire tel ou tel linguiste, tel ou tel théoricien de la littérature, et donc de nous présenter les textes comme une mise en œuvre de la langue et du discours ; sa tâche serait de nous faire accéder à leur sens - car nous postulons que celui-ci, à son tour, nous conduit vers une connaissance de l'humain, laquelle importe à tous. »<sup>7</sup>

Eugène VAN ITTERBEEK

<sup>5</sup> Ibid., p. 20 et 23.

<sup>6</sup> Ibid., p. 84.

<sup>7</sup> Ibid., p. 85.

### Mircea Eliade et le jeu du soi et des mots1

Je crois que, pour comprendre la personnalité et l'œuvre des grands auteurs, il faut les lire intégralement, sans négliger (mais au contraire) les écrits jugés souvent extérieurs à l'œuvre proprement dite. Il s'agit des écrits qui appartiennent au genre autobiographique: mémoires, journaux, lettres, fragments de toutes sortes, où l'auteur se projette soi-même, dans l'esprit de son temps, dans le contexte idéologique de son époque. Il y dévoile son identité ou ses identités, par le jeu des mots, qui semble moins truqué. En tout cas, chez des auteurs comme Eliade ou Cioran, les écrits autobiographiques élargissent les perspectives sur la création consacrée. C'est pourquoi la publication des *Cahiers* de Cioran (dommage qu'ils aient été tronqués par Simone Boué et donc incomplets) et du *Journal portugais* de Eliade, (paru intégralement, sans d'autres intrusions qui auraient été difficiles à expliquer, sinon condamnables), me semble très importante.

Les deux auteurs invoqués nous touchent profondément par la même manière de penser et de sentir ; ce sont deux hommes en exil (auto)imposé, loin physiquement de leur pays et pourtant si proches, vivant au maximum le drame d'une nation, son échec, étant ressenti comme une tragique fin personnelle.

Le livre de Sorin Alexandrescu, portant un titre ambigu, *Mircea Eliade, dinspre Portugalia* (*Mircea Eliade, de Portugal*) nous annonce le changement de perspective spatio-temporelle et identitaire d'Eliade. Il est né du désir d'élucider le plus palpitant et sûrement le plus tragique épisode de la vie de Mircea Eliade : les quatre années portugaises : 1941-1945. L'auteur avoue avoir voulu au début écrire une préface, un simple paratexte, mais ses recherches et ses lectures dans des bibliothèques de l'Occident l'ont amené à écrire une monographie, ce métatexte de 300 pages, qui s'est imposé à lui. Mais il s'agit d'un autre type de monographie, qui change la chronologie de la vie d'Eliade en faveur de la révélation des significations qui n'apparaissent clairement que si la période portugaise est considérée comme un point central de la biographie et de la création éliadesque. Par conséquent, Sorin Alexandrescu entreprend une nouvelle biographie spirituelle, par l'interprétation du phénomène Eliade passant de Portugal vers la Roumanie, du journal portugais vers ses écrits antérieurs ou postérieurs, de l'exil imposé par les autres à l'autoexil.

Il s'agit d'un livre difficile à classer dans un genre, premièrement à cause de sa structure. La première partie, « Journalisme et histoire », bénéficie de lucides analyses historiques, politiques et idéologiques, d'une série d'arguments, rédigés avec rigueur scientifique, avec la préoccupation pour chaque information offerte, auxquelles Alexandrescu donne de l'ampleur par des interprétations et des hypothèses, dans des

<sup>1</sup> Sorin Alexandrescu, Mircea Eliade, dinspre Portugalia, București, Humanitas, 2006.

formules littéraires passionnantes, en recourant aux analogies entre les deux espaces culturels et politiques, qui, tous deux, ont marqué Eliade dans la même mesure : celui roumain et celui portugais. La deuxième partie, dédiée au journal portugais, permet au biographe d'étaler son talent critique et littéraire, spéculatif et argumentatif.

La première partie de la monographie circonscrit le profil intellectuel et moral de Mircea Eliade, tout comme il apparaît pendant les années portugaises et dans les écrits de cette époque-là, les articles d'Acçao et l'étude sur Salazar et la révolution au Portugal. Eliade est le fonctionnaire culturel à la recherche des solutions grâce auxquelles il pourra faire connaître la création roumaine. Il se rend compte de l'importance d'une stratégie culturelle commune des petits pays latins, une politique de traduction et de diffusion réciproque des valeurs culturelles spécifiques. A cet essai de rester actif, d'écrire dans les deux horizons culturels, roumain et portugais, à la nostalgie de la Roumanie, au pressentiment d'une catastrophe nationale, correspond un profond sentiment d'exil, de cet étranger qui vit pleinement le conflit de l'identité. Voilà le profil intérieur d'Eliade de ces années : « Extrêmement seul, déchiré entre "le devoir" d'être à côté des "siens" et la peur que, s'il était physiquement près d'eux, il partagerait avec eux le risque de mourir sur le front – ou plus tard dans les prisons d'Ana Pauker – et de renoncer ainsi à tout espoir de réalisation personnelle. » (p. 30) En fait, Eliade se sent scindé entre réalité et aspiration, entre ce qu'il entreprend pratiquement et ce qu'il voudrait entreprendre ou écrire. Il se fixe des projets, il conçoit des schémas de livres, qu'il suit pour un temps mais qu'il ne mène pas à bon terme. Il ne faut pas ignorer (et Sorin Alexandrescu le souligne) que la structure intellectuelle d'Eliade est, elle aussi, duale : le chercheur scientifique, le philosophe des religions, est doublé par le lettré sensible, attiré par la confession et le langage. Je suis d'accord avec Sorin Alexandrescu en ce qui concerne la subordination du politique au spirituel et je dirais même qu'il y a chez Eliade aussi, comme chez Cioran, et le journal portugais en témoigne, une primauté du littéraire, une tentation de se projeter dans les créations les plus diverses, politiques, scientifiques ou culturelles. Sorin Alexandrescu remarque avec justesse la propension d'Eliade vers le littéraire, vers le fictionnel, même dans un livre historique. La figure de Salazar est rendue idyllique, étant encadrée dans un chronotope ambigu. Salazar devient un personnage anhistorique, une sorte d'incarnation littéraire des principes, du modèle portugais / universel de révolution spirituelle. On pourrait parler d'un Eliade, prisonnier du Portugal, qui décrit le destin d'un pays et d'une culture mineure, et d'un Eliade, libre de la Roumanie mais d'autant plus lié à la Roumanie, par une sorte de distanciation qui rapproche. Par comparatisme politique, Eliade fait des analogies entre le Portugal et la Roumanie. Il parle largement de l'idée de « L'État nouveau », chrétien, du fascisme, du péril soviétique, de la Garde de Fer, des événements politiques importants de ces années-là. Mais il faut souligner que ce livre dépasse le statut d'un essai explicatif ou justificatif d'une vie controversée qui attire terriblement le public, par la manière dont il est écrit : ce ne sont pas les arguments pour ou contre une idée

ou position qui attirent l'attention du lecteur, mais cette écriture duale ou dualiste, le frémissement des mots dans leur tentative de révéler les cachettes idéatiques et émotionnelles d'une personnalité et de peindre, en même temps, une destinée, la vie et l'œuvre d'un personnage célèbre. D'une part, Eliade se construit lui-même son identité par et dans son écriture, une identité qui dépasse la biographie par sa projection dans le langage ; d'autre part, Sorin Alexandrescu présente une autre identité d'Eliade, par une mise en abîme du moi éliadesque tel qu'il apparaît dans les pages du journal. Je crois que, tout comme Eliade, son monographe préfère la fidélité à une idée, envers un personnage, à la fidélité envers une personne. (envers l'homme Eliade). C'est ainsi que l'on explique la publication intégrale du journal, avec toutes les provocations qu'il suscite.

Dans la deuxième partie du livre, le lecteur rencontre le mémorialiste Eliade. Sorin Alexandrescu analyse la prose autobiographique et la schématise d'une manière originale sur six niveaux, à partir du degré zéro de l'écriture quotidienne (« le niveau zéro des mémoires »), c'est-à-dire les notations régulières de la vie quotidienne, des pensées de toute sorte. Il y encadre le Journal portugais, défini par le manque intentionné de codification. Mais si le texte publié est plus sélectif ou corrigé par quelqu'un, remanié stylistiquement, on parle du premier niveau des mémoires : Fragments d'un journal. « La rédaction d'un nouveau texte, à partir des fragments initiaux du Journal, sous forme de Souvenirs, sans qu'ils soient corrigés (Eliade appelle la correction « trucage » ou « fard ») (...) constitue « le deuxième niveau », tout comme la publication d'un texte rédigé plus tard, sélectif et avec des corrections, comme Eliade a fait dans ses Mémoires, représente le troisième niveau des mémoires. » (p. 112) Suit le quatrième niveau qui suppose un mélange minimal de fiction dans le texte (un roman indirect, par exemple Chantier ou L'Inde), le cinquième niveau, de l'intrusion plus forte de la fiction dans le roman (le roman autobiographique de type *Maitreyi* ou *Le roman de* l'adolescent myope) et le sixième niveau, de la fonte du biographique dans le fictionnel (le roman proprement dit : *Le secret du docteur Honigberger* ou *Les Houligans*).

L'écriture des mémoires d'Eliade est vue comme « le magma textuel originaire » d'où s'est ensuite cristallisée aussi bien l'œuvre littéraire que l'œuvre scientifique. Je crois qu'il faut aussi insister sur la valeur de document poïétique du Journal portugais car c'est ici que l'on trouve les germes des œuvres futures d'Eliade. Le journal représente l'espace idéal pour exercer l'écriture quotidienne, pour choisir les mots, pour renoncer aux uns en faveur des autres. Les trois aspects du journal dont Alexandrescu parle, « professionnel », « politique » et « personnel », se rencontrent dans la forme de l'écriture autobiographique qui s'exerce elle-même, cherche sa forme au-delà du phénoménal, au-delà de Portugal ou de Salazar ou d'autres figures politiques et au-delà de malheureuses expériences personnelles. Le texte écrit et qui s'écrit est la variante transfigurée de l'événement vécu, enrichie par l'idiolecte éliadesque et par le désir de s'éloigner, par l'acte thérapeutique de l'écriture, d'une réalité exaspérante. Dans ce sens, le journal est une séparation de l'événement, du quotidien, du vécu,

par leur transmutation dans le langage ; un détachement du moi biographique ; une transcendance ; une manière de vivre et de résister, fabriquée par l'auteur même.

Le livre de Sorin Alexandrescu nous invite à une profonde et attirante analyse de la personnalité et de l'œuvre de Mircea Eliade, entreprise avec la rigueur du chercheur scientifique mais aussi avec le talent spéculatif du critique littéraire qui lance des hypothèses incitantes, à partir de ce que le texte, et lui seul, sait dire.

Mihaela-Gențiana STĂNIȘOR

## La critique – entre fleuret et marteau

Cariatide<sup>1</sup>, le dernier livre de Ion Dur (après Exerciții de recunoaștere (Exercices de reconnaissance), 1992, Noica – între dandysm și mitul școlii (Noica – entre le dandysme et le mythe de l'école), 1994, De la Eminescu la Cioran (De Eminescu à Cioran), 1996, Noica – portretul gazetarului la tinerețe (Noica – le portrait du journaliste à la jeunesse), 1999 et Hîrtia de turnesol. Cioran inedit. Teme pentru acasă (Le papier de tournesol. Cioran inédit. Devoirs à faire à la maison, 2000) se présente comme une sorte de narthex qui fait l'entrée dans l'espace peuplé par des remarquables figures culturelles. Leur influence est si bouleversante qu'ils peuvent devenir des idoles (d'ailleurs il y en a des preuves à tout pas), dégradant ainsi, par un mauvais usage, « la sacralité » de l'espace idéal de la culture roumaine.

Une des constantes stylistiques du volume consiste dans l'oscillation bien contrôlée entre ironie et sarcasme. Les cibles préférées sont les (dé)services volontaires ou involontaires des valets de la culture et de l'histoire. Le lecteur de ces lignes ne doit pas croire que Ion Dur fait recours à des grands mots. Tout au contraire : si les véritables grandes mises de sa démarche sont, sans doute, la culture et l'histoire, elles ne sont pas déclamées d'une manière emphatique. Elles sont à peine visibles dans ce qui reste après que le critique eut détruit une série de prétentions non fondées des auteurs anciens ou nouveaux.

La structure du livre se compose d'éléments hétérogènes mais montés d'une manière savante : des études, des essais et des pages de journal. Le facteur unificateur de l'ensemble ne devient visible que par le prisme de l'activité antérieure et de la personnalité de l'auteur. C'est le livre d'un professeur qui a cru, tout comme Noica, à l'École et à la Culture, entretenant, tout comme le philosophe roumain mentionné, des relations ambivalentes avec Madame l'Histoire (comme Ion Dur aime s'exprimer).

La plus grande partie de l'ouvrage est dédiée à des études de critique littéraire et de philosophie de la culture, bénéficiant d'une physionomie stylistique particulière dans laquelle se mélangent l'étude sérieuse et érudite avec une acidité (parfois même une causticité) qui masque beaucoup de déceptions livresques. Sans prétentions comme homme et extrêmement compréhensif comme professeur, le critique Ion Dur est très exigent dans son jugement. Sa critique à l'emporte-pièce est visible dans la densité des études qui se voit diluée, par un artifice rédactionnel de l'auteur pour faciliter la lecture, à l'aide des intertitres spécifiques à une revue d' « offensive culturelle ». Sans avoir rien de désuet dans son approche, l'auteur ressemble à un lutteur avec le fleuret qui prend les grands écrivains et penseurs roumains comme témoins, en provoquant des procès de conscience chez ses contemporains. Mais la finesse (possiblement

<sup>1</sup> Ion Dur, Cariatide, (Cariatides), Sibiu, Ed. Psihomedia, 2007.

mortelle) du duelliste est complétée par une sorte de réflexe de saisir la matraque au cas où l'adversaire (qui peut être l'auteur critiqué ou le « contemporain ») ne saurait être suffisamment sophistiqué pour prendre au sérieux la confrontation, ce qui nous rappelle la manière de Nietzsche de philosopher avec le marteau : « C'est de cette façon qu'il arrive que, dans l'absence des intuitions de valeur, beaucoup de lecteurs aboutissent à acheter ce qui devrait prendre le chemin de l'industrie productrice de papier (si possible) hygiénique. » (p. 12) ou « Des prétentions, comment puis-je le dire?, postmodernes, qui viennent de la part des personnes d'une prestation inférieure, d'une bêtise qui n'est ni même douce. » D'ailleurs, il y a dans le livre beaucoup de passages qui ont un aspect nietzschéen. En voilà un exemple : « Au lieu de l'eau de Cologne de la « culture d'estrade », on préfère l'air dur et pur de l'altitude des valeurs authentiques, là où la vérité critique voit le plus clairement et distinctement possible. »

Ion Dur est un critique inconsolé, dans un espace où le monde semble avoir accepté une « normalité » sans repères et intolérable : « Normale par rapport à qui et à quoi ? », se demande-t-il à un moment donné ; et, restant inconsolé, il n'a pas tout le temps le ton d'un chercheur détaché, mais il manifeste des sympathies et des antipathies livresques (voir les commentaires sur Mihail Sebastian). Mais ce sont justement ces sentiments, apparemment inopportuns, qui infusent une thématique en péril de se refroidir à cause de la distance temporelle et qui constituent une particularité de son étude et de son style. Par l'appel aux bibliographies et non aux biographies, le critique réussit à rendre les auteurs étudiés spirituellement vivants. Par exemple, parlant sur la réception de Kant par Noica, Ion Dur arrive à rendre la philosophie passionnante, son habileté ayant un remarquable effet secondaire : elle suscite l'intérêt pour la métaphysique même chez les lecteurs actuels apparemment prédestinés au profane.

Les textes enregistrent une sortie brusque de l'(in)actualité culturelle de type Maiorescu, par des attaques violentes à l'adresse « des bavards politiciens d'aujourd'hui » ou de type Caragiale, par des expositions relatives aux caractéristiques des Roumains après 1990. Les exemples de la malheureuse actualité politique et culturelle ne nous sont offerts ni pour nous faire regretter ce que nous avons perdu, ni pour nous proposer, explicitement, un retour aux modèles ; le critique n'est ni passéiste, ni dégoûté de la réalité actuelle, mais impliqué dans les deux, avec des degrés différents d'attention. Je l'imagine écrivant ces études à côté de beaucoup de livres qui se trouvent dissipés sur son bureau, tout en jetant, de temps eu temps, un coup d'œil aux images sans sonore d'un journal d'actualités télévisé.

Ce qui est à retenir, ce sont les accents mis sur des réalités livresques longuement et diversement étudiées. Par exemple, il recommande l'étude comparative entre Caragiale et Eugène Ionesco. Il explique le simple fait, mais souvent ignoré, que « Se détacher d'un auteur signifie premièrement tâcher de penser comme lui. » (regardant la réévaluation d'Eminescu) et lance, brusquement, des formules brillantes telle « le labyrinthe des miroirs magiques de notre cerveau. »

« Le journal d'in-formateur » (la graphie est reprise de Noica) est la partie qui manque, généralement, des études admirables par la rigueur, mais que beaucoup d'entre nous attendent, en secret, de la part de tout auteur qui a à écrire plus qu'il ne laisse voir dans ses livres. Sans nous surprendre, si nous gardons en vue la bio-bibliographie du critique, la visite qu'il nous invite à faire dans le laboratoire où il distille ses pensées et ses humeurs, est longuement préparée et visiblement retrouvable dans « l'hypothèse de travail » du début du pseudo-journal et des titres cherchés des fragments qui le composent. Ion Dur est un personnage essentiellement discret : au lieu de se déchiffrer, il s'en-chiffre davantage. En témoignent les multiples signes d'exclamation (une ponctuation qui ne lui est pas caractéristique), mis après des phrases avec de profondes réverbérations sentimentales, par exemple ceux du fragment intitulé « La fente du destin ». J'ai souvent eu le sentiment que les dialogues montés dans le journal sont, en fait, des fragments de monologues reflétés dans les « miroirs magiques » du cerveau de l'auteur. Dans ce pseudo-journal, l'auteur commente ses formulations, par un mélange d'étude et de prose, il note, mystérieusement, au bout des pensées « Moi, Toi dixit..., il écrit « nous sommes – que nous le reconnaissions – des êtres trop compliqués... », là où il devrait écrire « je suis ». Finalement, les véritables confessions, que j'admets avoir cherchées à cause de la discrétion presque parfaite de son être, sont assez peu nombreuses et ne se réfèrent pas toujours aux cachettes de sa propre personne, mais aussi aux images des autres cachées dans sa propre mémoire.

Le journal contient aussi quelques notes de lecture, introduites non pour affecter un sérieux superflu de la vie privée, mais parce qu'elles appartiennent vraiment au monde de l'auteur, à moitié écrit, à moitié vécu. À part cela, il y a encore la critique presque furibonde des politiciens actuels, nommés ces « gros mangeurs de passé », formule qui se trouve entre métaphore et imprécation.

Enfin, l'ultime note du journal, intitulée « Être entre, non envers »² nous montre, d'un coup, par la composition qui assemble, en eau vive chrétienne, les ingrédients stylistiques de Noica et Cioran (les interlocuteurs préférés de l'auteur), la structure intérieure et spirituelle de l'auteur.

Răzvan ENACHE

<sup>2 &</sup>quot;A fi «între», nu «întru»", jeu de mots qui mise sur la ressemblance des deux prépositions, la première se traduisant par "entre", la traduction de la seconde étant difficile. Cette dernière reprend le concept fondamental de Noica ("întru" = "dans", "vers", "envers").

## Constantin Noica ou comment l'histoire nous transforme en personnages tragiques<sup>1</sup>

Pour mieux comprendre un auteur, il faut, paradoxalement, se situer en deux positions par rapport à lui : *de l'identification* (essayer de refaire l'époque où il a vécu, l'intérioriser à l'aide de l'intuition, esquisser le parcours existentiel de l'homme, tout en le transformant en personnage qui porte en lui les marques de sa génération et les convictions de son intimité), ainsi l'auteur devenant, peu à peu, l'alter-ego de celui qui se penche sur lui ; *du détachement*, obligatoire pour tout jugement objectif et rationnel. La première démarche est le fruit d'une approche sensible, intérieure, de l'âme à l'âme et se fonde sur la tentation de revivre intimement un autre destin, exceptionnel ; la deuxième, s'avère rationnelle et, par conséquent, impitoyable, car on ne se laisse plus entraîner par la vie d'un autre, on ne l'assume plus par co-participation affective, mais on la dissèque froidement pour y détecter le bien et le mal, les réussites et les échecs.

C'est justement ce qu'entreprend Sorin Lavric dans son livre dédié à Constantin Noica, dont le titre annonce déjà un rapport de successivité/simultanéité et, en même temps, de comparaison : *Noica et le mouvement légionnaire* ; un homme et un contexte ; un philosophe et une attitude. C'est un sujet controversé et vraiment difficile à gérer si l'auteur veut, et il le veut, rester en toute objectivité et honnêteté. Mais malgré les difficultés, ce thème peut t'offrir la satisfaction de rester intègre et juste dans ton jugement. Et nous croyons que Sorin Lavric a eu cette satisfaction.

Mais voyons quelles ont été les raisons qui ont déterminé le jeune essayiste, docteur dans l'ontologie de Constantin Noica, (*Ontologia lui Noica. O exegeză*, Humanitas, 2005; *L'ontologie de Noica. Une exégèse*) d'écrire ce livre qui a provoqué tant de débats dans le milieu culturel roumain et pas seulement. Dans sa « Préface », Sorin Lavric avoue sincèrement le motif qui l'a poussé à écrire sur un thème tellement sensible et controversé, tout en étant conscient qu' « il n'y a pas de moyen plus sûr d'être blâmé de tous côtés que d'écrire un livre sur les légionnaires dans lequel on veut essayer, sans préjugés ou sans rendre coup pour coup, de trouver une réponse à un problème auquel personne jusqu'à présent n'en a pas trouvé une. »² Il envisage cette problématique, restée sans explication, sous trois questions et leurs réponses possibles et de bon sens :

Comment est-il possible que tant de personnalités culturelles, tant d'intellectuels remarquables aient pu adhérer à un mouvement totalitaire ?;

Comment est-il possible que toute l'intellectualité roumaine de l'époque (philosophes, écrivains, historiens, hommes de science), parmi laquelle Eliade, Cioran

<sup>1</sup> Sorin Lavric, Noica și mișcarea legionară (Noica et le mouvement légionnaire), București, Humanitas, 2007.

<sup>2</sup> Ibid., p. 6.

et Noica, ait écrit sur Corneliu Zelea-Codreanu, le chef du mouvement légionnaire, non seulement sur un ton exalté mais sans que quelqu'un les ait obligé à le faire ?;

Comment est-il possible que tant de gens, d'une qualité humaine irréprochable, aient pu embrasser un mouvement qui, à présent, est jugé comme une incarnation du mal ?<sup>3</sup>

L'essayiste se propose de répondre lucidement à toutes ces questions, par une analyse appliquée, rigoureuse et démonstrative, du contexte historique, socio-politique et culturel d'entre les deux guerres mondiales. Il fait appel à une double réflexion : d'une part la pensée et l'œuvre de Constantin Noica, qui sont, inévitablement, les fruits de cette époque, de ce contexte historique et politique, d'autre part les événements historiques et politiques, telles qu'ils se sont succédés, dans leur mouvement temporel, tout en provoquant de véritables tragédies dans les vies de leurs protagonistes, en particulier de Noica. La formule scripturale est dédoublée : l'académisme et la rigidité froide et ennuyeuse du chercheur des phénomènes passés sont le plus souvent et merveilleusement remplacés par la littérarité et l'expressivité d'un langage qui se cherche et se projette son propre univers de significations. L'ambition d'éclaircir un destin personnel, celui de Noica, par la description et la décortication du destin national, celui de la Roumanie d'entre les deux guerres, cède l'initiative aux mots, au plaisir du texte ou d'écrire son propre texte. C'est l'aspect le plus surprenant et qui rend difficile tout effort d'encadrer ce livre dans un genre. Je peux pourtant parler d'une forme de conception bildungsromanesque qui se trouve à la base du livre et qui serait divisée en sept épisodes ou sept étapes initiatiques, s'appliquant doublement, au destin de Noica et, par extension, de son pays :

Les débuts :

Les études universitaires :

La conversion;

L'adhésion:

Les tribulations:

La plume du légionnaire ;

L'agonie.

Le rapport entre Noica et le mouvement légionnaire reste ambivalent : c'est en même temps le contexte extérieur (socio-politico-historique) qui déclenche, change et charme la pensée du philosophe et c'est la pensée du philosophe qui explique, soutient et justifie le mouvement légionnaire. Vie et œuvre s'entremêlent, l'homme et le philosophe souffrent le même échec et se torturent à cause des mêmes erreurs. Car suivre le trajet biographique de Noica suppose nécessairement s'arrêter à ses démarches philosophiques. Réel et idéal, politique et philosophie, communiquent entre eux et s'expliquent l'un l'autre. Dans cette perspective, le légionnarisme représente « l'option

<sup>3</sup> Ibid., p. 6.

tragique des gens qui ont voulu donner forme à un idéal religieux – « le salut de la nation », faisant appel en dernière instance, aux moyens de la politique. »<sup>4</sup> Comme Sorin Lavric remarque avec pertinence, le légionnarisme est devenu « un phénomène de contagion collective dont les conséquences sur le plan de la conscience individuelle ont donné naissance à trois grandes et totales confusions, auxquelles Noica est tombé, lui aussi, victime : la confusion entre la contemplation et l'action ; la confusion entre la mystique et la politique ; la confusion entre la vie et l'idéologie. »<sup>5</sup> Ainsi le légionnaire en général, Noica, en spécial, ne vit-il plus « au milieu des hommes, mais parmi des idées et des icônes. Il accomplit des actions totalement soumises à l'exigence de l'idée contemplée, sans juger le résultat de l'action. Les impératifs auxquels il se soumet ne sont pas pragmatiques mais contemplatifs.<sup>6</sup> La réalité perd donc son objectivité, son autonomie pour devenir produit de la pensée. La réalité ne reste que la voie parfaite de contempler ses propres idées et croyances. Il s'agit bien sûr d'une rupture qui a lieu entre ce que l'on vit et ce que l'on voit (contemple). La deuxième confusion provient du fait que Noica « pensait l'élément politique en termes mystiques ». 7 Dans sa vision, le politique n'est pas important, il doit se soumettre au spirituel, au religieux. Il rêvait d'un monde spiritualisé. Troisièmement, il faut absolument traiter séparément l'intime et l'idéologique. Il ne faut pas laisser le second diriger le premier. La génération de Noica est victime de ce tragique bouleversement des plans : « La génération de Noica a pensé l'idéologie comme une question de vie intime. Les idées étaient des actes de vie, des morceaux d'existence spirituelle. (...) Noica ne pensait plus idéologiquement, mais il croyait idéologiquement. Pendant ces années, Noica a vécu intimement son idéologie, tout comme ses contemporains ont vécu leurs vies. »8

L'exégèse se concentre ensuite sur la démonstration des prémisses déjà élaborées dans la préface du livre. Les modalités d'écriture de Lavric varient de deux points de vue : soit l'auteur part de Noica pour arriver au mouvement politique examiné, soit la démarche est inverse, il part du contexte extérieur, plus large, pour s'arrêter à la personnalité de Noica, à ses écrits journalistiques et philosophiques en vue d'argumenter non seulement leur valeur spirituelle mais aussi documentaire ; soit il écrit littérairement, avec des nuances personnelles lyriques, par une bonne dose de comparaisons et de métaphores, en arborant un style artistique, digne d'un roman dont les personnages ont vécu réellement ; soit il préfère rester proche de et fidèle à la vérité historique, facilement vérifiable et démontrable, dans un style scientifique qui lui offre l'avantage de mettre à jour et à la lumière les faits tels qu'ils se sont passés à cette époque-là. Il est évident que l'exégète a fait des recherches dans les archives, a parlé avec des témoins des événements, a lu et relu tout ce que Noica a écrit, non seulement

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid. p. 7.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid., p. 9.

ses œuvres philosophiques bien connues, mais aussi tous les articles publiés à l'époque, surtout dans *Buna Vestire* pour trouver les racines et les raisons de ses actions ou de ces manques d'action.

Je n'ai pas pu lire le livre de Sorin Lavric sans me laisser fasciner par les modalités et les tonalités de son écriture. Construite en balance, il se veut un jeu lucide et parfois ludique avec l'objectif et le subjectif, le précepte moral et le sentimentalisme accablant, le détail biographique et l'éventail imaginatif.

Le premier chapitre commence par une assertion de type moraliste : « Une vie ne sert pas à une cause et ne se soumet pas à un projet. »9 L'auteur implique directement le lecteur dans son texte, il l'oblige dès le début à réfléchir à ce que signifie un sens pour n'importe quelle vie, et cela dans deux pages de littérature véritable, construites autour d'un « tu » impersonnel mais d'autant plus pénétrant. Ce n'est qu'après avoir fixé le cadre et les ressorts de toute existence que Sorin Lavric se dédie à la vie de Constantin Noica, en suivant chronologiquement son parcours existentiel, par sa systématisation chronologique et logique. Cette écriture monographique se remarque par une double cible : premièrement, c'est de réussir à suivre, avec clarté et persuasion, le trajet existentiel de Noica, en mettant en lumière les préoccupations et les aspirations de ses parents, de toute sa famille dont le rôle reste extrêmement important pour la formation de sa personnalité ; deuxièmement, l'écriture s'ouvre sur l'impersonnel, le cas examiné (celui de Noica) devient emblématique pour toute une génération, pour toute une nation de jeunes, le texte commence à s'écrire lui-même car l'écriture fascine autant que le personnage. Et c'est de la littérature avant toute chose. Ce premier chapitre qui parle de l'enfance et de l'adolescence de Noica le témoigne pleinement. 10 C'est le regard comparatif qui provoque le lecteur et évoque l'universel dans le particulier ; le destin individuel de Noica – le destin collectif, national.

Le livre de Lavric nous introduit dans l'atmosphère et le paysage roumain, surtout bucarestois, où ont vécu et agi de grandes personnalités culturelles. Ce n'est pas seulement un livre sur Noica mais sur toute une génération d'intellectuels roumains, ce n'est pas un livre sur un mouvement historique bien déterminé, mais sur un idéal politique. Il s'agit d'une génération d'hommes intériorisés qui ont fait de la politique, comme de la philosophie d'ailleurs, un *modus vivendi*. Une génération qui a eu son mentor : le professeur Nae Ionescu, qui exerce une fascination sur ses étudiants, qui réussit à provoquer chez eux le goût, non seulement pour la philosophie, pour une manière individuelle de philosopher, mais pour la découverte de soi-même. L'homme Noica et le philosophe Noica sont analysés en mouvement, par les allées et les retours caractéristiques d'une vie et d'une œuvre. Le jeune Noica présente une double attirance : pour le monde de la culture et pour les plaisirs de la vie. Il n'est pas encore préparé à s'impliquer pratiquement dans la vie politique, il y médite, mais

<sup>9</sup> Ibid., p. 11.

<sup>10</sup> Voir surtout les pages 11-18.

avec la sérénité du détachement. Il croit à un idéal, celui du nationalisme spirituel. Mais il n'a pas de confiance dans la politique ; premièrement parce qu'il déteste la politique comme activité car elle pervertit l'esprit ; deuxièmement, il a la conviction que la transfiguration de la Roumanie ne se fera pas par des moyens politiques mais spirituels. Une question qui hantait l'esprit à l'époque visait justement de trouver la manière la plus adéquate d'aboutir à « l'esprit de la Roumanie ». Pendant les années '30, la modalité que Noica envisageait était philosophique, tandis que son professeur, Nae Ionescu et le chef du mouvement légionnaire, Codreanu, voyaient la réponse dans la religion, l'esprit d'un peuple se dévoilant par révélation et non par connaissance philosophique. Il fallait alors trouver un lieder politique en qui se combinaient parfaitement la ferveur d'un mystique et le courage d'un militaire. Et Corneliu Zelea Codreanu incarnait à merveille cet idéal.

Sorin Lavric construit deux types de profils psychologiques et intellectuels : celui de Constantin Noica, le philosophe qui adhère, comme tant d'autres intellectuels remarquables, au mouvement légionnaire et qui présente, je le répète, les caractéristiques de toute une génération, les mêmes attentes, la même vision, le même idéal et la même conduite morale ; celui de Corneliu Zelea Codreanu, considéré (à côté de Ion Moţa) modèle d'honnêteté, de sacrifice et d'héroïsme par tous les jeunes esprits de l'époque, par tous les membres du mouvement. Le livre réussit à nous convaincre grâce à sa conception ingénieuse, mi-scientifique, mi-littéraire : le pont entre les deux rives, Noica et les légionnaires, est représenté par la fine histoire des mentalités d'entre les deux guerres que l'exégète fait, en décrivant ses traits, avec systématisation et sensibilité, laissant parfois l'impression vive et émouvante qu'il s'identifie avec tout cela : la méfiance dans la politique et surtout dans la classe politique, dans la démocratie, la haine de la corruption, vue comme une plaie sociale, la confiance dans la morale et la religion.

Le processus de conversion de Noica au mouvement légionnaire est suivi de près, dans un langage souvent métaphorique. Il est appelé « le syndrome de la ceinture de chasteté » qui visait l'honnêteté et l'intégrité de Noica, « la cohérence de sa pensée » et « la constance de son attitude ». Mais « plus il s'opposait à la cause légionnaire, plus elle le conquérait intérieurement. » <sup>12</sup> Et le changement d'attitude est facile à constater dans l'étude comparative que Lavric fait entre les articles journalistiques écrits par Noica en 1934-1938 et ceux qui datent de 1940. Il va vivre cette conversion intérieure profonde comme un drame personnel auquel il se prépare solennellement : «Pendant deux années, Noica va vivre en intimité une métamorphose sombre et inavouée, au bout de laquelle, du philosophe sceptique et rationnel qui repoussait la cause légionnaire par raison d'incompatibilité d'éducation et de doctrine, il va devenir

<sup>11</sup> Ibid., p. 89.

<sup>12</sup> Ibid., p. 126.

un homme dont la vie devait servir à une cause et se soumettre à un projet. » <sup>13</sup> Et c'est la mort de Corneliu Zelea Codreanu qui le fait se décider à devenir membre de la Légion, à prendre pratiquement position en faveur de ce mouvement politique, de quitter la tour d'ivoire pour tomber dans la rue, à remplacer la hauteur du ciel étoilé par la chute dans le temps. Mais, en changeant d'attitude politique, il change aussi de pensée. Pour mieux comprendre les choses, Sorin Lavric s'arrête sur une comparaison thématique entre les livres que Noica écrit et la doctrine légionnaire pour y décrypter les éventuelles ressemblances. L'évolution de la pensée de Noica comprend quatre grandes étapes : la première s'étend entre 1930, l'année de la parution de l'article « La logique nationale » dans la revue Acțiune și reacțiune (Action et réaction), et 1938, l'année où il adhère au mouvement légionnaire ; pendant cette période, Noica est un rationaliste radical, il étudie Descartes et Leibniz et écrit Mathesis. La deuxième étape s'étend entre 1939 et 1948, et c'est une période d'assimilation intérieure de l'idéal légionnaire. Il va changer le rationalisme en une vision de type chrétien qu'il découvre chez Saint Augustin, Pascal et Saint-Thomas. Ce changement est provoqué, selon le critique, par une série d'émotions personnelles qui produisent chez Noica un déséquilibre intérieur, une crise existentielle profonde, greffée sur la rencontre avec la doctrine légionnaire. C'est cette dernière qui le fait devenir un « spiritualiste ». 14 La troisième étape, entre 1949-1968, c'est la période de « l'ostracisme culturel », Noica revenant à une pensée essentiellement traditionaliste. Et la quatrième étape, comprise entre 1969-1987, c'est la période des livres idiomatiques écrits à Păltiniş : Rostirea filosofică românească (La parole philosophique roumaine), 1970; Creație și frumos în rostirea românească (Création et beauté dans la parole roumaine), 1973; Sentimentul românesc al ființei (Le sentiment roumain de l'être), 1978; Devenirea întru ființă (Le devenir envers l'être), 1981; Scrisori despre logica lui Hermes (Lettres sur la logique d'Hermès), 1986.

Un des mérites incontestables du livre *Noica et le mouvement légionnaire* est de nous déterminer à comprendre les ressorts intérieurs de ce phénomène, de nous le faire voir dans ses dimensions profondément affectives ; il s'agit d'un sentiment qui jaillit des profondeurs humaines: « Le légionnarisme, dit Noica, c'est une question de vie intérieure, c'est un devoir de notre esprit, c'est un signe de l'ordre qu'un homme, le portant en lui, sait ensuite le projeter à l'extérieur de lui. Le légionnarisme signifie passer de l'ordre intérieur à l'ordre extérieur, c'est la consolidation, petit à petit, d'une beauté extérieure à partir d'une irradiation spirituelle qui vient de l'intérieur. Car on ne peut pas changer le monde si l'on ne change premièrement soi-même, si l'on ne devient un autre, totalement nouveau, un autre *terriblement bon* dont l'attitude transfigure la Roumanie et dont la présence oblige les autres à imiter ton comportement. » 15

<sup>13</sup> Ibid., p. 143.

<sup>14</sup> Ibid., p. 179.

<sup>15</sup> Ibid., p. 192.

La partie la plus intéressante du livre me semble être l'analyse appliquée aux articles publiés par Noica dans les revues de l'époque : *Adsum, Vremea, Gândul românesc, Buna Vestire* (19 articles, tous mis ici en discussion critique). Cette partie du livre se remarque par la finesse et la subtilité de l'analyse philologique et philosophique, par la démonstration rigoureuse et incitante des perspectives idéatiques de ces articles. Sorin Lavric met en relation ces articles avec les livres que Noica va écrire et qui y sont contenus *in nuce*. Les articles journalistiques deviennent, dans cette perspective, des documents poïétiques où s'exercent non seulement la pensée noicienne mais aussi son écriture. <sup>16</sup> Je dirais que les écrits de Noica, situés par Lavric dans cet horizon comparatif, nous dévoilent trois niveaux : de l'existentiel (le sous-texte) ; de l'écriture de type premier jet (le texte proprement dit) ; de la récriture (le sur-texte).

Les articles de Noica restent aussi un document historique et laissent entrevoir les défauts fondamentaux, constitutifs, du phénomène légionnaire tels que les détecte et explique Sorin Lavric : « le fondamentalisme religieux », « le fanatisme » et « le totalitarisme ». À ces trois s'ajoutent bien sûr les défauts circonstanciels : « l'ascension sociale de la jeunesse universitaire », « l'antibolchévisme », « l'antisémitisme », « l'antipoliticianisme ».

Aveuglé par son idéal de nature intérieur, Noica s'implique dans la politique, adhère au mouvement légionnaire et subit les conséquences de ses actes. Il va finalement descendre aux enfers, supportant la prison dure, à Jilava, ou la rééducation forcée à Malmaison et Văcărești. Plus tard, à Păltiniș, il va s'isoler par sa propre volonté pour avoir le temps et la tranquillité de dresser sa philosophie et d'écrire son œuvre. Car ce qui a toujours compté pour Constantin Noica, ce n'était pas sa vie, mais sa mission d'enrichir la culture roumaine. Il y redécouvre, au-dessus de lui, le ciel étoilé et, en lui, la loi morale.

Mihaela-Gențiana STĂNIŞOR

<sup>16</sup> Voir surtout les pages 200-207.

## Philippe Jaccottet1 ou Les territoires de l'intranquillité

Avec Lorand Gaspar, Yves Bonnefoy, Jacques Dupin et Jacques Réda, Philippe Jaccottet, né en 1925 à Moudon en Suisse, est l'un des derniers représentants d'une grande génération de poètes qui, au sortir de la Grande guerre, en marge du mouvement surréaliste et des débats idéologiques, a réussi à donner un souffle nouveau à la poésie française. Loin des querelles de chapelles, il a voué sa vie à l'écriture. Poète, prosateur, essayiste, critique d'art et traducteur, il a réussi, dans tout ce qu'il a accompli en plus d'un demi-siècle de création pure, à allier rigueur et passion, lucidité critique et affection. Bien que considéré comme un classique vivant, Philippe Jaccottet mène une vie secrète à Grignan (dans la Drôme), village immortalisé par Madame de Sévigné dans ses lettres à sa fille. À cette vie secrète répond une œuvre féconde dont les deux derniers recueils de proses et de notes, *Un calme feu*, paru en octobre 2007 chez Fata Morgana, et *Ce peu de bruits*, édité chez Gallimard en avril dernier.

Un calme feu, titre emprunté à un fragment du poème « Patmos » de Hölderlin, dont Jaccottet est le traducteur et l'éditeur dans la Bibliothèque de la Pléiade, semble en contradiction avec la sérénité qu'il avance. Le livre s'ouvre en effet par une note qui fait office d'avertissement, note dans laquelle le poète s'explique à la fois sur les scrupules qu'il a à publier ces pages écrites suite à un voyage au Liban et en Syrie à l'automne 2004, et sur les raisons qui l'ont encouragé à franchir le pas. S'il s'agit de la part du poète d'un juste « scrupule », c'est qu'à l'époque de ce voyage et jusqu'à aujourd'hui, passant par l'agression israélienne durant l'été 2006, une « menace » pèse sur le Liban et sur toute la région. Cependant, il a parfaitement raison de sortir ces notes de l'ombre, car c'est une manière de « rendre hommage » à ces pays et aussi de « ne pas ajouter au désespoir vers lequel presque, tout, aujourd'hui, écrit-il, nous entraîne. »

Ainsi, citer Hölderlin et Mandelstam aux côtés de grands poètes natifs du Moyen-Orient, Schéhadé, Naffah, Adonis, Darwich, Sayyâb et Stétié, ainsi que les voyageurs arabes Ibn Jubayr et Ibn Battûta, est une manière d'abolir les distances et les différences culturelles et politiques, en vue de trouver un terrain d'entente digne de ce nom, la poésie : « [...] j'aperçois sur une étagère le *Rilke* de la Pléiade. Il est donc vrai que la poésie peut circuler encore, même dans notre monde ébranlé, délabré ; la poésie, et la grâce qui persiste en quelques êtres, même parfois malmenés par le sort, sous leurs apparents privilèges. » (p. 86)

Sans se hasarder, on peut parler de « grâce » dans cette prose qui embrasse le monde dans sa totalité, Jaccottet ayant réussi à juguler toute menace et à la transformer

<sup>1</sup> Philippe Jaccottet: *Un calme feu*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 2007, 89 pages, 14 euros; *Ce peu de bruits*, Paris, Gallimard, 2008, 136 pages, 12 euros. Également nous conseillons à nos lecteurs *Truinas, le 21 avril 2001* (Genève, La Dogona, 2004, 56 pages, 16.50 euros), tombeau d'André du Bouchet par Ph. Jaccottet.

en joie de vivre. Ne va-t-il pas de même des Mille et une nuits, contes de l'inquiétude, de la peur et de la mort transformés par la voix de Shéhérazade en rêveries qui illuminent la nuit noire de Shehrayar, roi tourmenté par l'infidélité. *Un calme feu* est, donc, placé sous le signe des Mille et une nuits que le poète a « à portée de la main, dit-il, et dont les images fastueuses [1]'ont accompagné [s]a vie durant pour en alimenter les rêveries. » (p. 14) Ce livre, que la sœur du poète a reçu en cadeau en 1928, alors que le poète, lui, avait trois ans à peine, il a réussi à l'« usurper » à son aînée et en a fait, à l'instar de Proust, une source d'inspiration intarissable, source pérenne qui a « dû se graver dans la cire encore si souple de l'esprit enfantin » et que le poète retrouve au « grand âge » (p.87). Cet âge est malheureusement celui du deuil qui caractérise le dernier volume de Philippe Jaccottet, Ce peu de bruits, dont le premier mouvement, intitulé « Obituaire », présente une liste de dix personnes perdues entre 1999 et 2001, avec les dates du départ de chacun et son âge. Cette section liminaire contient de brefs textes, quasiment des inscriptions funéraires, qui disent sommairement, et néanmoins profondément l'affection qui sous-tend chacune des relations que le poète entretenait avec chaque défunt. Certains noms nous sont connus (les poètes Louis-René des Forêts, André du Bouchet et Bernard Simeone, le traducteur Pierre Leyris) d'autres ne le sont pas, comme celui du beau-frère du poète, André Rodari, ou de ses amis Michel et Louise, dite « Loukie », Rossier. Mais tous ses noms sont désormais voués à l'immortalité car ils sont sauvés par la main du poète qui tient son propre registre obituaire. Ainsi sauvegardés, peut-être ces noms sont-ils voués à l'immortalité, mais Philippe Jaccottet, lui, tient encore à la vie en pensant à la mort, ou précisément en la pensant, comme s'il avait fait de l'expression latine Memento mori — « Souviens-toi que tu vas mourir » — sa devise. Stoïque, Philippe Jaccottet l'est à bien des égards, non qu'il ait hérité de l'insensibilité ou de la fermeté des stoïciens, mais du fait de son attachement à une forme de « modestie tragique » qui place le bonheur dans l'accomplissement de la vertu et, au-delà encore, de la Vie. La note qui clôt « Obituaire » est à ce titre exemplaire tant elle explique cette noire réalité qu'est la mort en même temps qu'elle montre la valeur ascétique et salutaire de ce que Maurice Blanchot appelait « l'écriture du désastre ». Philippe Jaccottet écrit : « Toutes ces morts, si naturelles qu'elles aient été presque toutes quand on atteint ces zones périlleuses : drôle d'entrée, pas drôle du tout, dans le nouveau siècle, le nouveau millénaire! Et si j'avais voulu noter aussi, à peine plus loin de nous dans l'espace, tous les signes d'un ennuagement du ciel, tout ce qui pouvait faire redouter un abêtissement, un avilissement progressif de l'espèce humaine, il y aurait eu là de quoi largement réduire au silence un "homme de peu de foi" — hors ces bribes ultimes sauvées dans un ultime effort du désastre, comme par quelqu'un qui, en se sentant glisser sur une pente de plus en plus scabreuse, se raccroche aux dernières maigres plantes assez tenaces pour le retenir encore quelques instants audessus du précipice. » (p. 16-17)

Impossible de reprendre à notre compte les paroles de Jésus à Pierre : « Homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté ? » (Évangile de Matthieu 14, 31), tant le deuil est

présent, omniprésent. Dans le livre et dans la vie du poète qui l'a écrit. Recueillonsnous en lisant ces vers extraits de « Notes du ravin », la deuxième section du livre, publiée en volume chez Fata Morgana en 2001 :

« Paroles, à peine paroles (murmurées par la nuit) non pas gravées dans la pierre mais tracées sur des stèles d'air comme par d'invisibles oiseaux,

paroles non pas pour les morts (qui l'oserait encore désormais ?) mais pour le monde et de ce monde. »

Ces vers, œuvre de l'un de nos contemporains, nous permettent de retrouver des temps quasi immémoriaux où l'acte de poésie était un acte de cosmogonie, où le poète équivalait au prophète, non par l'autorité qui lui a été accordée par une autorité divine mais du fait de cette spiritualité qui, aujourd'hui, nous fait défaut. Philippe Jaccottet fait plus que noter, contrairement à ce qu'il dit comme pour se jeter la pierre, des « humeurs », « des variations d'humeur, de moins en moins cohérentes », « rien que des morceaux, des bribes de vie, des apparences de pensées, des fragments sauvés d'une débâcle ou l'aggravant » (p. 67), il « écrit [...] sur les nuages, » (p. 68) Car cette spiritualité qui nous fait défaut ne peut plus redevenir par des sommes entières où une pensée monolithique prend le dessus sur l'intuition vive et mouvante, et où les dogmes détruisent sur le vrai travail de méditation. Et la nature fragmentaire, apparemment non voulue, ajoute à cette écriture qui, sans exagération aucune, nous rappelle que « ce bruit de l'eau qui vient encore jusqu'à[n]ous » (p. 119) relève presque du miracle et nous invite à s'y frotter. Peut-être arriverons-nous à purifier ces territoires où règne la terreur (terre, territoire et terreur : même racine) et où nous nous mourons, pour « poétiquement habiter le monde » comme le préconisait Hölderlin, d'après la très belle traduction d'André du Bouchet, sous la direction de Philippe Jaccottet en Pléiade.

Aymen HACEN

## LISTE DES COLLABORATEURS

Ingrid ASTIER, normalienne, agrégée de Lettres, débute en écriture avec le Prix du Jeune Écrivain (1999), puis mêle dans son travail littérature, arts, parfums et cuisine. Le Prix Guerlain, obtenu en 2008 pour Le Safran, l'or de vos plats, couronne cet incessant tissage entre parfums et goûts. En 2005, elle publie les Exercices négatifs d'E. M. Cioran chez Gallimard. Elle a sorti aux éditions Mercure de France, Le Goût de la rose, Le Goût du thé et Le Goût du chocolat; aux éditions de l'Epure, L'Amour, dix façons de le préparer. Dans Cuisine inspirée, l'audace française, livre-somme autour de l'hédonisme, elle restitue la recette des Sarmale de Rășinari, en hommage à Cioran (éditions Agnès Viénot, 2007). Ingrid Astier a par ailleurs joué dans le quatrième longmétrage de Damien Odoul, En attendant le déluge (Quinzaine des Réalisateurs de Cannes, 2004) et écrit une pièce de théâtre, Méphistophélès, Confessions d'un pauvre diable (Saint-Sulpice, 2006), destinée à être reprise.

Izabella BADIU est actuellement maître de conférences à l'Université Babes-Bolyai de Cluj, chef du Département de Langues Modernes Appliquées et coordinatrice du Mastère Européen en Interprétation de Conférence. Depuis 2003 docteur ès lettres des universités Babes-Bolyai de Cluj et d'Artois Arras, avec une thèse en cotutelle sur Littérature du moi: métamorphoses de l'écriture diariste dans la deuxième moitié du XXe siècle en France et en Roumanie, elle a fait ses études de maîtrise et de DEA à l'Université de Paris IV – Sorbonne tout en étant pensionnaire étrangère de l'École Normale Supérieure. Traductrice et interprète professionnelle accréditée auprès des Institutions Européennes, elle a entrepris des études postuniversitaires dans le cadre du Masters of Advanced Studies in Interpreter Training, Université de Genève, École de Traduction et d'Interprétation. Elle a publié des dizaines d'articles, de nombreuses traductions et, notamment, deux livres d'auteur : Izabella Badiu, Romanul unei zile. Virginia Woolf si Édouard Dujardin, suivi de Édouard Dujardin, Dafinii au fost tăiati (traducere de Izabella Badiu), Pitești, Ed. Paralela 45, 1999 et Izabella Badiu, Métamorphoses de l'écriture diariste, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2005.

Simona DRĂGAN, maître-assistante à l'Université de Bucarest. Docteur ès lettres de l'Université de Bucarest avec la thèse *Écriture et discours dans les théories poswtstructuralistes*. Plusieurs études sur Emil Cioran et sur la littérature universelle contemporaine.

Răzvan ENACHE, des études de journalisme à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu ; docteur en sociologie de l'Université « Babeş – Bolyai » de Cluj-Napoca ; actuellement maître-assistant à la Faculté du Journalisme de Sibiu; auteur des livres

Introducere în sociologia comunicării (Introduction à la sociologie de la communication), 2002, et Structura ficțiunilor comunitare (La structure des fictions communautaires), 2007, ainsi que de plusieurs articles sur la littérature et sur la sociologie.

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.

Ger GROOT, professeur de philosophie à l'Université « Erasme » de Rotterdam. Études de philosophie à Amsterdam et Paris. Directeur d'une collection de philosophie aux éditions Lannoo (Tielt) en Belgique. Auteur de nombreux essais sur la philosophie moderne, parmi lesquels un livre d'entretiens avec entre autres Paul Ricoeur, Jacques Derrida, Rüdiger Safranski, Hans-Georg Gadamer, Fernando Savater. Auteur d'un mémoire de doctorat sur *Vier ongemakkeljke filosofen. Nietzsche, Cioran, Bataille, Derrida*, Amsterdam, 2003. Traducteur en langue néerlandaise d'œuvres de Husserl, Derrida, Duby, H. Kung.

Aymen HACEN, ancien élève de l'École normale supérieure de Tunis, agrégé de lettres modernes, il est aujourd'hui allocataire-moniteur de l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines de Lyon où il prépare un doctorat sur Cioran. Poète et essayiste, il a publié dans Europe et Le Nouveau Recueil. Il est, entre autres, l'auteur de Stellaire. Découverte de l'homme gauche, (2006), d'Alphabet de l'heure bleue, (2007) et d'Erhebung, livre de dialogue (photographies et textes) avec Yan Tomaszewski, (2008). Il est aussi l'auteur de Le Gai désespoir de Cioran (éd. Miskiliani, Tunisie), un essai sur le tragique en littérature.

Codirecteur de la collection « Bleu Orient » chez Jean-Pierre Huguet éditeur, il traduit de l'arabe vers le français et vice versa. Ainsi, il a aidé, en mars 2007, à la traduction de *Poème d'attente* de Bernard Noël (éditions Tawbad, Tunisie). Il a traduit en arabe *L'instant de ma mort* de Maurice Blanchot et *Le Voyageur sans titre* d'Yves Leclair (en collaboration avec Mounir Serhani), à paraître prochainement, et prépare une version en langue arabe de *Mythologie de l'homme* d'Armel Guerne, ainsi que d'*Absent de Bagdad* de Jean-Claude Pirotte.

Marc de LAUNAY est chercheur en philosophie allemande au CNRS (Archives Husserl de Paris – ENS-Ulm) et il est également traducteur de philosophie (Kant, Nietzsche, Hermann Cohen). Il a récemment publié un ouvrage sur les problèmes théoriques de la traduction *Qu'est-ce que traduire*? (Paris, Vrin, 2006) et un recueil d'essais d'herméneutique biblique (*Lectures philosophiques de la Bible*, Paris, Hermann, 2007).

**Sorin LAVRIC**, des études de médecine et de philosophie à l'Université de Bucarest, docteur en philosophie de la même université, actuellement maître de

conférences à la Faculté de philosophie de Bucarest; auteur des livres Cartea de Crăciun (Le livre de Noël), 1997, Ontologia lui Noica. O exegeză. (L'ontologie de Noica. Une exégèse), 2005, Noica și mișcarea legionară (Noica et le mouvement légionnaire), 2007; traducteur de Martin Heidegger; auteur de beaucoup d'articles, publiés entre autres dans România literară, Idei în dialog, Luceafărul; rédacteur aux Éditions Humanitas (Bucarest).

Ariane LÜTHI, docteur en littérature comparée et littérature française, a fait ses études à Zurich, Lausanne, Munich et Paris VII. Assistante à l'Université de Zurich de 2000-2002 et assistante docteur à l'Université de Fribourg (Suisse) de 2006-2007, ensuite chargée de cours. Plusieurs articles portant sur la question de la note, du discontinu et du fragmentaire ainsi que sur la traduction littéraire. L'étude *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet* va paraître fin 2008.

Irina MAVRODIN, professeur émérite de l'Université de Craiova, professeur à l'Université de Sibiu. Auteur de plusieurs recueil de poésie et de traductions roumaines entre autres de l'œuvre de Jules Romains, Marcel Proust, Albert Camus, Henri de Montherlant, Emil Cioran et Albert Cohen. Également auteur de nombreux volumes d'essais sur la littérature française classique et moderne : Spațiul continuu (L'espace continu), 1972 ; Romanul poetic (Le roman poétique), 1977 ; Poussin. Praxis și metodă (Poussin. Praxis et méthode), 1981 ; Modernii, precursori ai clasicilor (Les modernes, précurseurs des classiques), 1981 ; Poietică și poetică (Poiétique et poétique), 1982 ; Stendhal. Scriitură și cunoaștere (Stendhal. Écriture et connaissance), 1985 ; Punctul central (Le point central), 1986 ; Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului (La main qui écrit. Vers une poiétique du hasard), 1994 ; Uimire și poiesis (Étonnement et poiésis), 1999 ; Cvadratura cercului (La quadrature du cercle), 2001 ; Cioran sau marele joc. O poietică/poetică a ambiguității/Cioran ou le grand jeu. Une poiétique/poétique de l'ambiguité. Édition bilingue, version française par Irina Mavrodin, 2007.

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.

Mihaela-Gențiana STĂNIŞOR, études de roumain et de français ; maître-assistante à l'Université « Lucian Blaga » de Sibiu ; docteur ès lettres de l'Université de Craiova avec une thèse sur les *Cahiers* de Cioran ; auteur des livres *Les Cahiers de Cioran*, *l'exil de l'être et de l'œuvre*, 2005; *Perspectives critiques sur la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, 2007 et de plusieurs études sur la littérature française et roumaine.

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 Babes-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 interculturalité de l'École Pratique des Hautes Études de Paris et du comité scientifique international de la Revista Colombiana de Filosofia 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; Eseuri barbare (Essais barbares), 2001 ; A través de la palabra (À travers la parole), (sous presse); Elogiul bîlbîielii (L'éloge du balbutiement), Filosofia pe înțelesul centaurilor (La philosophie pour les centaures), 2008, La concurrence des influences culturelles françaises et allemandes dans l'oeuvre de Cioran, 2008. 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.