

Paradoxe

GILLES DELEUZE

**CRITIQUE
ET CLINIQUE**



Les Éditions de Minuit

GILLES DELEUZE

CRITIQUE
ET CLINIQUE



LES ÉDITIONS DE MINUIT

© 1993 by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour l'édition papier

© 2013 by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour la présente édition électronique

www.leseditionsdeminuit.fr

ISBN 9782707330383

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

Table des matières

AVANT-PROPOS

CHAPITRE PREMIER - LA LITTÉRATURE ET LA VIE

CHAPITRE II - LOUIS WOLFSON, OU LE PROCÉDÉ

CHAPITRE III - LEWIS CARROLL

CHAPITRE IV - LE PLUS GRAND FILM IRLANDAIS (« FILM » DE BECKETT)

CHAPITRE V - SUR QUATRE FORMULES POÉTIQUES QUI POURRAIENT
RÉSUMER LA PHILOSOPHIE KANTIENNE

CHAPITRE VI - NIETZSCHE ET SAINT PAUL, LAWRENCE ET JEAN DE PATMOS

CHAPITRE VII - RE-PRÉSENTATION DE MASOCH

CHAPITRE VIII - WHITMAN

CHAPITRE IX - CE QUE LES ENFANTS DISENT

CHAPITRE X - BARTLEBY, OU LA FORMULE

CHAPITRE XI - UN PRÉCURSEUR MÉCONNU DE HEIDEGGER, ALFRED JARRY

CHAPITRE XII - MYSTÈRE D'ARIANE SELON NIETZSCHE

CHAPITRE XIII - BÉGAYA-T-IL...

CHAPITRE XIV - LA HONTE ET LA GLOIRE : T.E. LAWRENCE

CHAPITRE XV - POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT

CHAPITRE XVI - PLATON, LES GRECS

CHAPITRE XVII - SPINOZA ET LES TROIS « ÉTHIQUES »

RÉFÉRENCES

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère

PROUST, *Contre Sainte-Beuve*

AVANT-PROPOS

Cet ensemble de textes dont les uns sont inédits, dont les autres ont déjà paru, s'organise autour de certains problèmes. Le problème d'*écrire* : l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délirer*. Mais aussi le problème d'écrire ne se sépare pas d'un problème de *voir* et d'*entendre* : en effet, quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite « asyntaxique », « agrammaticale », ou qui communique avec son propre dehors.

La limite n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors : elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles. Aussi y a-t-il une peinture et une musique propres à l'écriture, comme des effets de couleurs et de sonorités qui s'élèvent au-dessus des mots. C'est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit et qu'on entend. Beckett parlait de « forer des trous » dans le langage pour voir ou entendre « ce qui est tapi derrière ». C'est de chaque écrivain qu'il faut dire : c'est un voyant, c'est un entendant, « mal vu mal dit », c'est un coloriste, un musicien.

Ces visions, ces auditions ne sont pas une affaire privée, mais forment les figures d'une Histoire et d'une géographie sans cesse réinventées. C'est le délire qui les invente, comme *processus* entraînant les mots d'un bout à l'autre de l'univers. Ce sont des événements à la frontière du langage. Mais quand le délire retombe à *l'état clinique*, les mots ne débouchent plus sur rien, on n'entend ni ne voit plus rien à travers eux,

sauf une nuit qui a perdu son histoire, ses couleurs et ses chants. La littérature est une santé.

Ces problèmes dessinent un ensemble de chemins. Les textes présentés ici, et les auteurs considérés, sont de tels chemins. Les uns sont courts, les autres plus longs, mais ils se croisent, repassent par les mêmes lieux, se rapprochent ou se séparent, chacun donne une vue sur d'autres. Certains sont des impasses fermées par la maladie. Toute œuvre est un voyage, un trajet, mais qui ne parcourt tel ou tel chemin extérieur qu'en vertu des chemins et trajectoires intérieurs qui la composent, qui en constituent le paysage ou le concert.

CHAPITRE PREMIER

LA LITTÉRATURE ET LA VIE

Ecrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement, comme Gombrowicz l'a dit et fait. Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible. Ces devenirs s'enchaînent les uns aux autres suivant une lignée particulière, comme dans un roman de Le Clézio, ou bien coexistent à tous les niveaux, suivant des portes, seuils et zones qui composent l'univers entier, comme dans l'œuvre puissante de Lovecraft. Le devenir ne va pas dans l'autre sens, et l'on ne devient pas Homme, pour autant que l'homme se présente comme une forme d'expression dominante qui prétend s'imposer à toute matière, tandis que femme, animal ou molécule ont toujours une composante de fuite qui se dérobe à leur propre formalisation. La honte d'être un homme, y a-t-il une meilleure raison d'écrire ? Même quand c'est une femme qui devient, elle a à devenir-femme, et ce devenir n'a rien à voir avec un état dont elle pourrait se réclamer. Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une molécule : non pas imprécis ni généraux, mais imprévus, non-préexistants, d'autant moins déterminés dans une forme

qu'ils se singularisent dans une population. On peut instaurer une zone de voisinage avec n'importe quoi, à condition d'en créer les moyens littéraires, comme avec l'aster d'après André Dhôtel. Entre les sexes, les genres ou les règnes, quelque chose passe¹. Le devenir est toujours « entre » ou « parmi » : femme entre les femmes, ou animal parmi d'autres. Mais l'article indéfini n'effectue sa puissance que si le terme qu'il fait devenir est par lui-même dessaisi des caractères formels qui font dire *le, la* (« l'animal que voici »...). Quand Le Clézio devient-Indien, c'est un Indien toujours inachevé, qui ne sait pas « cultiver le maïs ni tailler une pirogue » : il entre dans une zone de voisinage plutôt qu'il n'acquiert des caractères formels². De même, selon Kafka, le champion de nage qui ne savait pas nager. Toute écriture comporte un athlétisme, mais, loin de réconcilier la littérature avec les sports, ou de faire de l'écriture un jeu olympique, cet athlétisme s'exerce dans la fuite et la défection organiques : un sportif au lit, disait Michaux. On devient d'autant plus animal que l'animal meurt ; et, contrairement à un préjugé spiritualiste, c'est l'animal qui sait mourir et en a le sens ou le pressentiment. La littérature commence avec la mort du porc-épic, suivant Lawrence, ou la mort de la taupe, suivant Kafka : « nos pauvres petites pattes rouges tendues en un geste de tendre pitié ». On écrit pour les veaux qui meurent, disait Moritz³. La langue se doit d'atteindre à des détours féminins, animaux, moléculaires, et tout détour est un devenir mortel. Il n'y a pas de ligne droite, ni dans les choses ni dans le langage. La syntaxe est l'ensemble des détours nécessaires chaque fois créés pour révéler la vie dans les choses.

Ecrire n'est pas raconter ses souvenirs, ses voyages, ses amours et ses deuils, ses rêves et ses fantasmes. C'est la même chose de pécher par excès de réalité, ou d'imagination : dans les deux cas c'est l'éternel papamaman, structure œdipienne qu'on projette dans le réel ou qu'on introjette dans l'imaginaire. C'est un père qu'on va chercher au bout du

voyage, comme au sein du rêve, dans une conception infantile de la littérature. On écrit pour son père-mère. Marthe Robert a poussé jusqu'au bout cette infantilisation, cette psychanalyse de la littérature, en ne laissant pas d'autre choix au romancier que Bâtard ou Enfant trouvé⁴. Même le devenir-animal n'est pas à l'abri d'une réduction œdipienne, du genre « mon chat, mon chien ». Comme dit Lawrence, « si je suis une girafe, et les Anglais ordinaires qui écrivent sur moi de gentils chiens bien élevés, tout est là, les animaux sont différents... vous détestez instinctivement l'animal que je suis »⁵. En règle générale, les fantasmes ne traitent l'indéfini que comme le masque d'un personnel ou d'un possessif : « *un* enfant est battu » se transforme vite en « mon père m'a battu ». Mais la littérature suit la voie inverse, et ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point : un homme, une femme, une bête, un ventre, un enfant... Ce ne sont pas les deux premières personnes qui servent de condition à l'énonciation littéraire ; la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je (le « neutre » de Blanchot)⁶. Certes, les personnages littéraires sont parfaitement individués, et ne sont ni vagues ni généraux ; mais tous leurs traits individuels les élèvent à une vision qui les emportent dans un indéfini comme un devenir trop puissant pour eux : Achab et la vision de Moby Dick. L'Avare n'est nullement un type, mais au contraire ses traits individuels (aimer une jeune femme, etc.) le font accéder à une vision, il *voit* l'or, de telle manière qu'il se met à fuir sur une ligne de sorcière où il gagne la puissance de l'indéfini – *un* avare..., *de* l'or, encore de l'or... Il n'y a pas de littérature sans fabulation, mais, comme Bergson a su le voir, la fabulation, la fonction fabulatrice ne consiste pas à imaginer ni à projeter un moi. Elle atteint plutôt à ces visions, elle s'élève jusqu'à ces devenirs ou puissances.

On n'écrit pas avec ses névroses. La névrose, la psychose ne sont pas des passages de vie, mais des états dans lesquels on tombe quand le processus est interrompu, empêché, colmaté. La maladie n'est pas processus, mais arrêt du processus, comme dans le « cas Nietzsche ». Aussi l'écrivain comme tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde. Le monde est l'ensemble des symptômes dont la maladie se confond avec l'homme. La littérature apparaît alors comme une entreprise de santé : non pas que l'écrivain ait forcément une grande santé (il y aurait ici la même ambiguïté que dans l'athlétisme), mais il jouit d'une irrésistible petite santé qui vient de ce qu'il a vu et entendu des choses trop grandes pour lui, trop fortes pour lui, irrespirables, dont le passage l'épuise, en lui donnant pourtant des devenir qu'une grosse santé dominante rendrait impossibles^z. De ce qu'il a vu et entendu, l'écrivain revient les yeux rouges, les tympans percés. Quelle santé suffirait à libérer la vie partout où elle est emprisonnée par et dans l'homme, par et dans les organismes et les genres ? C'est la petite santé de Spinoza, pour autant qu'elle dure, témoignant jusqu'au bout d'une nouvelle vision à laquelle elle s'ouvre au passage.

La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple. On n'écrit pas avec ses souvenirs, à moins d'en faire l'origine ou la destination collectives d'un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements. La littérature américaine a ce pouvoir exceptionnel de produire des écrivains qui peuvent raconter leurs propres souvenirs, mais comme ceux d'un peuple universel composé par les émigrés de tous les pays. Thomas Wolfe « couche par écrit toute l'Amérique autant qu'elle peut se trouver dans l'expérience d'un seul homme »⁸. Précisément, ce n'est pas un peuple appelé à dominer le monde. C'est un peuple mineur, éternellement mineur, pris dans un devenir-révolutionnaire. Peut-être n'existe-t-il que dans les atomes de

l'écrivain, peuple bâtard, inférieur, dominé, toujours en devenir, toujours inachevé. Bâtard ne désigne plus un état de famille, mais le processus ou la dérive des races. Je suis une bête, un nègre de race inférieure de toute éternité. C'est le *devenir* de l'écrivain. Kafka pour l'Europe centrale, Melville pour l'Amérique présentent la littérature comme l'énonciation collective d'un peuple mineur, ou de tous les peuples mineurs, qui ne trouvent leur expression que par et dans l'écrivain². Bien qu'elle renvoie toujours à des agents singuliers, la littérature est agencement collectif d'énonciation. La littérature est délire, mais le délire n'est pas affaire du père-mère : il n'y a pas de délire qui ne passe par les peuples, les races et les tribus, et ne hante l'histoire universelle. Tout délire est historico-mondial, « déplacement de races et de continents ». La littérature est délire, et à ce titre joue son destin entre deux pôles du délire. Le délire est une maladie, la maladie par excellence, chaque fois qu'il érige une race prétendue pure et dominante. Mais il est la mesure de la santé quand il invoque cette race bâtarde opprimée qui ne cesse de s'agiter sous les dominations, de résister à tout ce qui écrase et emprisonne, et de se dessiner en creux dans la littérature comme processus. Là encore un état maladif risque toujours d'interrompre le processus ou devenir ; et l'on retrouve la même ambiguïté que pour la santé et l'athlétisme, le risque constant qu'un délire de domination ne se mélange au délire bâtard, et n'entraîne la littérature vers un fascisme larvé, la maladie contre laquelle elle lutte, quitte à la diagnostiquer en elle-même et à lutter contre elle-même. But ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie. Ecrire pour ce peuple qui manque... (« pour » signifie moins « à la place de » que « à l'intention de »).

Ce que fait la littérature dans la langue apparaît mieux : comme dit Proust, elle y trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la

langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant. Kafka fait dire au champion de nage : je parle la même langue que vous, et pourtant je ne comprends pas un mot de ce que vous dites. Création syntaxique, style, tel est ce devenir de la langue : il n'y a pas de création de mots, il n'y a pas de néologismes qui vaillent en dehors des effets de syntaxe dans lesquels ils se développent. Si bien que la littérature présente déjà deux aspects, dans la mesure où elle opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe. « La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer... Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue... »¹⁰. On dirait que la langue est prise d'un délire, qui la fait précisément sortir de ses propres sillons. Quant au troisième aspect, il vient de ce qu'une langue étrangère n'est pas creusée dans la langue même sans que tout le langage à son tour ne bascule, ne soit porté à une limite, à un dehors ou un envers consistant en Visions et Auditions qui ne sont plus d'aucune langue. Ces visions ne sont pas des fantasmes, mais de véritables Idées que l'écrivain voit et entend dans les interstices du langage, dans les écarts de langage. Ce ne sont pas des interruptions du processus, mais des haltes qui en font partie, comme une éternité qui ne peut être révélée que dans le devenir, un paysage qui n'apparaît que dans le mouvement. Elles ne sont pas en dehors du langage, elles en sont le dehors. L'écrivain comme voyant et entendant, but de la littérature : c'est le passage de la vie dans le langage qui constitue les Idées.

Ce sont les trois aspects perpétuellement en mouvement chez Artaud : la chute des lettres dans la décomposition du langage maternel (R, T...) ; leur reprise dans une nouvelle syntaxe ou de nouveaux noms à portée syntaxique, créateurs d'une langue (« eTReTé ») ; les mots-souffles enfin, limite asyntaxique où tend tout le langage. Et Céline, nous ne pouvons pas nous empêcher de dire, si sommaire que nous le sentions : le *Voyage*

ou la décomposition de la langue maternelle ; *Mort à crédit* et la nouvelle syntaxe comme une langue dans la langue ; *Guignol's Band* et les exclamations suspendues comme limite du langage, visions et sonorités explosives. Pour écrire, peut-être faut-il que la langue maternelle soit odieuse, mais de telle façon qu'une création syntaxique y trace une sorte de langue étrangère, et que le langage tout entier révèle son dehors, au-delà de toute syntaxe. Il arrive qu'on félicite un écrivain, mais lui sait bien qu'il est loin d'avoir atteint la limite qu'il se propose et qui ne cesse de se dérober, loin d'avoir achevé son devenir. Ecrire, c'est aussi devenir autre chose qu'écrivain. A ceux qui lui demandent en quoi consiste l'écriture, Virginia Woolf répond : qui vous parle d'écrire ? L'écrivain n'en parle pas, soucieux d'autre chose.

Si l'on considère ces critères, on voit que, parmi tous ceux qui font des livres à intention littéraire, même chez les fous, très peu peuvent se dire écrivains.

1. Cf. André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Ed. Universitaires (sur un devenir-aster dans *La Chronique fabuleuse*, p. 225).

2. Le Clézio, *Haï*, Flammarion, p. 5. Dans son premier roman, *Le procès-verbal*, Folio-Gallimard, Le Clézio présentait de manière presque exemplaire un personnage saisi dans un devenir-femme, puis un devenir-rat, puis un devenir-imperceptible où il s'efface.

3. Cf. J.-C. Bailly, *La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, 10-18, p. 38.

4. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset.

5. Lawrence, *Lettres choisies*, Plon, II, p. 237.

6. Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, p. 29-30, et *L'entretien infini*, p. 563-564 : « Quelque chose arrive (aux personnages), qu'ils ne peuvent ressaisir qu'en se désaisissant de leur pouvoir de dire Je. » La littérature semble ici démentir la conception linguistique, qui trouve dans les embrayeurs, et notamment dans les deux premières personnes, la condition même de l'énonciation.

7. Sur la littérature comme affaire de santé, mais pour ceux qui n'en ont pas ou n'ont de santé que fragile, cf. Michaux, postface à « Mes propriétés », in *La nuit remue*, Gallimard. Et Le Clézio, *Haï*, p. 7 : « Un jour, on saura peut-être qu'il n'y avait pas d'art, mais seulement de la médecine. »

8. André Bay, préface à Thomas Wolfe, *De la mort au matin*, Stock.

9. Cf. les réflexions de Kafka sur les littératures dites mineures, *Journal*, Livre de poche, p. 179-182 et celles de Melville sur la littérature américaine, *D'où viens-tu, Hawthorne ?*, Gallimard, p. 237-240.

10. Proust, *Correspondance avec Madame Strauss*, Lettre 47, Livre de poche, p. 110-115 (« il n'y a pas de certitudes, même grammaticales... »).

CHAPITRE II

LOUIS WOLFSON, OU LE PROCÉDÉ

Louis Wolfson, auteur du livre *Le schizo et les langues*, s'intitule lui-même « l'étudiant de langue schizophrénique », « l'étudiant malade mentalement », « l'étudiant d'idiomes dément », ou, d'après son écriture réformée, « le jeune öme sqizofrène ». Cet impersonnel schizophrénique a plusieurs sens, et n'indique pas seulement pour l'auteur le vide de son propre corps : il s'agit d'un combat, où le héros ne peut s'appréhender que sous une espèce anonyme analogue à celle du « jeune soldat ». Il s'agit aussi d'une entreprise scientifique, où l'étudiant n'a plus d'autre identité que celle d'une combinaison phonétique ou moléculaire. Enfin il s'agit, pour l'auteur, moins de raconter ce qu'il éprouve et pense que de dire exactement ce qu'il fait. Et ce n'est pas la moindre originalité de ce livre d'être un protocole d'expérimentation ou d'activité. Le second livre de Wolfson, *Ma mère musicienne est morte...*, sera présenté comme un livre à deux, précisément parce qu'il est entrecoupé par les protocoles de maladie de la mère cancéreuse¹.

L'auteur est américain, mais les livres sont écrits en français, pour des raisons qui paraîtront tout de suite évidentes. Car ce que fait l'étudiant, c'est traduire suivant certaines règles. Son procédé est le suivant : un mot de la langue maternelle étant donné, trouver un mot étranger de sens similaire, mais ayant des sons ou des phonèmes communs (de préférence en français, allemand, russe ou hébreu, les quatre langues principales étudiées par l'auteur). Par exemple, *Where ?* sera traduit en *Wo ? Hier ? où ? ici ?*, ou mieux encore en *Woher*. L'arbre *Tree* pourra donner *Tere*, qui devient phonétiquement *Dere* et aboutit au russe *Derevo*. Une phrase

maternelle quelconque sera donc analysée dans ses éléments et mouvements phonétiques pour être convertie en une phrase d'une ou plusieurs langues étrangères à la fois, qui lui ressemble en son et en sens. L'opération doit se faire le plus vite possible, compte tenu de l'urgence de la situation, mais aussi exige beaucoup de temps, compte tenu des résistances propres à chaque mot, des inexactitudes de sens qui surgissent à chaque étape de la conversion, et surtout de la nécessité dans chaque cas de dégager des règles phonétiques applicables à d'autres transformations (par exemple, les aventures de *believe* occuperont une quarantaine de pages). C'est comme si deux circuits de transformation coexistaient et se pénétraient, l'un prenant le moins de temps possible, l'autre couvrant le plus d'espace linguistique possible.

Tel est le procédé général : la phrase *Don't trip over the wire*, Ne trébuche pas sur le fil, devient *Tu'nicht trebucher uber eth he Zwirn*. La phrase de départ est anglaise, mais celle d'arrivée est un simulacre de phrase empruntant à diverses langues, allemand, français, hébreu : « tour de babil ». Elle fait intervenir des règles de transformation, de *d* en *t*, de *p* en *b*, de *v* en *b*, mais aussi des règles d'inversion (l'anglais *Wire* n'étant pas suffisamment investi par l'allemand *Zwirn*, on invoquera le russe *prolovoka* qui retourne *wir* en *riv*, ou plutôt *rov*).

Pour vaincre les résistances et difficultés de ce genre, le procédé général est amené à se perfectionner dans deux directions. D'une part, vers un procédé amplifié, fondé sur « l'idée de génie d'associer les mots plus librement les uns aux autres » : la conversion d'un mot anglais, par exemple *early* (tôt) pourra être cherchée dans les mots et locutions françaises associés à « tôt », et comportant les consonnes R ou L (sur R-Le-champ, de bonne heuRe, matinaLement, diLigemment, dévoRer L'espace) ; ou bien *tired* sera converti à la fois dans le français faTigué, exTénué, CouRbaTure, RenDu, l'allemand maTT, KapuTT, eRschöpfT, eRmüdeT, etc. D'autre part, vers un procédé évolué : il ne

s'agit plus cette fois d'analyser ou même d'abstraire certains éléments phonétiques du mot anglais, mais de les composer sur plusieurs modes indépendants. Ainsi, parmi les termes fréquemment rencontrés sur les étiquettes des boîtes alimentaires, on trouve *vegetable oil* qui ne pose pas de grands problèmes, mais aussi *vegetable shortening*, qui reste irréductible à la méthode ordinaire : ce qui fait difficulté, c'est SH, R, T et N. Il faudra rendre le mot monstrueux et grotesque, faire résonner trois fois, détrippler le son initial (*shshshortening*), pour bloquer le premier SH avec N (l'hébreu *chemenn*), le deuxième SH avec un équivalent de T (l'allemand *Schmalz*), le troisième SH avec R (le russe *jir*).

La psychose est inséparable d'un procédé linguistique variable. Le procédé est le processus même de la psychose. L'ensemble du procédé de l'étudiant en langues présente des analogies frappantes avec le célèbre « procédé », lui-même schizophrénique, du poète Raymond Roussel. Celui-ci opérait à l'intérieur de la langue maternelle, le français ; aussi convertissait-il une phrase originaire en une autre, de sons et de phonèmes semblables, mais de sens tout à fait différent (« les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard » et « les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard »). Une première direction donnait le procédé amplifié, où des mots associés à la première série se prenaient en un autre sens associable à la seconde (queue de billard et robe à traîne du pillard). Une seconde direction menait au procédé évolué, où la phrase originaire se trouvait elle-même prise dans des composés autonomes (« j'ai du bon tabac... » = « jade tube onde aubade... »). Un autre cas célèbre était celui de Jean-Pierre Brisset : son procédé fixait le sens d'un élément phonétique ou syllabique en comparant les mots d'une ou plusieurs langues dans lesquelles il entrait ; puis le procédé s'amplifiait et évoluait, pour donner l'évolution du sens lui-même d'après les diverses compositions syllabiques (ainsi les prisonniers trempaient d'abord dans

l'eau sale, ils étaient dans « la sale eau pris », c'étaient donc des « salauds pris », puis on les vendait dans « la salle aux prix »)².

Dans les trois cas, on extrait de la langue maternelle une sorte de langue étrangère, à condition que les sons ou les phonèmes restent toujours semblables. Mais, chez Roussel, c'est la référence des mots qui se trouve mise en question, et le sens ne demeure pas le même : aussi l'autre langue est-elle seulement homonyme et reste française, bien qu'elle agisse à la manière d'une langue étrangère. Chez Brisset, qui met en question la signification des propositions, d'autres langues sont convoquées, mais pour montrer l'unité de leur sens autant que l'identité de leurs sons (*diavolo* et dieu-aïeul, ou bien *di-a vau l'au*). Quant à Wolfson, dont le problème est la traduction des langues, c'est toutes les langues qui se réunissent en désordre, pour conserver un même sens et les mêmes sons, mais en détruisant systématiquement la langue maternelle anglaise à laquelle elles les arrachent. Quitte à modifier un peu le sens de ces catégories, on dirait que Roussel construit une langue homonyme au français, Brisset, une langue synonyme, Wolfson, une langue paronyme de l'anglais. C'est peut-être le but secret de la linguistique, d'après une intuition de Wolfson : tuer la langue maternelle. Les grammairiens du XVIII^e siècle croyaient encore à une langue-mère ; les linguistes du XIX^e siècle émettent des doutes, et changent les règles de maternité comme de filiation, parfois invoquant des langues qui ne sont plus que sœurs. Peut-être faut-il un infernal trio pour aller jusqu'au bout. Chez Roussel, le français n'est plus une langue maternelle, parce qu'il cache dans ses mots et ses lettres les exotismes qui suscitent les « impressions d'Afrique » (suivant la mission coloniale de la France) ; chez Brisset, il n'y a plus de langue-mère, toutes les langues sont sœurs et le latin n'est pas une langue (suivant une vocation démocratique) ; et, chez Wolfson, l'américain n'a même plus l'anglais pour mère, mais devient le mélange exotique ou le

« pot-pourri de divers idiomes » (suivant le rêve de l'Amérique de recueillir les émigrants du monde entier).

Toutefois, le livre de Wolfson n'est pas du genre des œuvres littéraires, et ne prétend pas être poème. Ce qui fait du procédé de Roussel une œuvre d'art, c'est que l'écart entre la phrase originale et sa conversion se trouve comblé par des histoires merveilleuses proliférantes, qui repoussent toujours plus loin le point de départ et finissent par le cacher entièrement. Par exemple, l'événement tissé par le « métier à aubes » hydraulique recouvre le « métier qui force à se lever de grand matin. » Ce sont des visions grandioses. Purs événements qui se jouent dans le langage, et qui débordent aussi bien les conditions de leur apparition que les circonstances de leur effectuation, comme une musique excède la circonstance où on la joue et l'exécution qu'on en fait. Il en est de même chez Brisset : dégager la face inconnue de l'événement ou, comme il dit, l'autre face de la langue. Aussi bien les écarts d'une combinaison linguistique à une autre génèrent-ils de grands événements qui les comblent, comme la naissance du cou, la venue des dents, la formation du sexe. Mais rien de semblable chez Wolfson : un vide, un écart vécu comme pathogène ou pathologique, subsiste entre le mot à convertir et les mots de conversion, et dans les conversions elles-mêmes. Quand il traduit l'article *the* dans les deux termes hébreux *eth* et *he*, il commente : le mot maternel est « fêlé par le cerveau également fêlé », de l'étudiant en langues. Jamais les transformations n'atteignent à la part grandiose d'un événement, mais restent collées à leurs circonstances accidentelles et à leurs effectuations empiriques. Le procédé reste donc un protocole. Le procédé linguistique tourne à vide, et ne rejoint pas un processus vital capable de produire une vision. C'est pourquoi la transformation de *believe* occupe tant de pages, marquées par les allées et venues de ceux qui prononcent le mot, par les écarts entre les différentes combinaisons effectuées (*Pieve-Peave, like-gleichen, leave-Verlaub...*). Partout des vides

subsistent et se propagent, si bien que le seul événement qui s'élève, en tendant sa face noire, est une fin du monde ou explosion atomique de la planète, dont l'étudiant redoute qu'elle soit retardée par la réduction des armements. Chez Wolfson, le procédé est à lui-même son propre événement, qui n'a plus d'autre expression que le conditionnel, et de préférence le conditionnel passé, propre à établir un lieu hypothétique entre une circonstance extérieure et une effectuation improvisée : « L'étudiant linguistique aliéné prendrait un E de l'anglais *tree*, et l'intercalerait mentalement entre le T et le R, s'il n'aurait pas pensé que quand on place une voyelle après un son T, le T devient D »... « Pendant ce temps la mère de l'étudiant aliéné l'eût suivi et fût arrivée à son côté où elle disait de temps à autre quelque chose de bien inutile »³... Le style de Wolfson, son schéma propositionnel joint donc à l'impersonnel schizophrénique un verbe au conditionnel qui exprime l'attente infinie d'un événement capable de combler les écarts, ou au contraire de les creuser dans un vide immense engloutissant tout. L'étudiant en langues dément ferait ou aurait fait...

Le livre de Wolfson n'est pas davantage une œuvre scientifique, malgré l'intention réellement scientifique des transformations phonétiques opérées. C'est qu'une méthode scientifique implique la détermination ou même la formation de totalités formellement légitimes. Or il est évident que la totalité de référence de l'étudiant en langues est illégitime ; non seulement parce qu'elle est constituée par l'ensemble indéfini de tout ce qui n'est pas anglais, véritable « tour de babil » comme dit Wolfson, mais parce que nulle règle syntaxique ne vient définir cet ensemble en y faisant correspondre les sens aux sons, et y ordonner les transformations de l'ensemble de départ pourvu de syntaxe et défini comme anglais. C'est donc de deux manières que l'étudiant schizophrène manque d'un « symbolisme » : d'une part, par la subsistance d'écarts pathogènes que rien ne vient combler ; d'autre part, par l'émergence d'une fausse totalité

que rien ne peut définir. Ce pourquoi il vit ironiquement sa propre pensée comme un double simulacre d'un système poétique-artistique et d'une méthode logique-scientifique. Encore cette puissance du simulacre ou de l'ironie fait-elle du livre de Wolfson un livre extraordinaire, illuminé de la joie spéciale et du soleil propre aux simulations, où l'on sent germer cette résistance très particulière du fond de la maladie. Comme dit l'étudiant, « qu'il était agréable d'étudier les langues, même à sa manière folle, sinon imbécilique ! » Car « non pas rarement les choses dans la vie vont ainsi : un peu du moins ironiquement ».

Pour tuer la langue maternelle, c'est un combat de tous les instants, et d'abord contre la voix de la mère, « très haute et perçante et peut-être également triomphale ». Il ne pourra transformer une partie de ce qu'il entend que s'il a déjà beaucoup conjuré, éliminé. Dès que sa mère approche, il mémorise dans sa tête une phrase quelconque d'une langue étrangère ; mais aussi il a sous les yeux un livre étranger ; et encore il produit des grognements de gorge et des crissemments de dents ; il a deux doigts prêts à boucher ses oreilles ; ou bien il dispose d'un appareil plus complexe, une radio à ondes courtes dont il a l'écouteur dans une oreille, l'autre oreille étant bouchée par un seul doigt, et la main libre pouvant alors tenir et feuilleter le livre étranger. C'est une combinatoire, une panoplie de toutes les disjonctions possibles, mais qui ont pour caractère particulier d'être inclusives et ramifiées à l'infini, non plus limitatives et exclusives. Ces disjonctions incluses appartiennent à la schizophrénie, et viennent compléter le schème stylistique de l'impersonnel et du conditionnel : l'étudiant tantôt aurait mis un doigt dans chaque oreille, tantôt un doigt dans l'une, ou bien le droit ou bien le gauche, l'autre oreille étant occupée tantôt par l'écouteur, tantôt par un autre objet, et la main libre, ou bien tenant un livre, ou bien faisant du bruit sur la table... C'est une litanie de disjonctions, auxquelles on reconnaît les personnages de Beckett, et Wolfson parmi eux⁴. Wolfson doit disposer de toutes ces

parades, être perpétuellement aux aguets, parce que la mère de son côté mène aussi le combat de la langue : ou bien pour guérir son méchant fils dément, comme il dit lui-même, ou bien pour la joie de « faire vibrer le tympan de son fils chéri avec ses cordes vocales à elle », ou bien par agressivité et autorité, ou bien pour quelque raison plus obscure, tantôt elle remue dans la pièce voisine, fait résonner sa radio américaine, et entre bruyamment dans la chambre du malade qui ne comporte ni clef ni serrure, tantôt elle marche à pas de loup, ouvre silencieusement la porte et crie très vite une phrase en anglais. La situation est d'autant plus complexe que tout l'arsenal disjonctif de l'étudiant reste indispensable dans la rue et dans les lieux publics, où il est certain d'entendre parler anglais, et risque même à chaque instant d'être interpellé. Aussi décrit-il dans son second livre un dispositif plus parfait, dont il peut se servir en se déplaçant : c'est un stéthoscope dans ses oreilles, branché sur un magnétophone portable, dont il peut ôter ou remettre les branches, baisser ou amplifier le son, ou permuter avec la lecture d'une revue étrangère. Cet emploi du stéthoscope le satisfait particulièrement dans les hôpitaux qu'il fréquente, puisqu'il estime que la médecine est une fausse science bien pire que toutes celles qu'il peut imaginer dans les langues et dans la vie. S'il est exact qu'il met au point ce dispositif dès 1976, bien avant l'apparition du « walkman », on peut considérer comme il le dit qu'il en est le véritable inventeur, et que, pour la première fois dans l'Histoire, un bricolage schizophrénique est à la source d'un appareil qui se répandra dans l'univers entier, et schizophrénisera à son tour des peuples et des générations.

La mère le tente ou l'attaque encore d'une autre façon. Soit dans une bonne intention, soit pour le détourner de ses études, soit pour pouvoir le surprendre, tantôt elle range avec bruit des boîtes d'aliments dans la cuisine, tantôt elle vient les lui brandir sous le nez, puis s'en va, quitte à rentrer brusquement au bout d'un certain temps. Alors, pendant son

absence, il arrive que l'étudiant se livre à une orgie alimentaire, déchirant les boîtes, les piétinant, en absorbant le contenu sans discernement. Le danger est multiple, parce que ces boîtes représentent des étiquettes en anglais qu'il s'interdit de lire (sauf d'un œil très vague, pour y trouver des inscriptions faciles à convertir comme *vegetable oil*), parce qu'il ne peut donc pas savoir si elles contiennent une nourriture qui lui convient, ou bien parce que manger le rend lourd et le détourne de l'étude des langues, ou bien parce que les morceaux de nourriture, même dans les conditions idéales de stérilisation des boîtes, charrient des larves, de petits vers et des œufs rendus plus nocifs encore par la pollution de l'air, « trichine, ténia, lombric, oxyure, ankylostome, douve, anguillule ». Sa culpabilité n'est pas moins grande quand il a mangé que quand il a entendu sa mère parler anglais. Pour parer à cette nouvelle forme de danger, il a grand-peine à « mémoriser » une phrase étrangère apprise au préalable ; mieux encore, il fixe en esprit, il investit de toutes ses forces un certain nombre de calories, ou bien des formules chimiques correspondant à la nourriture souhaitable, intellectualisée et purifiée, par exemple « les longues chaînes d'atomes de carbone non saturées » des huiles végétales. Il combine la force des structures chimiques et celle des mots étrangers, soit en faisant correspondre une répétition de mots à une absorption de calories (« il répéterait les mêmes quatre ou cinq mots vingt ou trente fois tandis qu'il ingérerait avec avidité un montant de calories égal en centaines à la deuxième paire de numéros ou égal en milliers à la première paire de numéros »), soit en identifiant les éléments phonétiques qui passent dans les mots étrangers à des formules chimiques de transformation (par exemple les paires de phonèmes-voyelles en allemand, et plus généralement les éléments de langage qui se changent automatiquement « comme un composé chimique instable ou un radio-élément d'une période de transformation extrêmement brève »).

L'équivalence est donc profonde, d'une part entre les mots maternels insupportables et les nourritures vénéneuses ou souillées, d'autre part entre les mots étrangers de transformation et les formules ou liaisons atomiques instables. Le problème le plus général, comme fondement de ces équivalences, est exposé à la fin du livre : Vie et Savoir. Nourritures et mots maternels sont la vie, langues étrangères et formules atomiques sont le savoir. Comment justifier la vie, qui est souffrance et cri ? Comment justifier la vie, « méchante matière malade », elle qui vit de sa propre souffrance et de ses propres cris ? La seule justification de la vie, c'est le Savoir, qui est à lui seul le Beau et le Vrai. Il faut réunir toutes les langues étrangères en un idiome total et continu, comme savoir du langage ou philologie, contre la langue maternelle qui est le cri de la vie. Il faut réunir les combinaisons atomiques en une formule totale et une table périodique, comme savoir du corps ou biologie moléculaire, contre le corps vécu, ses larves et ses œufs, qui sont la souffrance de la vie. Seul un « exploit intellectuel » est beau et vrai, et peut justifier la vie. Mais comment le savoir aurait-il cette continuité et cette totalité justifiantes, lui qui est fait de toutes les langues étrangères et de toutes les formules instables, où toujours un écart subsiste qui menace le Beau, et où n'émerge qu'une totalité grotesque qui renverse le Vrai ? Est-il jamais possible de « se représenter d'une façon continue les positions relatives des divers atomes de tout un composé biochimique passablement compliqué... et de démontrer d'un seul coup, instantanément, et à la fois d'une façon continue, la logique, les preuves pour la véracité de la table périodique des éléments » ?

Voilà donc une grande équation de fait, comme aurait dit Roussel :

$$\frac{\text{mots maternels}}{\text{langues étrangères}} = \frac{\text{nourritures}}{\text{structures moléculaires}} = \frac{\text{vie}}{\text{savoir}}.$$

Si nous considérons les numérateurs, nous voyons qu'ils ont en commun d'être des « objets partiels ». Mais cette notion reste d'autant plus obscure qu'elle ne renvoie à aucune totalité perdue. Ce qui apparaît comme objet partiel, en fait, c'est ce qui est menaçant, explosif, éclatant, toxique ou vénéneux. Ou bien ce qui contient un tel objet. Ou bien les morceaux dans lesquels il éclate. Bref, l'objet partiel est dans une boîte, et éclate en morceaux quand on ouvre la boîte, mais, ce qu'on appelle « partiel », c'est aussi bien la boîte que son contenu et les petits morceaux, quoiqu'il y ait des différences entre eux, précisément toujours des vides ou des écarts. Ainsi les aliments sont enfermés dans des boîtes, mais n'en contiennent pas moins des larves et des vers, surtout quand Wolfson déchire les boîtes à pleines dents. La langue maternelle est une boîte qui contient des mots toujours blessants, mais de ces mots ne cessent de tomber des lettres, surtout des consonnes qu'il faut éviter et conjurer comme autant d'épines ou d'éclats particulièrement nocifs et durs. N'est-ce pas le corps lui-même qui est une boîte renfermant les organes comme autant de parties, mais ces parties sont minées par tous les microbes, virus et surtout cancers qui les font exploser, sautant des unes aux autres pour déchirer l'organisme entier ? L'organisme est maternel autant que l'aliment et le mot : il semble même que le pénis soit un organe féminin par excellence, comme dans les cas de dimorphisme où une collection de mâles rudimentaires paraissent être des appendices organiques du corps femelle (« le vrai organe génital féminin lui semblait être, plutôt que le vagin, un tube en caoutchouc graisseux prêt à être inséré par la main d'une femme dans le dernier segment de l'intestin, de son intestin », ce pourquoi les infirmières lui paraissent être des enculeuses professionnelles par excellence). La mère très belle, devenue borgne et cancéreuse, peut donc être dite une collection d'objets partiels, qui sont des boîtes explosives, mais de genres et de niveaux différents, qui ne cessent dans chaque genre et à chaque niveau de se séparer dans le vide, et d'étendre

un écart entre les lettres d'un mot, les organes d'un corps ou les bouchées de nourriture (espacement qui les régit, comme dans les repas de Wolfson). C'est le tableau clinique de l'étudiant schizophrène : aphasie, hypocondrie, anorexie.

Les numérateurs de la grande équation nous donnent donc une première équation dérivée :

$$\frac{\text{mots maternels}}{\text{lettres blessantes}} = \frac{\text{aliments}}{\text{larves nocives}} = \frac{\text{organisme}}{\text{organes cancéreux}} = \begin{matrix} \text{vie injuste,} \\ \text{malade et} \\ \text{douloureuse.} \end{matrix}$$

Comment dresser l'autre équation, celle des dénominateurs ? Ce n'est pas sans rapport avec Artaud, avec le combat d'Artaud. Chez Artaud, le rite du peyotl affronte les *lettres* et les *organes*, mais pour les faire passer de l'autre côté, dans des souffles inarticulés, dans un corps sans organes indécomposable. Ce qu'il arrache à la langue maternelle, ce sont des mots-souffles qui ne sont plus d'aucune langue, et à l'organisme, un corps sans organes qui n'a plus de génération. A l'écriture-cochonnerie, et aux organismes salopés, aux lettres-organes, microbes et parasites, s'opposent le souffle fluide ou le corps pur, mais l'opposition doit être un passage qui nous restitue ce corps assassiné, ces souffles bâillonnés⁵. Wolfson n'est pas au même « niveau », parce que les lettres appartiennent encore aux morts maternels, et les souffles, encore à découvrir dans des mots étrangers, si bien qu'il reste pris dans la condition de ressemblance de son et de sens : il lui manque une syntaxe créatrice. C'est pourtant un combat de même nature, avec les mêmes souffrances, et qui devrait aussi nous faire passer des lettres blessantes aux souffles animés, des organes malades au corps cosmique et sans organes. Aux mots maternels et aux lettres dures Wolfson oppose l'action venue des mots d'une autre langue, ou de plusieurs, qui devraient fusionner, entrer dans une nouvelle écriture phonétique, former une totalité liquide ou une continuité allitérative. Aux nourritures vénéneuses Wolfson oppose la continuité d'une chaîne

d'atomes et la totalité d'une table périodique, qui doivent s'absorber plutôt que se découper, reconstituer un corps pur plutôt qu'entretenir un corps malade. On remarquera que la conquête de cette nouvelle dimension, qui conjure le processus infini des éclats et des écarts, procède pour son compte avec deux circuits, l'un rapide et l'autre lent. Nous l'avons vu pour les mots, puisque d'une part les mots maternels doivent être convertis le plus vite possible, et continûment, mais d'autre part les mots étrangers ne peuvent étendre leur domaine et former un tout que grâce à des dictionnaires interlangues qui ne passent plus par la langue maternelle. De même la vitesse d'une période de transformation chimique, et l'amplitude d'une table périodique des éléments. Même les courses de chevaux lui inspirent deux facteurs qui dirigent ses paris, comme un minimum et un maximum : le plus petit nombre de « mises en train » préalables du cheval, mais aussi le calendrier universel des anniversaires historiques qui peuvent se rattacher au nom du cheval, au propriétaire, au jockey, etc. (ainsi les « chevaux juifs » et les grandes fêtes juives).

Les dénominateurs de la grande équation nous donneraient donc une seconde équation dérivée :

$$\frac{\text{mots étrangers}}{\text{tour de Babil toutes langues}} = \frac{\text{chaînes d'atomes}}{\text{table périodique}} = \frac{\text{Savoir, reconstitution}}{\text{d'un corps pur et de ses souffles.}}$$

Si les objets partiels de la vie renvoyaient à la mère, pourquoi ne pas renvoyer au père les transformations et totalisations du savoir ? D'autant plus que le père est double, et se présente sur deux circuits : l'un de période brève, pour le beau-père cuisinier qui change tout le temps d'affectation comme un « élément radioactif de périodicité de 45 jours », et l'autre de grande amplitude, pour le père nomade que le jeune homme rencontre à longue distance dans des lieux publics. N'est-ce pas même à cette mère-Méduse aux mille pénis, et à cette scission du père, qu'il faut

rapporter le double « échec » de Wolfson, c'est-à-dire la persistance des écarts pathogènes et la constitution de totalités illégitimes⁶ ? La psychanalyse n'a qu'un tort, c'est de ramener les aventures de la psychose à une rengaine, l'éternel papa-maman, tantôt joué par des personnages psychologiques, tantôt élevé à des fonctions symboliques. Mais le schizophrène n'est pas dans des catégories familiales, il erre dans des catégories mondiales, cosmiques, ce pourquoi il étudie toujours quelque chose. Il ne cesse de ré-écrire *De natura rerum*. Il évolue dans les choses et dans les mots. Et ce qu'il appelle mère, c'est une organisation de mots qu'on lui a mis dans les oreilles et dans la bouche, c'est une organisation de choses qu'on lui a mises dans le corps. Ce n'est pas ma langue qui est maternelle, c'est la mère qui est une langue ; et ce n'est pas mon organisme qui vient de la mère, c'est la mère qui est une collection d'organes, la collection de *mes* propres organes. Ce qu'on appelle Mère, c'est la Vie. Et ce qu'on appelle Père, c'est l'étrangeté, tous ces mots que je ne connais pas et qui traversent les miens, tous ces atomes qui ne cessent d'entrer et de sortir de mon corps. Ce n'est pas le père qui parle les langues étrangères et qui connaît les atomes, ce sont les langues étrangères et les combinaisons atomiques qui sont mon père. Le père est le peuple de mes atomes et l'ensemble de mes glossolalies – bref, le Savoir.

Et la lutte du savoir et de la vie, c'est le bombardement des corps par les atomes, et le cancer qui est la riposte du corps. Comment le savoir pourrait-il guérir la vie, et la justifier en quelque sorte ? Tous les médecins du monde, les « canailles en vert » qui vont par deux comme des pères, ne guériront pas la mère cancéreuse en la bombardant d'atomes. Mais la question n'est pas celle du père et de la mère. Le jeune homme pourrait accepter ses père et mère tels qu'ils sont, « modifier certaines du moins de ses conclusions péjoratives au sujet de ses parents », et même revenir à la langue maternelle à l'issue de ses études

linguistiques. Telle était la fin de son premier livre, avec un certain espoir. La question pourtant était ailleurs, puisqu'il s'agit du corps dans lequel il vit, avec toutes les métastases qui constituent la Terre, et du savoir dans lequel il évolue, avec toutes les langues qui n'arrêtent pas de parler, tous les atomes qui n'arrêtent pas de bombarder. C'est là, dans le monde, dans le réel, que les écarts pathogènes se creusent, et que les totalités illégitimes se font, se défont. C'est là que se pose le problème de l'existence, de ma propre existence. L'étudiant est malade du monde, et non pas de son père-mère. Il est malade du réel, et non de symboles. La seule « justification » de la vie, ce serait que tous les atomes une fois pour toutes bombardent la Terre-cancer, et la rendent au grand vide : résolution de toutes les équations, l'explosion atomique. Si bien que l'étudiant combine de plus en plus ses lectures sur le cancer, qui lui apprennent comment celui-ci progresse, et ses auditions de radio ondes courtes, qui lui annoncent les chances d'une Apocalypse radioactive pour en finir avec tout cancer : « d'autant plus que l'on peut facilement prétendre que la planète terre comme un tout est atteinte du plus horrible cancer possible, une partie de sa propre substance s'étant détraquée et mise à se multiplier et métastasier avec, comme effet, le phénomène déchirant d'ici-bas, tissu inéluctablement d'une infinité de mensonges, d'injustices, de souffrances..., mal pourtant à présent traitable et guérissable par des doses extrêmement fortes et persistantes de radioactivité artificielle...! »

Si bien que la grande équation principale première montrerait maintenant ce qu'elle cache :

$$\frac{\text{métastases du cancer}}{\text{apocalypse atomique}} = \frac{\text{Terre-cancer}}{\text{Dieu-bombe}} = \frac{\text{vie}}{\text{savoir}} .$$

car « Dieu est la Bombe, c'est-à-dire évidemment l'ensemble de bombes nucléaires nécessaire pour stériliser par radioactivité notre planète elle-

même extrêmement cancéreuse..., Elohim hon petsita, littéralement Dieu il bombe »...

A moins qu'il n'y ait « possiblement » une autre voie encore, celle qu'indique un « chapitre ajouté » au premier livre, pages brûlantes. On dirait que Wolfson suit les traces d'Artaud, qui avait dépassé la question du père-mère, puis celle de la bombe et de la tumeur, et voulait en finir avec l'univers du « jugement », découvrir un nouveau continent. D'un côté le savoir ne s'oppose pas à la vie parce que, même quand il prend pour objet la formule chimique la plus morte de la matière inanimée, les atomes de cette formule sont encore de ceux qui entrent dans la composition de la vie, et qu'est-ce que la vie sinon leur aventure ? Et de l'autre côté la vie ne s'oppose pas au savoir, car même les plus grandes douleurs donnent un étrange savoir à ceux qui les éprouvent, et qu'est-ce que le savoir sinon l'aventure de la vie douloureuse dans le cerveau des grands hommes (qui ressemble d'ailleurs à un irrigateur plié) ? Nous nous imposons de petites douleurs pour nous persuader que la vie est supportable, et même justifiable. Mais un jour l'étudiant en langues, familier de conduites masochistes (brûlures de cigarette, asphyxies volontaires), rencontre la « révélation », et la rencontre précisément à l'occasion d'une douleur très modérée qu'il s'infligeait : que la vie est absolument injustifiable, et cela d'autant plus qu'elle n'a pas à être justifiée... L'étudiant entrevoit la « vérité des vérités », sans pouvoir y pénétrer davantage. C'est un événement qui transparait : la vie et le savoir ne s'opposent plus, ne se distinguent même plus, quand l'une abandonne ses organismes nés, et l'autre ses connaissances acquises, mais l'une et l'autre engendrent de nouvelles figures extraordinaires qui sont les révélations de l'Etre – peut-être celles de Roussel ou de Brisset, et même celle d'Artaud, la grande histoire du souffle et du corps « innés » de l'homme.

Il y faut le procédé, le procédé linguistique. Tous les mots racontent une histoire d'amour, une histoire de vie et de savoir, mais cette histoire n'est pas désignée ni signifiée par les mots, ni traduite d'un mot à un autre. Cette histoire est plutôt ce qu'il y a d'« impossible » dans le langage, et lui appartient d'autant plus étroitement : son *dehors*. Seul un procédé la rend possible, qui témoigne de la folie. Aussi la psychose est-elle inséparable d'un procédé linguistique, qui ne se confond avec aucune des catégories connues de la psychanalyse, ayant une autre destination⁷. Le procédé pousse le langage à une limite, il ne la franchit pas pour autant. Il ravage les désignations, les significations, les traductions, mais pour que le langage affronte enfin, de l'autre côté de sa limite, les figures d'une vie inconnue et d'un savoir ésotérique. Le procédé n'est que la condition, si indispensable qu'il soit. Accède aux nouvelles figures celui qui sait franchir la limite. Peut-être Wolfson reste-t-il sur le bord, prisonnier de la folie, prisonnier presque raisonnable de la folie, sans pouvoir arracher à son procédé les figures qu'il ne fait qu'entrevoir à peine. Car le problème n'est pas de dépasser les frontières de la raison, c'est de traverser vainqueur celle de la déraison : alors on peut parler de « bonne santé mentale », même si tout finit mal. Mais les nouvelles figures de la vie et du savoir restent encore prisonnières dans le procédé psychotique de Wolfson. Son procédé reste improductif, d'une certaine façon. Et pourtant c'est une des plus grandes expérimentations faites dans ce domaine. C'est pourquoi Wolfson tient à dire « paradoxalement » qu'il est parfois plus difficile de rester affaissé, arrêté, que de se lever pour aller plus loin...

-
1. *Le schizo et les langues*, Gallimard, 1970 *Ma mère musicienne est morte*, Ed. Navarin.
 2. Non seulement le *Raymond Roussel* de Foucault (Gallimard), mais sa préface à la réédition de Brisset (Tchou), où il compare les trois procédés, de Roussel, de Brisset et de Wolfson, en fonction de la distribution des trois organes, bouche, œil, oreille.
 3. Alain Rey fait l'analyse du conditionnel, en lui-même et tel que l'emploie Wolfson : « Le schizolexe », *Critique*, septembre 1970, p. 681-682.
 4. François Martel a fait une étude détaillée des disjonctions dans *Watt* de Beckett : « Jeux formels dans Watt », *Poétique*, 1972, n° 10. Cf. aussi « Assez » dans *Têtes-mortes*. Une grande partie de l'œuvre de Beckett peut être comprise sous la grande formule de *Malone meurt* : « tout se divise en soi-même ».
 5. Chez Artaud, les célèbres mots-souffles s'opposent bien à la langue maternelle et aux lettres éclatées et le corps sans organes s'oppose à l'organisme, aux organes et larves. Mais les mots-souffles sont portés par une syntaxe poétique, le corps sans organes par une cosmologie vitale qui débordent de toutes parts les limites de l'équation de Wolfson.
 6. Cf. l'interprétation psychanalytique de Wolfson par Piera Castoriadis-Aulagnier, « Le sens perdu », *Topique*, n° 7-8. La fin de cette étude semble ouvrir une perspective plus large.
 7. Sur « l'impossible » dans le langage, et les moyens de le rendre possible, cf. Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Seuil (notamment les considérations sur la langue maternelle et la diversité des langues). Il est vrai que l'auteur se réclame du concept lacanien de *lalangue*, où se nouent la langue et le désir, mais ce concept ne semble pas plus réductible à la psychanalyse qu'à la linguistique.

CHAPITRE III

LEWIS CARROLL

Tout commence chez Lewis Carroll par un combat horrible. C'est le combat des profondeurs : des choses éclatent ou nous font éclater, des boîtes sont trop petites pour leur contenu, des nourritures sont toxiques ou vénéneuses, des boyaux s'allongent, des monstres nous happent. Un petit frère se sert de son petit frère comme appât. Les corps se mélangent, tout se mélange dans une sorte de cannibalisme qui réunit l'aliment et l'excrément. Même les mots se mangent. C'est le domaine de l'action et de la passion des corps : choses et mots se dispersent dans tous les sens, ou au contraire se soudent en blocs indécomposables. Tout est horrible en profondeur, tout est non-sens. *Alice au Pays des merveilles* devrait d'abord s'appeler *Les aventures souterraines d'Alice*.

Mais pourquoi Carroll ne garde-t-il pas ce titre ? C'est qu'Alice conquiert progressivement les surfaces. Elle monte ou remonte à la surface. Elle crée des surfaces. Les mouvements d'enfoncement et d'enfouissement font place à de légers mouvements latéraux de glissement ; les animaux des profondeurs deviennent des figures de cartes sans épaisseur. A plus forte raison *De l'autre côté du miroir* investit la surface d'une glace, institue celle d'un jeu d'échecs. De purs événements s'échappent des états de choses. On ne s'enfonce plus en profondeur, mais c'est à force de glisser qu'on passe de l'autre côté, en faisant comme le gaucher et en inversant l'endroit. La bourse de Fortunatus décrite par Carroll est l'anneau de Möbius dont une même droite parcourt les deux côtés. Les mathématiques sont bonnes parce qu'elles instaurent des surfaces, et pacifient un monde dont les mélanges en profondeur seraient

terribles : Carroll mathématicien, ou bien Carroll photographe. Mais le monde des profondeurs gronde encore sous la surface, et menace de la crever : même étalés, dépliés, les monstres nous hantent.

Le troisième grand roman de Carroll, *Sylvie et Bruno*, opère encore un progrès. On dirait que l'ancienne profondeur s'est elle-même aplanie, est devenue une surface à côté de l'autre surface. Deux surfaces coexistent donc, où s'écrivent deux histoires contiguës, l'une majeure et l'autre mineure ; l'une en majeur, l'autre en mineur. Non pas une histoire dans une autre, mais l'une à côté de l'autre. *Sylvie et Bruno* est sans doute le premier livre qui raconte deux histoires à la fois, non pas l'une à l'intérieur de l'autre, mais deux histoires contiguës, avec des passages constamment ménagés de l'une à l'autre, à la faveur d'un lambeau de phrase commune aux deux, ou bien à la faveur des couplets d'une admirable chanson qui distribuent les événements propres à chaque histoire autant qu'ils sont déterminés par eux : la chanson du jardinier fou. Carroll demande : est-ce la chanson qui détermine les événements, ou les événements, la chanson ? Avec *Sylvie et Bruno*, Carroll fait un livre-rouleau, à la manière des tableaux-rouleaux japonais. (Dans le tableau-rouleau, Eisenstein voyait le vrai précurseur du montage cinématographique, et le décrivait ainsi : « Le ruban du rouleau s'enroule en formant un rectangle ! Ce n'est plus le support qui s'enroule sur lui-même ; c'est ce qui y est représenté qui s'enroule à sa surface ».) Les deux histoires simultanées de Sylvie et Bruno forment le dernier terme de la trilogie de Carroll, chef-d'œuvre égal aux autres.

Ce n'est pas que la surface ait moins de non-sens que la profondeur. Mais ce n'est pas le même non-sens. Celui de la surface est comme la « Radiance » des événements purs, entités qui n'en finissent pas d'arriver ni de se retirer. Les événements purs et sans mélange brillent au-dessus des corps mélangés, au-dessus de leurs actions et de leurs passions embrouillées. Comme une vapeur de la terre, ils dégagent à la surface un

incorporel, un pur « exprimé » des profondeurs : non pas l'épée, mais l'éclair de l'épée, l'éclair sans épée comme le sourire sans chat. Il appartient à Carroll de n'avoir rien fait passer par le sens, mais d'avoir tout joué dans le non-sens, puisque la diversité des non-sens suffit à rendre compte de l'univers entier, de ses terreurs comme de ses gloires : la profondeur, la surface, le volume ou surface enroulée.

CHAPITRE IV

LE PLUS GRAND FILM IRLANDAIS

(« FILM » DE BECKETT)

Problème

S'il est vrai, comme l'a dit l'évêque irlandais Berkeley, qu'être, c'est être perçu (*esse est percipi*), est-il possible d'échapper à la perception ? Comment devenir imperceptible ?

Histoire du problème

On pourrait concevoir que toute l'histoire est celle de Berkeley, qui en a assez d'être perçu (et de percevoir). Le rôle, qui ne pouvait être tenu que par Buster Keaton, serait celui de l'évêque Berkeley. Ou plutôt c'est le passage d'un Irlandais à l'autre, de Berkeley qui percevait et était perçu, à Beckett qui a épuisé « tous les bonheurs du *percipere* et du *percipi* ». Nous devons donc proposer un découpage (ou une distinction des cas) un peu différent de celui de Beckett lui-même.

Condition du problème

Il faut que quelque chose soit insupportable dans le fait d'être perçu. Est-ce d'être perçu par des tiers ? Non, puisque les tiers percevants éventuels s'affaissent dès qu'ils s'aperçoivent qu'ils sont perçus chacun pour son compte, et non pas seulement les uns par les autres. Il y a donc quelque chose d'épouvantable en soi dans le fait d'être perçu, mais quoi ?

Donnée du problème

Tant que la perception (caméra) est derrière le personnage, elle n'est pas dangereuse, parce qu'elle reste inconsciente. Elle ne le saisit que lorsqu'elle forme un angle qui l'atteint obliquement, et lui donne conscience d'être perçu. On dira par convention que le personnage a conscience d'être perçu, qu'il « entre en percipi », lorsque la caméra excède derrière son dos un angle de 45°, d'un côté ou de l'autre.

Premier cas : le mur et l'escalier, l'Action

Le personnage peut limiter le danger en marchant vite, le long d'un mur. En effet, il n'y a plus qu'un seul côté menaçant. Faire marcher un personnage le long d'un mur est le premier acte cinématographique (tous les grands cinéastes s'y sont essayés). L'action est évidemment plus complexe lorsqu'elle devient verticale et même spirالية, comme dans un escalier, puisque le côté change alternativement par rapport à l'axe. De toute façon, chaque fois que l'angle de 45° est dépassé, le personnage s'arrête, arrête l'action, se plaque, et cache la partie exposée de son visage avec sa main, ou bien avec un mouchoir ou une feuille de chou qui pourraient pendre de son chapeau. Tel est le premier cas, perception d'action, qui peut être neutralisé par l'arrêt d'action.

Second cas : la chambre, la Perception

C'est le deuxième acte cinématographique, l'intérieur, ce qui se passe entre les murs. Précédemment, le personnage n'était pas considéré comme percevant : c'est la caméra qui lui fournissait une perception « aveugle », suffisante à son action. Mais maintenant la caméra perçoit le personnage dans la chambre, et le personnage perçoit la chambre : toute perception devient double. Précédemment, des tiers humains pouvaient éventuellement percevoir le personnage, mais étaient neutralisés par la caméra. Maintenant, le personnage perçoit pour son compte, ses perceptions deviennent des choses qui le perçoivent à leur tour : non seulement des animaux, des miroirs, un chromo du bon Dieu, des

photos, mais même des ustensiles (comme disait Eisenstein après Dickens : la bouilloire me regarde...). Les choses à cet égard sont plus dangereuses que les humains : je ne les perçois pas sans qu'elles me perçoivent, toute perception comme telle est perception de perception. La solution de ce deuxième cas consiste à expulser les animaux, voiler le miroir, couvrir les meubles, arracher le chromo, déchirer les photos : c'est l'extinction de la double perception. Dans la rue, tout à l'heure, le personnage disposait encore d'un espace-temps, et même des fragments d'un passé (les photos qu'il apportait). Dans la chambre, il disposait encore de forces suffisantes pour former des images qui lui renvoyaient sa perception. Mais désormais il n'a plus que le présent, sous forme d'une chambre hermétiquement close dans laquelle ont disparu toute idée d'espace et de temps, toute image divine, humaine, animale ou de chose. Seule subsiste la Berceuse au centre de la pièce, parce que, mieux que tout lit, elle est l'unique meuble d'avant l'homme ou d'après l'homme, qui nous met en suspens au milieu du néant (va-et-vient).

Troisième cas : la berceuse, l'Affection

Le personnage a pu venir s'asseoir dans la berceuse, et s'y assoupir, à mesure que les perceptions s'éteignaient. Mais la perception guette encore derrière la berceuse, où elle dispose des deux côtés simultanément. Et elle semble avoir perdu la bonne volonté qu'elle manifestait précédemment, quand elle se hâtait de refermer l'angle qu'elle avait dépassé par inadvertance, et protégeait le personnage contre les tiers éventuels. Maintenant elle le fait exprès, et s'efforce de surprendre l'assoupi. Le personnage se défend et se recroqueville, de plus en plus faiblement. La caméra-perception en profite, elle dépasse définitivement l'angle, tourne, vient en face du personnage endormi et se rapproche. Alors elle révèle ce qu'elle est, perception d'affection, c'est-à-dire perception de soi par soi, pur Affect. Elle est le double réflexif de l'homme convulsif dans la berceuse. Elle est la personne borgne qui

regarde le personnage borgne. Elle attendait son heure. C'était donc cela, l'épouvantable : que la perception fût de soi par soi, « insupprimable » en ce sens. C'est le troisième acte cinématographique, le gros plan, l'affect ou la perception d'affection, la perception de soi. Elle s'éteindra aussi, mais en même temps que le mouvement de la berceuse se meurt, et que le personnage meurt. Ne faut-il pas cela, cesser d'être pour devenir imperceptible, d'après les conditions posées par l'évêque Berkeley ?

Solution générale

Le film de Beckett a traversé les trois grandes images élémentaires du cinéma, celles de l'action, de la perception, de l'affection. Mais rien ne finit chez Beckett, rien ne meurt. Quand la berceuse s'immobilise, c'est l'idée platonicienne de Berceuse, la berceuse de l'esprit, qui se met en branle. Quand le personnage meurt, comme disait Murphy, c'est qu'il commence déjà à se mouvoir en esprit. Il se porte aussi bien qu'un bouchon sur l'océan déchaîné. Il ne bouge plus, mais il est dans un élément qui bouge. Même le présent a disparu à son tour, dans un vide qui ne comporte plus d'obscurité, dans un devenir qui ne comporte plus de changement concevable. La chambre a perdu ses cloisons, et lâche dans le vide lumineux un atome, impersonnel et pourtant singulier, qui n'a plus de Soi pour se distinguer ni se confondre avec les autres. Devenir imperceptible est la Vie, « sans cesse ni condition », atteindre au clapotement cosmique et spirituel.

CHAPITRE V

SUR QUATRE FORMULES POÉTIQUES QUI POURRAIENT RÉSUMER LA PHILOSOPHIE KANTIENNE

« Le Temps est hors de ses gonds... »¹

Shakespeare, *Hamlet*, I, 5.

Les gonds, c'est l'axe autour duquel la porte tourne. Le gond, *Cardo*, indique la subordination du temps aux points précisément cardinaux par où passent les mouvements périodiques qu'il mesure. Tant que le temps reste dans ses gonds, il est subordonné au mouvement extensif : il en est la mesure, intervalle ou nombre. On a souvent souligné ce caractère de la philosophie antique : la subordination du temps au mouvement circulaire du monde comme Porte tournante. C'est la porte-tambour, le labyrinthe ouvert sur l'origine éternelle. Il y aura toute une hiérarchie des mouvements suivant leur proximité de l'Eternel, suivant leur nécessité, leur perfection, leur uniformité, leur rotation, leurs spirales composées, leurs axes et portes particulières, avec les nombres du Temps qui leur correspondent. Sans doute y a-t-il une tendance du temps à s'émanciper, quand le mouvement qu'il mesure est lui-même de plus en plus *aberrant*, *dérivé*, marqué de contingences matérielles météorologiques et terrestres ; mais c'est une tendance vers le bas, qui dépend encore des aventures du mouvement². Le temps reste donc subordonné au mouvement dans ce qu'il a d'originale *et* de dérivé.

Le temps *out of joint*, la porte hors de ses gonds, signifie le premier grand renversement kantien : c'est le mouvement qui se subordonne au

temps. Le temps ne se rapporte plus au mouvement qu'il mesure, mais le mouvement au temps qui le conditionne. Aussi le mouvement n'est-il plus une détermination d'objet, mais la description d'un espace, espace dont nous devons faire abstraction pour découvrir le temps comme condition de l'acte. Le temps devient donc unilinéaire et rectiligne, non plus du tout au sens où il mesurerait un mouvement dérivé, mais en lui-même et par lui-même, en tant qu'il impose à tout mouvement possible la succession de ses déterminations. C'est une rectification du temps. Le temps cesse d'être courbé par un Dieu qui le fait dépendre du mouvement. Il cesse d'être cardinal et devient ordinal, ordre du temps vide. Dans le temps il n'y a plus rien d'originale ni de dérivé qui dépende du mouvement. Le labyrinthe a changé d'allure : ce n'est plus un cercle ni une spirale, mais un fil, une pure ligne droite, d'autant plus mystérieuse qu'elle est simple, inexorable, terrible – « le labyrinthe qui se compose d'une seule ligne droite et qui est indivisible, incessant »³. Höderlin voyait Œdipe s'engager déjà dans cet étroit défilé de la mort lente, suivant l'ordre d'un temps qui cessait de « rimer »⁴. Et Nietzsche, en un sens voisin, y voyait la plus sémite des tragédies grecques. Œdipe pourtant est encore poussé par son errance comme mouvement de dérive. C'est Hamlet, plutôt, qui achève l'émancipation du temps : il opère vraiment le renversement parce que son propre mouvement ne résulte plus que de la succession de la détermination. Hamlet est le premier héros qui ait vraiment besoin du temps pour agir, tandis que le précédent héros le subit comme la conséquence d'un mouvement original (Eschyle) ou d'une action aberrante (Sophocle). La *Critique de la raison pure* est le livre d'Hamlet, le prince du Nord. Kant est dans la situation historique qui lui permet de saisir toute la portée du renversement : le temps n'est plus le temps cosmique du mouvement céleste original, ni le temps rural du mouvement météorologique

dérivé. Il est devenu le temps de la ville et rien d'autre, le pur ordre du temps.

Ce n'est pas la succession qui définit le temps, mais le temps qui définit comme successives les parties du mouvement telles qu'elles sont déterminées en lui. Si le temps lui-même était succession, il faudrait qu'il succède dans un autre temps, à l'infini. Les choses se succèdent dans des temps divers, mais aussi bien elles sont simultanées en même temps, et elles demeurent dans un temps quelconque. Il n'est plus question de définir le temps par la succession, ni l'espace par la simultanéité, ni la permanence par l'éternité. Permanence, succession et simultanéité sont des modes ou des rapports de temps (*durée, série, ensemble*). Ce sont les éclats du temps. Dès lors, pas plus qu'on ne peut définir le temps comme succession, on ne peut définir l'espace comme coexistence ou simultanéité. Il faudra que chacun, l'espace et le temps, trouvent des déterminations tout à fait nouvelles. Tout ce qui se meut et change est dans le temps, mais le temps lui-même ne change pas, ne se meut pas, pas plus qu'il n'est éternel. Il est la forme de tout ce qui change et se meut, mais c'est une forme immuable et qui ne change pas. Non pas une forme éternelle, mais justement la forme de ce qui n'est pas éternel, la forme immuable du changement et du mouvement. Une telle forme autonome semble désigner un profond mystère : elle réclame une nouvelle définition du temps (et de l'espace).

« Je est un autre... »

Rimbaud, lettre à Izambart, mai 1871, lettre à Demy, 15 mai 1871.

Il y avait une autre conception antique du temps, comme mode de la pensée ou mouvement intensif de l'âme : une sorte de temps spirituel et monacal. Le cogito de Descartes en opère la sécularisation, la laïcisation : le *je pense* est un acte de détermination instantané, qui implique une

existence indéterminée (*je suis*), et qui la détermine comme celle d'une substance pensante (*je suis une chose qui pense*). Mais comment la détermination pourrait-elle porter sur l'indéterminé si l'on ne dit pas de quelle manière il est « déterminable » ? Or cette réclamation kantienne ne laisse pas d'autre issue que celle-ci : c'est seulement dans le temps, sous la forme du temps, que l'existence indéterminée se trouve déterminable. Si bien que le « je pense » affecte le temps, et ne détermine que l'existence d'un moi qui change dans le temps et présente à chaque instant un degré de conscience. Le temps comme forme de la déterminabilité ne dépend donc pas du mouvement intensif de l'âme, mais au contraire la production intensive d'un degré de conscience dans l'instant dépend du temps. Kant opère une seconde émancipation du temps, et en accomplit la laïcité.

Le Moi est dans le temps et ne cesse de changer : c'est un moi passif ou plutôt réceptif qui éprouve des changements dans le temps. Le *Je* est un acte (*je pense*) qui détermine activement mon existence (*je suis*), mais ne peut la déterminer que dans le temps, comme l'existence d'un *moi* passif, réceptif et changeant qui se représente seulement l'activité de *sa propre* pensée. Le *Je* et le *Moi* sont donc séparés par la ligne du temps qui les rapporte l'un à l'autre sous la condition d'une différence fondamentale. Mon existence ne peut jamais être déterminée comme celle d'un être actif et spontané, mais d'un moi passif qui se représente le *Je*, c'est-à-dire la spontanéité de la détermination, comme un Autre qui l'affecte (« paradoxe du sens intime »). Œdipe selon Nietzsche se définit par une attitude purement passive, mais à laquelle se rapporte une activité qui se prolonge après sa mort². A plus forte raison, Hamlet annonce son caractère éminemment kantien chaque fois qu'il apparaît comme une existence passive qui, tel l'acteur ou le dormeur, reçoit l'activité de sa pensée comme un Autre pourtant capable de lui donner un pouvoir dangereux défiant la raison pure. C'est la « metaboulie » de Murphy chez

Beckett. Hamlet n'est pas l'homme du scepticisme ou du doute, mais l'homme de la Critique. Je suis séparé de moi-même par la forme du temps, et pourtant je suis un, parce que le Je affecte nécessairement cette forme en opérant sa synthèse, non seulement d'une partie successive à une autre, mais à chaque instant, et que le Moi en est nécessairement affecté comme contenu dans cette forme. La forme du déterminable fait que le Moi déterminé se représente la détermination comme un Autre. Bref, la folie du sujet correspond au temps hors de ses gonds. C'est comme un double détournement du Je et du Moi dans le temps, qui les rapporte l'un à l'autre, les coud l'un à l'autre. C'est le fil du temps.

D'une certaine manière, Kant va plus loin que Rimbaud. Car la grande formule de Rimbaud ne conquiert toute sa force qu'à travers des souvenirs scolaires. Rimbaud donne de sa formule une interprétation aristotélicienne : « Tant pis pour le bois qui se retrouve violon !... Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute... » C'est comme un rapport concept-objet, tel que le concept est une forme en acte, mais l'objet, une matière seulement en puissance. C'est un moule, un moulage. Pour Kant, au contraire, le Je n'est pas un concept, mais la représentation qui accompagne tout concept ; et le Moi n'est pas un objet, mais ce à quoi tous les objets se rapportent comme à la variation continue de ses propres états successifs, et à la modulation infinie de ses degrés dans l'instant. Le rapport concept-objet subsiste chez Kant, mais se trouve doublé par le rapport Je-Moi qui constitue *une modulation, non plus un moulage*. En ce sens, la distinction compartimentée des formes comme concepts (clairon-violon), ou des matières comme objets (cuivre-bois), fait place à la continuité d'un développement linéaire sans retour qui nécessite l'établissement de nouvelles relations formelles (temps) et la disposition d'un nouveau matériel (phénomène) : c'est comme si, en Kant, on entendait déjà Beethoven, et bientôt la variation continue de Wagner.

Si le Je détermine notre existence comme celle d'un moi passif et changeant dans le temps, le temps est cette relation formelle suivant laquelle l'esprit s'affecte lui-même, ou la manière dont nous sommes intérieurement affectés par nous-mêmes. Le temps pourra donc être défini comme l'Affect de soi par soi, ou du moins comme la possibilité formelle d'être affecté par soi-même. C'est en ce sens que le temps comme forme immuable, qui ne pouvait plus être défini par la simple succession, apparaît comme la *forme d'intériorité* (sens intime), tandis que l'espace, qui ne pouvait plus être défini par la coexistence ou la simultanéité, apparaît de son côté comme forme d'extériorité, possibilité formelle d'être affecté par autre chose en tant qu'objet extérieur. Forme d'intériorité ne signifie pas simplement que le temps est intérieur à l'esprit, puisque l'espace ne l'est pas moins. Forme d'extériorité ne signifie pas non plus que l'espace suppose « autre chose », puisque c'est lui qui rend possible au contraire toute représentation d'objets comme autres ou extérieurs. Mais c'est dire que l'extériorité comporte autant d'immanence (puisque l'espace reste intérieur à mon esprit) que l'intériorité comporte de transcendance (puisque mon esprit par rapport au temps se trouve représenté comme autre que moi). Ce n'est pas le temps qui nous est intérieur, ou du moins il ne nous est pas spécialement intérieur, c'est nous qui sommes intérieurs au temps, et à ce titre toujours séparés par lui de ce qui nous détermine en l'affectant. L'intériorité ne cesse pas de nous creuser nous-mêmes, de nous scinder nous-mêmes, de nous dédoubler, bien que notre unité demeure. Un dédoublement qui ne va pas jusqu'au bout, parce que le temps n'a pas de fin, mais *un vertige, une oscillation qui constitue le temps*, comme un glissement, un flottement constitue l'espace illimité.

« Quel supplice que d'être gouverné par des lois qu'on ne connaît pas !... Car le caractère des lois nécessite ainsi le secret sur leur contenu... »

Kafka, *La muraille de Chine*.

Autant dire *la* loi, puisque des lois qu'on ne connaît pas ne se distinguent guère. La conscience antique parle des lois, parce qu'elles nous font connaître le Bien ou le meilleur dans telles ou telles conditions : les lois disent ce qui est le Bien d'où elles découlent. Les lois sont une « seconde ressource », un représentant du Bien dans un monde déserté par les dieux. Quand le véritable Politique est absent, il laisse des directives générales que les hommes ont à connaître pour se conduire. Les lois sont donc comme l'imitation du Bien dans tel et tel cas, du point de vue de la connaissance.

Au contraire, dans la *Critique de la raison pratique*, Kant opère le renversement du rapport de la loi et du Bien, et élève ainsi la loi à l'unicité pure et vide : est bien ce que dit la Loi, c'est le bien qui dépend de la loi, et non l'inverse. La loi comme premier principe n'a pas d'intériorité ni de contenu, puisque tout contenu la reconduirait à un Bien dont elle serait l'imitation. Elle est pure forme et n'a pas d'objet, sensible ni même intelligible. Elle ne nous dit pas ce qu'il faut faire, mais à quelle règle subjective il faut obéir, quelle que soit notre action. Sera morale toute action dont la maxime pourra être *pensée* sans contradiction comme universelle, et dont le mobile n'aura pas d'autre objet que cette maxime (par exemple, le mensonge ne peut pas être pensé comme universel, puisqu'il implique au moins des gens qui y croient et qui ne mentent pas en y croyant). La loi se définit donc comme pure forme d'universalité. Elle ne nous dit pas quel objet la volonté doit poursuivre pour être bonne, mais quelle forme elle doit prendre pour être morale. Elle ne nous dit pas ce qu'il faut, elle nous dit seulement : Il faut ! , quitte à en déduire le bien, c'est-à-dire les objets de cet impératif pur. La loi n'est pas connue, parce qu'il n'y a rien en elle à connaître : elle est l'objet d'une détermination purement *pratique*, et non théorique ou spéculative.

La loi ne se distingue pas de sa sentence, et la sentence ne se distingue pas de l'application, de l'exécution. Si la loi est première, elle n'a plus aucun moyen de distinguer « accusation », « défense » et « verdict »⁷. Elle se confond avec son empreinte dans notre cœur et notre chair. Mais ainsi elle ne nous donne même pas une connaissance ultime de nos fautes. Car ce que son aiguille écrit sur nous, c'est : *Agis par devoir* (et pas seulement conformément au devoir)... Elle n'écrit rien d'autre. Freud a montré que, si le devoir suppose en ce sens un renoncement aux intérêts et inclinations, la loi s'exercera d'autant plus fort et rigoureusement que notre renoncement sera profond. Elle se fait donc d'autant plus sévère que nous l'observons avec exactitude. Elle n'épargne pas les plus saints⁸. *Elle ne nous tient jamais quittes*, et pas plus de nos vertus que de nos vices ou de nos fautes : aussi à chaque instant n'y a-t-il d'acquiescement qu'apparent, et la conscience morale, loin de s'apaiser, se renforce de tous nos renoncements et frappe encore plus dur. Ce n'est pas Hamlet, c'est Brutus. Comment la loi lèverait-elle le secret sur elle-même sans rendre impossible le renoncement dont elle se nourrit ? Un acquiescement ne peut qu'être espéré, « qui remédie à l'impuissance de la raison spéculative », non plus à tel moment, mais du point de vue d'un progrès allant à l'infini dans l'adéquation toujours plus exigeante avec la loi (la sanctification comme conscience de la persévérance dans le progrès moral). Ce chemin qui excède les limites de notre vie, et requiert l'immortalité de l'âme, suit la ligne droite du temps inexorable et incessant sur laquelle nous restons dans un contact constant avec la loi. Mais justement cette prolongation indéfinie nous mène moins au paradis qu'elle ne nous installe déjà dans l'enfer ici-bas. Elle nous annonce moins l'immortalité qu'elle ne distille une « mort lente », et ne cesse de *différer le jugement de la loi*. Quand le temps sort de ses gonds, nous devons renoncer au cycle antique des fautes et des expiations pour suivre la route infinie de la mort lente, du jugement différé ou de la dette infinie. Le

temps ne nous laisse pas d'autre alternative juridique que celle de Kafka dans le *Procès* : ou bien l'« acquittement apparent », ou bien l'« attermoisement illimité ».

« Arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens, ... un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens »

Rimbaud, *id.*

Ou plutôt un exercice dérégulé de toutes les facultés. Ce serait la quatrième formule d'un Kant profondément romantique, dans la *Critique du jugement*. C'est que, dans les deux autres Critiques, les diverses facultés subjectives entraient en rapport les unes avec les autres, mais ces rapports étaient rigoureusement réglés, pour autant qu'il y avait toujours une faculté dominante ou déterminante, fondamentale, qui imposait sa règle aux autres. Nombreuses étaient les facultés : le sens externe, le sens intime, l'imagination, l'entendement, la raison, chacune bien définie. Mais, dans la *Critique de la raison pure*, c'était l'entendement qui dominait, parce qu'il déterminait le sens intime par l'intermédiaire d'une synthèse de l'imagination, et même la raison se soumettait au rôle que lui assignait l'entendement. Dans la *Critique de la raison pratique*, la fondamentale était la raison, parce que c'est elle qui constituait la pure forme d'universalité de la loi, les autres facultés suivant comme elles pouvaient (l'entendement appliquait la loi, l'imagination recevait la sentence, le sens intime éprouvait les conséquences ou la sanction). Mais voilà que Kant, parvenu à un âge où les grands auteurs se renouvellent rarement, se heurte à un problème qui va l'entraîner dans une extraordinaire entreprise : si les facultés peuvent entrer ainsi dans des rapports variables, mais réglés tour à tour par l'une ou l'autre d'entre elles, il faut bien que, toutes ensemble, elles soient capables de rapports libres et sans règle, où chacune va jusqu'au bout d'elle-même, et pourtant montre ainsi sa possibilité d'une

harmonie *quelconque* avec les autres. Ce sera la *Critique du jugement* comme fondation du romantisme.

Ce n'est plus l'esthétique de la *Critique de la raison pure*, qui considérerait le sensible comme qualité rapportable à un objet dans l'espace et dans le temps ; ce n'est pas une logique du sensible, ni même un nouveau logos qui serait le temps. C'est une esthétique du Beau et du Sublime, où le sensible vaut pour lui-même et se déploie dans un pathos au-delà de toute logique, qui saisira le temps dans son jaillissement, jusque dans l'origine de son fil et de son vertige. Ce n'est plus l'Affect de la *Critique de la raison pure*, qui rapportait le Moi au Je dans un rapport encore réglé suivant l'ordre du temps, c'est un Pathos qui les laisse évoluer librement pour former d'étranges combinaisons comme sources du temps, « formes arbitraires d'intuitions possibles ». Ce n'est plus la détermination du Je qui doit se joindre à la déterminabilité du Moi pour constituer la connaissance, c'est maintenant l'unité indéterminée de toutes les facultés (Ame) qui nous fait entrer dans l'inconnu.

En effet, ce dont il est question dans la *Critique du jugement*, c'est comment certains phénomènes qui vont définir le Beau donnent au sens intime du temps une dimension supplémentaire autonome, à l'imagination un pouvoir de réflexion libre, à l'entendement une puissance conceptuelle infinie. Les diverses facultés entrent dans un accord qui n'est plus déterminé par aucune, d'autant plus profond qu'il n'a plus de règle, et qu'il prouve un accord spontané du Moi et du Je sous les conditions d'une Nature belle. Le Sublime va encore plus loin dans ce sens : il fait jouer les diverses facultés de telle manière qu'elles s'opposent l'une à l'autre comme des lutteurs, que l'une pousse l'autre à son maximum ou à sa limite, mais que l'autre réagisse en poussant l'une à une inspiration qu'elle n'aurait pas eue toute seule. L'un pousse l'autre à la limite, mais chacun fait que l'un dépasse la limite de l'autre. C'est au plus profond d'elles-mêmes, et dans ce qu'elles ont de plus étranger, que les

facultés entrent en rapport. Elles s'étreignent au plus loin de leur distance. C'est une lutte terrible entre l'imagination et la raison, mais aussi l'entendement, le sens intime, lutte dont les épisodes seront les deux formes du Sublime, puis le Génie. Tempête à l'intérieur d'un gouffre ouvert dans le sujet. Dans les deux autres Critiques, la faculté dominante ou fondamentale était telle que les autres facultés lui fournissaient les harmoniques les plus proches. Mais maintenant, dans un exercice aux limites, les diverses facultés se donnent mutuellement les harmoniques les plus éloignées les unes des autres, si bien qu'elles forment des accords essentiellement dissonants. L'émancipation de la dissonance, l'accord discordant, c'est la grande découverte de la *Critique du jugement*, le dernier renversement kantien. La séparation qui réunit était le premier thème de Kant, dans la *Critique de la raison pure*. Mais il découvre à la fin la discordance qui fait accord. Un exercice dérégulé de toutes les facultés, qui va définir la philosophie future, comme pour Rimbaud le dérèglement de tous les sens devait définir la poésie de l'avenir. Une musique nouvelle comme discordance, et, comme accord discordant, la source du temps.

C'est pourquoi nous proposons quatre formules, évidemment arbitraires par rapport à Kant, non pas arbitraires par rapport à ce que Kant nous a laissé pour le présent et le futur. Le texte admirable de Quincey, *Les derniers jours d'Emmanuel Kant*, disait tout, mais seulement l'envers des choses qui trouvent leur développement dans les quatre formules poétiques du kantisme. C'est l'aspect shakespearien de Kant, qui commence comme Hamlet et finit en roi Lear, dont les post-kantiens seraient les filles.

1. *The time is out of joint* : Chestov a souvent fait de la formule de Shakespeare la devise tragique de sa propre pensée, dans « L'apothéose du déracinement » (*Pages choisies*, Gallimard) et dans « Celui qui édifie et détruit des mondes » (*L'homme pris au piège*, 10-18).

2. Eric Alliez a analysé, dans la pensée antique, cette tendance à l'émancipation du temps quand le mouvement cesse d'être circulaire : par exemple la « chrématistique » et le temps du mouvement monétaire chez Aristote (*Les temps capitaux*, Cerf).

3. Borges, *Fictions*, « La mort et la boussole », Gallimard, p. 187-188.

4. Höderlin, *Remarques sur Œdipe* (et le commentaire de Jean Beaufret qui analyse le rapport avec Kant), 10-18.

5. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, § 9.

6. Beckett, *Murphy*, Minuit, ch. VI, p. 85.

7. Kafka, *Protecteurs* (in *La muraille de Chine*, Gallimard).

8. Freud, *Malaise dans la civilisation*, Denoël, p. 63 : « Tout renoncement pulsionnel devient une source d'énergie pour la conscience, puis tout nouveau renoncement intensifie à son tour la sévérité et l'intolérance de celle-ci » (et l'invocation d'Hamlet, p. 68).

CHAPITRE VI

NIETZSCHE ET SAINT PAUL, LAWRENCE ET JEAN DE PATMOS

Ce n'est pas le même, ce ne peut pas être le même... Lawrence intervient dans la discussion savante de ceux qui demandent si c'est le même Jean qui écrivit un évangile et l'Apocalypse¹. Lawrence intervient avec des arguments très passionnels, d'autant plus forts qu'ils impliquent une méthode d'évaluation, une typologie : ce n'est pas le même type d'homme qui a pu écrire évangile et apocalypse. Il n'importe pas que chacun des deux textes soit lui-même complexe, ou composite, et réunisse tant de choses différentes. La question n'est pas celle de deux individus, de deux auteurs, mais de deux types d'homme, ou de deux régions de l'âme, de deux ensembles tout à fait différents. L'Évangile est aristocratique, individuel, doux, amoureux, décadent, assez cultivé encore. L'Apocalypse est collective, populaire, inculte, haineuse et sauvage. Il faudrait expliquer chacun de ces mots pour éviter les contresens. Mais déjà l'évangéliste et l'apocalypste ne peuvent pas être le même. Jean de Patmos ne prend même pas le masque de l'évangéliste, ni le masque du Christ, il en invente un autre, il en fabrique un autre, qui, à notre choix, démasque le Christ, ou bien se superpose à celui du Christ. Jean de Patmos travaille dans la terreur et la mort cosmiques, tandis que l'Évangile et le Christ travaillaient l'amour humain, spirituel. Le Christ inventait une religion d'amour (une pratique, une façon de vivre et non pas une croyance), l'Apocalypse apporte une religion du Pouvoir – une croyance, une terrible manière de *juger*. Au lieu du don du Christ, une dette infinie.

Il va de soi que le texte de Lawrence, il vaut mieux le lire après avoir lu ou relu le texte de l'Apocalypse. On comprend du coup l'actualité de l'Apocalypse, et celle de Lawrence qui la dénonce. Cette actualité ne consiste pas dans des correspondances historiques du type Néron = Hitler = Antéchrist. Pas davantage dans le sentiment suprahistorique des fins de monde et des millénaires, avec leur panique atomique, économique, écologique et science-fiction. Si nous baignons dans l'Apocalypse, c'est plutôt parce qu'elle inspire en chacun de nous des manières de vivre, de survivre, et de juger. C'est le livre de chacun de ceux qui se pensent survivants. C'est le livre des Zombis.

Lawrence est très proche de Nietzsche. On peut supposer que Lawrence n'aurait pas écrit son texte sans l'*Antéchrist* de Nietzsche. Nietzsche lui-même n'était pas le premier. Ni même Spinoza. Un certain nombre de « visionnaires » ont opposé le Christ comme personne amoureuse et le christianisme comme entreprise mortuaire. Ils n'ont pas de complaisance exagérée pour le Christ, mais éprouvent le besoin de ne pas le confondre avec le christianisme. Chez Nietzsche, c'est la grande opposition du Christ avec saint Paul : le Christ, le plus doux, le plus amoureux des décadents, une sorte de Bouddha qui nous libérerait de la domination des prêtres, et de toute idée de faute, punition, récompense, jugement, mort et ce qui suit la mort – cet homme de la bonne nouvelle fut doublé par le noir saint Paul, gardant le Christ sur la croix, l'y ramenant sans cesse, le faisant ressusciter, déplaçant tout le point de gravité sur la vie éternelle, inventant un nouveau type de prêtre encore plus terrible que les précédents, « sa technique de tyrannie sacerdotale, sa technique d'attroupement : la croyance à l'immortalité, *c'est-à-dire la doctrine du jugement* ». Lawrence reprend l'opposition, mais cette fois c'est celle du Christ avec le rouge Jean de Patmos, l'auteur de l'Apocalypse. Livre mortel de Lawrence puisqu'il précède de peu sa mort rouge hémoptysiq, comme l'*Antéchrist*, l'effondrement de Nietzsche. Avant

de mourir, un dernier « message joyeux », une dernière bonne nouvelle. Il ne s'agit pas d'un Lawrence qui aurait imité Nietzsche. Plutôt il ramasse une flèche, celle de Nietzsche, et la relance ailleurs, autrement tendue, sur une autre comète, dans un autre public : « La nature envoie le philosophe dans l'humanité comme une flèche ; elle ne vise pas mais elle espère que la flèche restera accrochée quelque part »². Lawrence recommence la tentative de Nietzsche en prenant pour cible Jean de Patmos et non plus saint Paul. Beaucoup de choses changent, ou se complètent, d'une tentative à l'autre, et même ce qui est commun s'additionne en force, en nouveauté.

L'entreprise du Christ est individuelle. L'individu ne s'oppose pas tellement à la collectivité, en soi ; c'est individuel et collectif qui s'opposent en chacun de nous comme deux parties différentes de l'âme. Or le Christ s'adresse peu à ce qu'il y a de collectif en nous. Son problème « était plutôt de défaire le système collectif de la prêtrise-Ancien Testament, de la prêtrise juive et de son pouvoir, mais seulement pour libérer de cette gangue l'âme individuelle. Quant à César, il lui laisserait sa part. C'est par là qu'il est aristocrate. Il pensait qu'une culture de l'âme individuelle suffirait à chasser les monstres enfouis dans l'âme collective. Erreur politique. Il nous laissait nous débrouiller avec l'âme collective, avec le César, hors de nous ou en nous, avec le Pouvoir, en nous ou hors de nous. A cet égard, il n'a pas cessé de décevoir ses apôtres et disciples. On peut même penser qu'il le faisait exprès. Il ne voulait pas être un maître, ni aider ses disciples (seulement les aimer, disait-il, mais qu'est-ce que cela cachait ?) ». « Il ne s'est jamais réellement mêlé à eux, il n'a pas même travaillé ni agi avec eux. Il a été seul tout le temps. Il les a suprêmement intrigués, et, pour une certaine part d'eux-mêmes, il les a laissés tomber. Il a refusé d'être leur puissant chef physique : le besoin de rendre hommage, intérieur à un homme comme Judas, s'est senti trahi, aussi a-t-il trahi à son tour »³. Les apôtres et disciples le firent payer au

Christ : reniement, trahison, falsification, truquage éhonté de la Nouvelle. Lawrence dit que le personnage principal du christianisme, c'est Judas⁴. Et puis Jean de Patmos, et puis saint Paul. Ce qu'ils font valoir, c'est la protestation de l'âme collective, la part négligée par le Christ. Ce que l'Apocalypse fait valoir, c'est la revendication des « pauvres » ou des « faibles », car ceux-ci ne sont pas ce qu'on croit, ce ne sont pas les humbles ou les malheureux, mais ces hommes très redoutables qui n'ont plus d'âme que collective. Parmi les plus belles pages de Lawrence, il y a celles sur l'Agneau : Jean de Patmos annonce le lion de Juda, mais c'est un agneau qui arrive, un agneau cornu qui rugit comme un lion, devenu singulièrement sournois, d'autant plus cruel et terrifiant qu'il se présente comme victime sacrifiée, et non plus comme sacrificateur ou bourreau. Bourreau pire que les autres. « Jean insiste sur un agneau qui est là comme immolé, mais on ne le voit jamais immolé, on le voit plutôt immoler l'humanité par millions ; même quand il survient à la fin revêtu d'une victorieuse chemise ensanglantée, le sang n'est pas le sien... »⁵. Le christianisme sera vraiment l'Antéchrist ; il fait des enfants dans le dos, il donne de force au Christ une âme collective, il donne en revanche à l'âme collective une figure individuelle de surface, le petit agneau. Le christianisme, et Jean de Patmos avant tout, ont fondé un nouveau type d'homme, et un type de penseur qui dure encore aujourd'hui, qui connaît un nouveau règne : l'agneau carnivore – l'agneau qui mord, et qui crie « au secours, que vous ai-je fait ? c'était pour votre bien et pour notre cause commune ». Quelle curieuse figure, celle du penseur moderne. Ces agneaux à peau de lion, et à trop grandes dents, n'ont même plus besoin de l'habit du prêtre, ou, comme disait Lawrence, de l'Armée du Salut : ils ont conquis beaucoup de moyens d'expression, beaucoup de forces populaires.

Ce que l'âme collective veut, c'est le Pouvoir. Lawrence ne dit pas des choses simples, on aurait tort de croire avoir compris tout de suite. L'âme

collective ne veut pas s'emparer simplement du pouvoir, ou remplacer le despote. Pour une part elle veut détruire le pouvoir, elle hait le pouvoir et la puissance, Jean de Patmos hait de tout son cœur César ou l'empire romain. Mais d'autre part aussi elle veut se glisser dans tous les pores du pouvoir, en essaimer les foyers, les multiplier sur tout l'univers : elle veut un pouvoir cosmopolite, mais pas au grand jour comme celui de l'Empire, plutôt dans chaque coin et recoin, dans chaque encoignure sombre, dans chaque repli de l'âme collective⁶. Enfin et surtout, elle veut un pouvoir ultime, qui ne fasse pas appel aux dieux, mais qui soit celui d'un Dieu sans appel, et qui juge tous les autres pouvoirs. Le christianisme ne pactise pas avec l'Empire romain, il le transmue. *C'est une toute nouvelle image du pouvoir* que le christianisme va inventer, avec l'Apocalypse : le système du Jugement. Le peintre Gustave Courbet (il y a bien des ressemblances entre Lawrence et Courbet) parlait des gens qui se réveillent la nuit en criant « je veux juger, il faut que je juge ! » Volonté de détruire, volonté de s'introduire dans chaque coin, volonté d'être à jamais le dernier mot : triple volonté qui n'en fait qu'une, obstinée, le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Le pouvoir change singulièrement de nature, d'extension, de répartition, d'intensité, de moyens et de fin. Un contre-pouvoir, qui soit en même temps un pouvoir des recoins, et un pouvoir des derniers hommes. Le pouvoir n'existe plus que comme la longue politique de vengeance, la longue entreprise de narcissisme de l'âme collective. Revanche et autoglorification des faibles, dit Lawrence-Nietzsche : même l'asphodèle grec deviendra narcisse chrétien⁷. Et quels détails dans la liste des vengeances et des gloires... Il n'y a qu'une chose qu'on ne puisse pas reprocher aux faibles, c'est de ne pas être assez durs, assez remplis de leur gloire et de leur certitude.

Or, pour cette entreprise de l'âme collective, il faudra inventer une nouvelle race de prêtres, un nouveau type, quitte à le retourner contre le prêtre juif. Celui-ci n'avait encore ni l'universalité ni l'ultimité, il était

trop local et attendait encore quelque chose. Il faudra que le prêtre chrétien relaie le prêtre juif, quitte à ce que tous deux aussi se retournent contre le Christ. On fera subir au Christ la pire des prothèses : on en fera le héros de l'âme collective, on lui fera rendre à l'âme collective ce qu'il n'a jamais voulu donner. Ou plutôt le christianisme va lui donner ce qu'il a toujours haï, un Moi collectif, une âme collective. L'Apocalypse est un moi monstrueux greffé sur le Christ. Jean de Patmos y met tout son effort : « Toujours des titres de pouvoir, jamais des titres d'amour. Le Christ est toujours le conquérant, tout-puissant, destructeur à l'épée étincelante, destructeur d'hommes jusqu'à ce que le sang atteigne le mors des chevaux. Jamais le Christ sauveur, jamais. Le fils de l'homme de l'Apocalypse vient sur terre pour apporter un nouveau et terrible pouvoir, plus grand que celui de n'importe quel Pompée, Alexandre ou Cyrus. Pouvoir, terrifiant pouvoir de frappe... On en reste stupéfait... »⁸. On forcera le Christ à ressusciter pour cela, on lui fera des piqûres. Lui qui ne jugeait pas, et ne voulait pas juger, on en fera un rouage essentiel dans le système du Jugement. Car la vengeance des faibles, ou le nouveau pouvoir, c'est au plus précis quand le jugement, l'abominable faculté, devient la faculté maîtresse de l'âme. (Sur la question mineure d'une philosophie chrétienne : oui, il y a une philosophie chrétienne, pas tellement en fonction de la croyance, mais dès que le jugement est considéré comme une faculté autonome, ayant besoin à ce titre du système et de la garantie de Dieu.) L'Apocalypse a gagné, nous ne sommes jamais sortis du système du jugement. « Et je vis des trônes, et à ceux qui s'y assirent fut donné le pouvoir de juger. »

A cet égard, le procédé de l'Apocalypse est fascinant. Les Juifs avaient inventé quelque chose de très important dans l'ordre du temps, c'était le *destin différé*. Dans son ambition impériale, le peuple élu avait échoué, il s'était mis en attente, il attendait, il était devenu « le peuple du destin différé »⁹. Cette situation reste essentielle dans tout le prophétisme juif, et

explique déjà la présence de certains éléments apocalyptiques chez les prophètes. Mais ce qu'il y a de nouveau dans l'Apocalypse, c'est que l'attente y devient l'objet d'une programmation maniaque sans précédent. L'Apocalypse est sans doute le premier grand livre-programme, à grand spectacle. La petite et la grande mort, les sept sceaux, les sept trompettes, les sept coupes, la première résurrection, le millenium, la seconde résurrection, le jugement dernier, voilà de quoi combler l'attente et l'occuper. Une espèce de Folies-Bergère, avec cité céleste, et lac infernal de soufre. Tout le détail des malheurs, plaies et fléaux réservés aux ennemis, dans le lac, et de la gloire des élus, dans la cité, le besoin que ceux-ci ont de mesurer leur auto-gloire aux malheurs des autres, tout ça va minuter cette longue revanche des faibles. C'est l'esprit de vengeance qui introduit le programme dans l'attente (« la vengeance est un plat qui... »). Il faut occuper ceux qui attendent. Il faut que l'attente soit organisée d'un bout à l'autre : les âmes martyrisées qui doivent attendre que les martyrs soient en nombre suffisant, avant que le spectacle commence¹⁰. Et la petite attente d'une demi-heure à l'ouverture du septième sceau, la grande attente durant le millenium... Il faut surtout que la Fin soit programmée. « Ils avaient besoin de connaître la fin autant que le commencement, jamais auparavant les hommes n'avaient voulu connaître la fin de la création... Haine flamboyante et ignoble désir de fin du monde »...¹¹. Il y a là un élément qui n'appartient pas comme tel à l'Ancien Testament, mais à l'âme collective chrétienne, et qui oppose la vision apocalyptique et la parole prophétique, le programme apocalyptique et le projet prophétique. Car si le prophète attend, déjà plein de ressentiment, il n'en est pas moins dans le temps, dans la vie, et il attend un avènement. Et il attend l'avènement comme quelque chose d'imprévisible et de nouveau, dont il sait seulement la présence ou la gestation dans le plan de Dieu. Tandis que le christianisme ne peut plus attendre qu'un retour, et le retour de quelque chose de programmé dans

le moindre détail. En effet, si le Christ est mort, le centre de gravité s'est déplacé, n'est plus dans la vie, mais est passé derrière la vie, dans une après-vie. Le destin différé change de sens avec le christianisme, puisqu'il n'est plus seulement différé, mais postféré, mis *après* la mort, après la mort du Christ et la mort de chacun¹². On se trouve alors devant la tâche d'avoir à remplir un temps monstrueux, étiré, entre la Mort et la Fin, la Mort et l'Eternité. On ne peut le remplir que de visions : « je regardai, et voici... », « et je vis... ». La *vision* apocalyptique remplace la *parole* prophétique, la programmation remplace le projet et l'action, tout un théâtre de fantasmes succède à l'action des prophètes comme à la passion du Christ. Fantasmes, fantasmes, expression de l'instinct de vengeance, arme de la vengeance des faibles. L'Apocalypse rompt avec le prophétisme mais surtout avec l'élégante immanence du Christ pour qui l'éternité s'éprouvait d'abord dans la vie, ne pouvait s'éprouver que dans la vie (« se sentir au ciel »).

Et pourtant ce n'est pas difficile de montrer à chaque instant le fond juif de l'Apocalypse : non seulement le destin différé, mais tout le système récompense-punition, péché-rachat, le besoin que l'ennemi souffre longtemps, non seulement dans sa chair, mais dans son esprit, bref la naissance de la morale, et l'allégorie comme expression de la morale, comme moyen de moralisation... Mais plus intéressants dans l'Apocalypse sont la présence et la réactivation d'un fond païen détourné. Que l'Apocalypse soit un livre composite n'a rien d'extraordinaire, il faudrait plutôt s'étonner d'un livre qui ne le serait pas, à cette époque. Lawrence distingue cependant deux sortes de livres composites, ou plutôt deux pôles : en extension, lorsque le livre en reprend plusieurs autres, de différents auteurs, de différents lieux, traditions, etc. ; ou bien en profondeur, lorsqu'il est lui-même à cheval sur plusieurs strates, les traverse, les mélange au besoin, faisant affleurer une substrate dans la strate plus récente, un livre-sondage et non plus synchrène. Une strate païenne,

une juive et une chrétienne, c'est ce qui marque les grandes parties de l'Apocalypse, quitte à ce qu'un sédiment païen vienne se glisser dans une faille de la strate chrétienne, remplisse un vide chrétien (Lawrence analyse l'exemple du célèbre chapitre XII de l'Apocalypse où le mythe païen d'une naissance divine, avec la Mère astrale et le grand dragon rouge, vient combler le vide de la naissance du Christ)¹³. Une telle réactivation du paganisme n'est pas fréquente dans la Bible. On peut penser que les prophètes, les évangélistes, saint Paul lui-même, en savaient long sur les astres, les étoiles et les cultes païens ; mais ils ont choisi de supprimer au maximum, de recouvrir cette strate. Il n'y a qu'un cas où les Juifs ont absolument besoin d'y revenir, c'est quand il s'agit de *voir*, quand ils ont besoin de voir, quand la Vision retrouve une certaine autonomie par rapport à la Parole. « Les Juifs de la période postérieure à David ne possédaient pas d'yeux en propre, ils scrutaient leur Jehovah jusqu'à en devenir aveugles, puis ils regardaient le monde avec les yeux de leurs voisins ; quand les prophètes devaient avoir des visions, celles-ci devaient être chaldéennes ou assyriennes. Ils empruntaient d'autres dieux pour apercevoir leur propre Dieu invisible »¹⁴. Les hommes de la nouvelle Parole ont besoin du vieil œil païen. C'est déjà vrai des éléments apocalyptiques qui apparaissent chez les prophètes. Ezéchiel a besoin des roues trouées d'Anaximandre (« c'est un grand soulagement de trouver les roues d'Anaximandre chez Ezéchiel... »). Mais c'est l'auteur de l'Apocalypse, le livre des Visions, c'est Jean de Patmos qui a le plus besoin de réactiver le fond païen, et qui est en meilleure situation pour le faire. Jean connaissait fort mal et fort peu Jésus, les Evangiles, « mais il semble qu'il en savait long sur la valeur païenne des symboles, en tant qu'elle diffère de la valeur juive ou chrétienne »¹⁵.

Voilà que Lawrence, avec toute son horreur de l'Apocalypse, à travers cette horreur, éprouve une obscure sympathie, même une espèce d'admiration pour ce livre : précisément parce qu'il est sédimentaire et

stratifié. Il arrivait à Nietzsche aussi d'éprouver cette fascination spéciale pour ce qu'il sentait horrible et dégoûtant : « comme c'est intéressant », disait-il. Il n'y a pas de doute, Lawrence a une sympathie pour Jean de Patmos, il le trouve intéressant, peut-être le plus intéressant des hommes, il y trouve une outrance, et une outrecuidance qui ne sont pas sans charme. C'est que ces « faibles », ces hommes de ressentiment, qui attendent leur vengeance, jouissent d'une dureté qu'ils ont tournée à leur profit, à leur propre gloire, mais qui leur vient d'ailleurs. Leur inculture profonde, l'exclusivité d'un livre qui prend pour eux la figure DU livre – LE LIVRE, la Bible et notamment l'Apocalypse – les rend aptes à s'ouvrir à la poussée d'une très vieille strate, d'un sédiment secret que les autres ne veulent plus connaître. Par exemple, saint Paul est encore un aristocrate : non pas du tout à la manière de Jésus, mais un autre type d'aristocrate, trop cultivé pour ne pas savoir reconnaître, et donc effacer ou refouler, les sédiments qui trahiraient son programme. Aussi quel traitement de censure saint Paul fait-il subir au fond païen, et de sélection, au fond juif ! Il a besoin d'un fond juif revu et corrigé, converti, mais il a besoin que le fond païen soit et reste enfoui. Et il a assez de culture pour le faire. Tandis que Jean de Patmos est un homme du peuple. C'est une sorte de mineur gallois inculte. Lawrence commence son commentaire de l'Apocalypse par le portrait de ces mineurs anglais qu'il connaissait bien et qui l'émerveillèrent : durs, très durs, doués d'un « sens spécial du pouvoir brut et sauvage », hommes religieux par excellence, dans la vengeance et l'auto-glorification, brandissant l'Apocalypse, organisant le sombre mardi soir des chapelles méthodistes primitives¹⁶. Leur chef naturel n'est pas l'apôtre Jean ni saint Paul, mais Jean de Patmos. Ils sont l'âme collective et populaire du christianisme, tandis que saint Paul (et Lénine aussi, dira Lawrence) est encore un aristocrate qui va au peuple. Les mineurs s'y connaissent en strates. Ils n'ont pas besoin d'avoir lu, car c'est en eux que le fond païen gronde. Justement, ils s'ouvrent à une strate païenne, ils la

dégagent, ils la font venir à eux, et disent seulement : c'est du charbon, c'est du Christ. Ils opèrent le plus formidable détournement d'une strate pour la faire servir au monde chrétien, mécanique et technique. L'Apocalypse est une grande machinerie, une *organisation déjà industrielle*, Métropolis. En vertu de son expérience vécue, Lawrence prend Jean de Patmos pour un mineur anglais, l'Apocalypse pour une série de gravures accrochées dans la maison du mineur, le miroir d'un visage populaire, dur, impitoyable et pieux. C'est la même cause que celle de saint Paul, la même entreprise, mais ce n'est pas du tout le même type d'homme, le même procédé ni la même fonction, saint Paul ultime directeur, et Jean de Patmos ouvrier, le terrible ouvrier de la dernière heure. Le chef d'entreprise doit interdire, censurer, sélectionner, tandis que l'ouvrier peut marteler, allonger, comprimer, reprendre une matière... C'est pourquoi dans l'alliance Nietzsche-Lawrence il ne faut pas considérer que la différence de cible, saint Paul pour l'un, Jean de Patmos pour l'autre, soit anecdotique et secondaire. Elle détermine une différence radicale entre les deux livres. Lawrence saisit bien la flèche de Nietzsche, mais à son tour l'envoie tout autrement, quitte à ce qu'ils se retrouvent tous deux dans le même enfer, démence et hémoptysie, saint Paul et Jean de Patmos occupant tout le ciel.

Mais Lawrence retrouve tout son mépris, et son horreur, pour Jean de Patmos. Car cette réactivation du monde païen, parfois même émouvante et grandiose dans la première partie de l'Apocalypse, à quoi sert-elle, à quoi la fait-on servir dans la seconde partie ? On ne peut pas dire que Jean haïsse le paganisme : « Il l'accepte presque aussi naturellement que sa propre culture hébraïque, et beaucoup plus naturellement que le nouvel esprit chrétien, qui lui est étranger. » Son ennemi, ce ne sont pas les païens, c'est l'Empire romain. Or les païens ne sont nullement les Romains, ce serait plutôt les Etrusques ; ce ne sont même pas les Grecs, ce sont les hommes d'Egée, la civilisation d'Egée.

Mais, pour assurer en vision la chute de l'Empire romain, il faut rassembler, convoquer, ressusciter le Cosmos entier, il faut le détruire lui-même pour qu'il entraîne et ensevelisse l'Empire romain sous ses décombres. Tel est cet étrange détournement, cet étrange biais par lequel on ne s'attaque pas directement à l'ennemi : l'Apocalypse a besoin d'une destruction du monde pour asseoir son pouvoir ultime et sa cité céleste, et seul le paganisme lui fournit un monde, un cosmos. Elle va donc rappeler le cosmos païen pour lui faire une fin, pour en opérer la destruction hallucinatoire. Lawrence définit le cosmos d'une manière très simple : *c'est le lieu des grands symboles vitaux et des connexions vivantes*, la vie-plus-que-personnelle. Aux connexions cosmiques, les Juifs substitueront l'alliance du Dieu avec le peuple élu ; à la vie supra – ou infra – personnelle, les chrétiens substitueront le petit lien personnel de l'âme avec le Christ ; aux symboles, les Juifs et les chrétiens substitueront l'allégorie. Et ce monde païen, resté vivant malgré tout, continuant à vivre avec puissance au fond de nous, l'Apocalypse le flatte, l'invoque, le fait remonter, mais pour lui faire son affaire, pour l'assassiner vraiment, même pas par haine directe, mais parce qu'elle en a besoin comme d'un moyen. Le cosmos avait déjà subi bien des coups, mais c'est avec l'Apocalypse qu'il meurt.

Quand les païens parlaient du monde, c'était toujours les commencements qui les intéressaient, et les sauts d'un cycle à un autre ; mais maintenant il n'y a plus qu'une fin, au terme d'une longue ligne plate, et, nécrophiles, nous ne nous intéressons qu'à cette fin, pourvu qu'elle soit définitive. Quand les païens, les présocratiques, parlaient de destruction, ils y voyaient toujours une injustice, venue de l'excès d'un élément sur un autre, et l'injuste, c'était avant tout le destructeur. Mais maintenant, *c'est la destruction qu'on appelle juste*, c'est la volonté de détruire qui s'appelle Justice et Sainteté. C'est l'apport de l'Apocalypse : on ne reproche même pas aux Romains d'être des destructeurs, on ne leur en

veut pas pour cette raison qui serait pourtant bonne, on reproche à la Rome-Babylone d'être une rebelle, une révoltée, d'abriter des révoltés, petites gens ou grands, pauvres ou riches ! Détruire, et détruire un ennemi anonyme, interchangeable, un ennemi *quelconque*, est devenu l'acte le plus essentiel de la nouvelle justice. Assigner l'ennemi *quelconque* comme celui qui n'est pas conforme à l'ordre de Dieu. C'est curieux comme, dans l'Apocalypse, tout le monde devra être marqué, portera une marque sur le front ou la main, marque de la Bête ou du Christ ; et l'Agneau marquera 144 000 personnes, et la Bête... Chaque fois que l'on programme une cité radieuse, nous savons bien que c'est une manière de détruire le monde, de le rendre « inhabitable », et d'ouvrir la chasse à l'ennemi *quelconque*¹⁷. Il n'y a peut-être pas beaucoup de ressemblances entre Hitler et l'Antéchrist, mais beaucoup de ressemblance en revanche entre la Nouvelle Jérusalem et l'avenir qu'on nous promet, pas seulement dans la science-fiction, plutôt dans la planification militaire-industrielle de l'Etat mondial absolu. L'Apocalypse, ce n'est pas le camp de concentration (Antéchrist), c'est la grande sécurité militaire, policière et civile de l'Etat nouveau (Jérusalem céleste). La modernité de l'Apocalypse n'est pas dans les catastrophes annoncées, mais dans l'auto-glorification programmée, l'institution de gloire de la Nouvelle Jérusalem, l'instauration démente d'un pouvoir ultime, judiciaire et moral. Terreur architecturale de la nouvelle Jérusalem, avec sa muraille, sa grand-rue de verre, « et la ville n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer..., et il n'y entrera rien de souillé, mais ceux-là seuls qui sont inscrits dans le livre de la vie de l'Agneau ». Involontairement, l'Apocalypse nous persuade au moins que le plus terrible n'est pas l'Antéchrist, mais cette nouvelle cité descendue du ciel, la ville sainte « prête comme une épouse parée pour son époux ». Chaque lecteur un peu sain de l'Apocalypse se sent déjà dans le lac sulfureux.

Parmi les plus belles pages de Lawrence, il y a donc celles qui concernent cette réactivation du monde païen, mais dans des conditions telles que les symboles vitaux sont en pleine décadence, et toutes leurs connexions vivantes coupées. « La plus grosse falsification littéraire », disait Nietzsche. Force de Lawrence quand il analyse les thèmes précis de cette décadence, de cette falsification dans l'Apocalypse (nous nous contentons d'indiquer certains points) :

1. *La transformation de l'enfer*. Justement, chez les païens, l'enfer n'est pas séparé, il dépend de la transformation des éléments dans un cycle : quand le feu devient trop fort pour les eaux douces, il les brûle, et l'eau produit le sel comme l'enfant de l'injustice qui la corrompt et la rend amère. L'enfer est l'aspect mauvais de l'eau souterraine. S'il recueille les injustes, c'est parce qu'il est lui-même l'effet d'une injustice élémentaire, un avatar des éléments. Mais l'idée que l'enfer soit lui-même séparé, qu'il existe pour lui-même, et qu'il soit une des deux expressions de la justice ultime, voilà des idées telles qu'il faudra attendre le christianisme : « même les anciens enfers juifs de Sheol et de Géhenne étaient des lieux relativement doux, d'inconfortables Hadès, mais ils disparurent avec la nouvelle Jérusalem », au profit d'un « étang de soufre incandescent *par nature* », où les âmes brûlent pour toujours¹⁸. Même la mer, pour plus de sûreté, sera déversée dans l'étang de soufre : ainsi il n'y aura plus du tout de connexions.

2. *La transformation des cavaliers*. Essayer de retrouver ce qu'est un cheval vraiment païen, quelles connexions il établit entre des couleurs, des tempéraments, des natures astrales, des parties de l'âme comme cavaliers : il ne faut pas s'en tenir à la vue, mais à la symbiose vécue homme-cheval. Le blanc, par exemple, c'est aussi le sang, qui agit comme pure lumière blanche, tandis que le rouge est seulement le vêtement du sang, fourni par la bile. Vaste entrecroisement de lignes, de plans et de rapports¹⁹. Mais

avec le christianisme le cheval n'est plus qu'un porteur auquel on dit « viens ! », et il porte des abstractions.

3. *La transformation des couleurs et du dragon.* Lawrence développe un très beau devenir des couleurs. Car le plus ancien dragon est rouge, rouge-or, étendu dans le cosmos en spirale ou lové sur la colonne vertébrale de l'homme. Mais quand arrive le moment de son ambiguïté (est-il bon ? est-il mauvais ?) il reste encore rouge pour l'homme, tandis que le bon dragon cosmique est devenu vert translucide au milieu des étoiles, comme une brise de printemps. Le rouge est devenu dangereux pour l'homme (ne pas oublier que Lawrence écrit au milieu de ses crachements de sang). Mais enfin le dragon tourne au blanc, un blanc sans couleur, le blanc sale de notre logos, une sorte de gros ver gris. Quand est-ce que l'or se change en monnaie ? Précisément quand il cesse d'être l'or rouge du premier dragon, quand le dragon prend cette couleur de papier mâché de la pâle Europe²⁰.

4. *La transformation de la femme.* L'Apocalypse rend encore un hommage fugitif à la grande Mère cosmique, enveloppée du soleil et la lune sous ses pieds. Mais elle est plantée, là, hors toute connexion. Et son enfant lui est arraché, « enlevé vers Dieu » ; elle est envoyée dans le désert, d'où elle ne sortira pas. Elle revient seulement sous la forme inversée de putain de Babylone : encore splendide, assise sur son dragon rouge, promise à la destruction. On dirait que la femme n'a plus que ce choix : ou bien être la putain sur le dragon, ou bien se faire la proie de « tous les petits serpents gris de la peine et de la honte modernes » (comme dit Lawrence, la femme actuelle est appelée à faire de sa vie « quelque chose qui en vaille la peine », à dégager le meilleur du pire, sans penser que c'est encore pire ; ce pourquoi la femme prend une forme étrangement policière, « la femme-policier » moderne)²¹. Mais c'est déjà l'Apocalypse qui avait transformé les puissances angéliques en singuliers policiers.

5. *La transformation des jumeaux.* Et le monde païen n'était pas seulement fait de conjonctions vivantes, il comportait des frontières, des seuils et des portes, des disjonctions, pour que quelque chose passe entre deux choses, ou qu'une substance passe d'un état à un autre, ou alterne avec une autre, en évitant les mélanges dangereux. Les jumeaux ont précisément ce rôle de disjoncteurs : maîtres des vents et de la pluie, parce qu'ils ouvrent les portes du ciel ; fils du tonnerre parce qu'ils fendent les nuages ; gardiens de la sexualité, parce qu'ils maintiennent l'écartement où s'insinue la naissance, et font alterner l'eau et le sang, en esquivant le point mortel où tout se mélangerait sans mesure. Les jumeaux sont donc les maîtres des flux, de leur passage, de leur alternance et de leur disjonction². C'est pourquoi l'Apocalypse a besoin de les faire tuer, puis monter au ciel, non pas pour que le monde païen connaisse sa propre démesure périodique, mais pour que la mesure lui vienne d'ailleurs comme une sentence de mort.

6. *La transformation des symboles en métaphores et allégories.* Le symbole est puissance cosmique concrète. La conscience populaire, même dans l'Apocalypse, garde un certain sens du symbole tout en adorant le Pouvoir brut. Et pourtant quelles différences entre la puissance cosmique et l'idée d'un pouvoir ultime... Lawrence esquisse certains traits du symbole, tour à tour. C'est un procédé dynamique pour l'élargissement, l'approfondissement, l'extension de la conscience sensible, c'est un devenir de plus en plus conscient, par opposition à la fermeture de la conscience morale sur l'idée fixe allégorique. C'est une méthode d'Affect, intensive, une intensité cumulative, qui marque uniquement le seuil d'une sensation, l'éveil d'un état de conscience : le symbole ne veut rien dire, il n'est ni à expliquer ni à interpréter, contrairement à la conscience intellectuelle de l'allégorie. C'est une *pensée rotative*, où un groupe d'images tourne de plus en plus vite autour d'un point mystérieux, par opposition à la chaîne linéaire allégorique. Pensons à la

question du Sphinx : « qu'est-ce qui marche d'abord sur quatre pattes, puis sur deux, et enfin sur trois ? » Elle est plutôt stupide si l'on y voit trois parties enchaînées dont la réponse finale serait l'Homme. Elle s'anime au contraire si l'on sent trois groupes d'images en train de tourner, autour du point le plus mystérieux de l'homme, les images de l'enfant-animal, puis celles de la créature à deux pattes, singe, oiseau ou grenouille, et puis celles de la bête inconnue à trois pattes, d'au-delà les mers et les déserts. Et c'est justement cela, le symbole rotatif : il n'a ni début ni fin, il ne nous mène nulle part, il n'arrive nulle part, il n'a surtout pas de point final, ni même d'étapes. Il est toujours au milieu, au milieu des choses, entre les choses. Il n'a qu'un milieu, des milieux de plus en plus profonds. Le symbole est un maelström, il nous fait tourner jusqu'à produire cet état intense d'où la solution, la décision surgit. Le symbole est un *processus d'action et de décision* ; c'est en ce sens qu'il est lié à l'oracle qui fournissait des images tourbillonnantes. Car c'est ainsi que nous prenons une véritable décision : lorsque nous tournons en nous-mêmes, sur nous-mêmes, de plus en plus vite, « jusqu'à ce qu'un centre se forme et que nous sachions que faire ». C'est le contraire de notre pensée allégorique : celle-ci n'est plus une pensée active, mais une pensée qui ne cesse de remettre ou de différer. *Elle a remplacé la puissance de décision par le pouvoir du jugement*. Aussi veut-elle un point final comme un jugement dernier. Et elle met des points provisoires entre chaque phrase, entre chaque phase, entre chaque segment, comme autant d'étapes sur un chemin préparant l'arrivée. Sans doute est-ce la vue, le livre et la lecture, qui nous ont donné ce goût des points, des lignes segmentarisées, des débuts, des fins et des étapes. L'œil est le sens qui nous sépare, l'allégorie est visuelle, tandis que le symbole convoque et réunit tous les autres sens. Quand le livre est encore un rouleau, peut-être garde-t-il une puissance de symbole. Mais, justement, comment expliquer cette bizarrerie, que le livre des sept sceaux soit censé être un rouleau, et

pourtant que les sceaux soient brisés successivement, par étapes, tant l'Apocalypse a besoin de mettre des points partout, d'installer des segments partout ? Le symbole, lui, est fait de connexions et de disjonctions physiques, et, même quand nous nous trouvons devant une disjonction, c'est de telle façon que quelque chose passe dans l'écartement, substance ou flux. Car le symbole est la pensée des flux, contrairement au processus intellectuel et linéaire de la pensée allégorique : « L'esprit moderne appréhende des parties, des bribes et des morceaux, et met un point après chaque phrase, tandis que la conscience sensible appréhende un ensemble en tant que fleuve ou flux. » L'Apocalypse révèle son propre but : nous déconnecter du monde et de nous-mêmes²³.

Exit le monde païen. L'Apocalypse l'a fait remonter une dernière fois pour le détruire à jamais. Nous devons revenir sur l'autre axe : non plus l'opposition de l'Apocalypse avec le monde païen, mais celle, tout autre, de l'Apocalypse avec le Christ en tant que personne. Le Christ avait inventé une religion d'amour, c'est-à-dire une culture aristocratique de la partie individuelle de l'âme ; l'Apocalypse invente une religion de Pouvoir, c'est-à-dire un terrible culte populaire de la partie collective de l'âme. L'Apocalypse fait un moi collectif au Christ, elle lui donne une âme collective, et tout change. Transmutation de l'élan d'amour en entreprise de vengeance, du Christ évangélique en Christ apocalyptique (l'homme à l'épée entre les dents). D'où l'importance de l'avertissement de Lawrence : ce n'est pas le même Jean, celui qui écrit un évangile et celui qui écrit l'Apocalypse. Et pourtant *peut-être sont-ils plus unis que si c'était le même*. Et les deux Christ sont plus unis que si c'était le même : « les deux faces d'une même médaille »²⁴.

Pour expliquer cette complémentarité suffit-il de dire que le Christ avait « personnellement » négligé l'âme collective et lui avait laissé le champ libre ? Ou bien y a-t-il une raison plus profonde, plus

abominable ? Lawrence se lance dans une affaire complexe : il lui semble que la raison du retournement, de la défiguration, ne dépend pas d'une simple négligence, mais qu'elle doit être cherchée déjà dans l'amour du Christ, dans la façon qu'il avait d'aimer. Et que c'est cela qui était déjà horrible, la façon dont le Christ aimait. C'est cela qui allait permettre la substitution d'une religion de Pouvoir à la religion d'amour. Il y avait dans l'amour du Christ une sorte d'identification abstraite, ou, pire encore, *une ardeur de donner sans rien prendre*. Le Christ ne voulait pas répondre à l'attente de ses disciples, et pourtant il ne voulait rien garder, pas même la part inviolable de lui-même. Il avait quelque chose de suicidaire. Lawrence écrit un roman, *L'homme qui était mort*, peu avant son texte sur l'Apocalypse : il imagine le Christ ressuscité (« ils m'ont décloué trop vite »), mais aussi écœuré, se disant « jamais plus ça ». Retrouvé par Madeleine qui veut tout lui donner, il perçoit dans l'œil de la femme une petite lueur de triomphe, dans sa voix un accent de triomphe où il se reconnaît lui-même. Or c'est la même lueur, le même accent que chez *ceux qui prennent sans donner*. Dans l'ardeur du Christ et dans la cupidité chrétienne, dans la religion d'amour et la religion de pouvoir, il y a la même fatalité : « J'ai donné plus que je n'ai pris, et *cela aussi* est misère et vanité. Ce n'est encore qu'une autre mort... Il savait maintenant que le corps ressuscite pour donner et pour prendre, pour prendre et pour donner, sans cupidité. » Dans toute son œuvre, Lawrence a tendu vers cette tâche : diagnostiquer, traquer la petite lueur mauvaise partout où elle se trouve, chez ceux qui prennent sans donner, *ou bien* qui donnent sans prendre – Jean de Patmos et Christ²⁵. Entre le Christ, saint Paul et Jean de Patmos, la chaîne se referme : le Christ, aristocrate, artiste de l'âme individuelle, et qui veut donner cette âme ; Jean de Patmos, l'ouvrier, le mineur, qui revendique l'âme collective et qui veut tout prendre ; et saint Paul pour fermer le lien, une sorte d'aristocrate allant vers le peuple, une sorte de Lénine qui va donner à l'âme collective une

organisation, il va faire « une oligarchie des martyrs », il donne au Christ des buts, et des moyens à l'Apocalypse. Ne fallait-il pas tout cela pour former le système du jugement ? Suicide individuel et suicide de masse, avec autoglorification de tous côtés. Mort, mort, tel est le seul jugement.

Alors, sauver l'âme individuelle, et aussi l'âme collective, mais comment ? Nietzsche terminait l'*Antéchrist* par sa célèbre Loi contre le Christianisme. Lawrence termine son commentaire de l'Apocalypse par une sorte de manifeste – ce qu'il appelle ailleurs une « litanie d'exhortations »²⁶ : Cesser d'aimer. Opposer au jugement d'amour « une *décision* que l'amour ne pourra jamais vaincre ». Arriver au point où l'on ne peut plus donner, pas plus que prendre, où l'on sait que l'on ne « donnera » plus rien, le point d'Aaron ou de *L'homme qui était mort*, car le problème est passé ailleurs, construire les rives où un flux peut couler, se disjoindre ou se conjuguer²⁷. Ne plus aimer, ne plus se donner, ne plus prendre. Sauver ainsi la part individuelle de soi-même. Car l'amour n'est pas la part individuelle, il n'est pas l'âme individuelle : il est plutôt ce qui fait de l'âme individuelle un *Moi*. Or, un moi, c'est quelque chose à donner ou à prendre, qui veut aimer ou être aimé, c'est une allégorie, une image, un Sujet, ce n'est pas une véritable relation. Le moi n'est pas une relation, c'est un reflet, c'est la petite lueur qui fait un sujet, la lueur de triomphe dans un œil (« le sale petit secret », dit parfois Lawrence). Adorateur du soleil, Lawrence dit pourtant que ce n'est pas la lueur du soleil sur l'herbe qui suffit à faire une relation. Il en tire une conception de la peinture, et de la musique. Ce qui est individuel, c'est la relation, c'est l'âme, non pas le moi. Le moi a tendance à s'identifier au monde, mais c'est déjà de la mort, tandis que l'âme tend le fil de ses « sympathies » et « antipathies » vivantes²⁸. Cesser de se penser comme un moi, pour se vivre comme un flux, un ensemble de flux, en relation avec d'autres flux, hors de soi et en soi. Et même la rareté est un flux, même le tarissement, même la mort peut le devenir. *Sexuel* et *symbolique*, c'est pareil en effet,

n'ont jamais voulu dire autre chose : la vie des forces ou des flux²⁹. Il y a dans le moi une tendance à s'anéantir qui trouve une pente dans le Christ, et une arrivée dans le bouddhisme : d'où la méfiance de Lawrence (ou de Nietzsche) à l'égard de l'Orient. L'âme comme vie des flux est vouloir-vivre, lutte et combat. Ce n'est pas seulement la disjonction, mais la conjonction des flux qui est lutte et combat, étreinte. Tout accord est dissonant. Le contraire de la guerre : la guerre est l'anéantissement général qui exige la participation du moi, mais le combat rejette la guerre, il est conquête de l'âme. L'âme récuse ceux qui veulent la guerre, parce qu'ils la confondent avec la lutte, mais aussi ceux qui renoncent à la lutte, parce qu'ils la confondent avec la guerre : le christianisme militant et le Christ pacifiste. La part inaliénable de l'âme, c'est quand on a cessé d'être un moi : il faut conquérir cette part éminemment fluente, vibrante, luttante.

Le problème collectif alors, c'est d'instaurer, trouver ou retrouver un maximum de connexions. Car les connexions (et les disjonctions), c'est précisément la physique des relations, le cosmos. Même la disjonction est physique, elle n'est là que comme les deux rives, pour permettre le passage des flux, ou leur alternance. Mais nous, nous vivons tout au plus dans une « logique » des relations (Lawrence et Russell ne s'aimaient pas du tout). De la disjonction, nous faisons un « ou bien, ou bien ». De la connexion, nous faisons un rapport de cause à effet, ou de principe à conséquence. Du monde physique des flux, nous abstrayons un reflet, un double exsangue, fait de sujets, objets, prédicats, relations logiques. Nous extrayons ainsi le système du jugement. La question n'est pas d'opposer société et nature, artificiel et naturel. Peu importe les artifices. Mais, chaque fois qu'une relation physique sera traduite en rapports logiques, le symbole en images, le flux en segments, l'échange, découpé en sujets et en objets, les uns pour les autres, on devra dire que le monde est mort, et que l'âme collective est à son tour enfermée dans un moi, que ce soit celui du peuple ou celui du despote. Ce sont les « fausses connexions »,

que Lawrence oppose à la Physis. Ce qu'il faut reprocher à l'argent, suivant la critique que Lawrence en mène, tout comme à l'amour, ce n'est pas d'être un flux, mais d'être une fausse connexion qui monnaie des sujets et des objets : quand l'or devient monnaie...³⁰. Il n'y a pas de retour à la nature, il n'y a qu'un problème politique de l'âme collective, les connexions dont une société est capable, les flux qu'elle supporte, invente, laisse ou fait passer. Pure et simple sexualité, oui, si l'on entend par là la physique individuelle et sociale des relations, par opposition à une logique asexuée. Comme ceux qui ont du génie, Lawrence meurt en repliant soigneusement ses bandelettes, en les rangeant soigneusement (il supposait que le Christ avait fait ainsi), et en tournant autour de cette idée, dans cette idée...

1. Pour le texte et les commentaires de l'Apocalypse, cf. Charles Brütsh, *La clarté de l'Apocalypse*, Genève (et, sur la question de l'auteur ou des auteurs, cf. p. 397-405). Les raisons savantes d'assimiler les deux auteurs semblent très faibles. – Dans les notes qui suivent, la référence « Apocalypse » renvoie au commentaire de Lawrence (Balland), sauf note 10.

2. Nietzsche, *Schopenhauer éducateur*, § 7.

3. *Apocalypse*, ch. III, p. 60.

4. Lawrence, *La verge d'Aaron*, Gallimard : « Ne voyez-vous pas que c'est le principe de Judas que vous adorez en réalité ? Judas est le vrai héros, sans Judas tout le drame serait manqué... Quand les gens disent Christ, ils veulent dire Judas. Ils lui trouvent un goût savoureux, et c'est Jésus qui est son parrain... » (p. 94).

5. *Apocalypse*, ch. IX, p. 116.

6. Nietzsche, *L'Antéchrist*, § 17 : le Dieu « se sentit partout chez lui, le grand cosmopolite... mais il resta juif, il resta le dieu des encoignures, de tous les coins et recoins sombres... Après comme avant, son royaume en ce monde est un royaume de sous-monde, un hospice, un royaume-souterrain... »

7. Lawrence, *Promenades étrusques*, Gallimard, p. 23-24.

8. *Apocalypse*, ch. VI, p. 83.

9. *Apocalypse*, ch. VI, p. 80.

10. *Chapitre VI de l'Apocalypse* : « Jusqu'à quand, Maître, tardes-tu à faire justice et à venger notre sang sur les habitants de la Terre ?... Et il leur fut dit de se tenir au repos quelque temps encore, jusqu'à ce que soient au complet leurs compagnons de service et leurs frères, qui allaient être mis à mort comme eux. »

11. *Apocalypse*, ch. VI, p. 81-82.

12. Nietzsche, *L'Antéchrist*, § 42 : « Saint Paul se contenta de déplacer la gravité de toute cette existence derrière cette existence – dans le mensonge du Christ ressuscité. Au fond, la vie du rédempteur ne pouvait lui être d'aucune utilité, il lui fallait la mort sur la croix et quelque chose de plus... »

13. *Apocalypse*, ch. XV, p. 155.

14. *Apocalypse*, ch. VI, p. 85.

15. *Apocalypse*, ch. VI, p. 88.

16. *Apocalypse*, ch. II, p. 49.

17. Certains penseurs aujourd'hui font un tableau proprement « apocalyptique », d'où se dégagent trois caractères : 1) les germes d'un Etat mondial absolu 2) la destruction du monde « habitable » au profit d'un environnement, milieu stérile et mortel 3) la chasse à l'ennemi « quelconque » : ainsi Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, Stock.

18. *Apocalypse*, ch. XIII, p. 141-142.

19. *Apocalypse*, ch. X, p. 121. (Le cheval comme force vivante et symbole vécu apparaît dans le roman de Lawrence, *La femme et la bête*, Ed. du Siècle.)

20. *Apocalypse*, ch. XVI, p. 169-173.

21. *Apocalypse*, ch. XV et XVI, p. 155 et 161.

22. *Apocalypse*, ch. XIV, p. 151.

23. Ces différents aspects de la pensée symbolique sont analysés par Lawrence dans le courant de son commentaire de l'Apocalypse. Pour un exposé plus général concernant les plans, les centres ou foyers, les milieux, les parties de l'âme, on se reportera à *Fantaisie de l'inconscient*, Stock.

24. *Apocalypse*, ch. XXII, p. 202.

25. Lawrence, *L'homme qui était mort*, Gallimard, p. 72-80 : la grande scène du Christ avec Madeleine (« Et dans son cœur, il savait qu'il n'irait jamais habiter chez elle. Car une lueur de triomphe avait brillé dans ses yeux, l'ardeur de donner... L'horreur de toute la vie qu'il avait connue fut sur lui de nouveau »). Scène analogue dans *La verge d'Aaron*, Gallimard, ch. XII, quand Aaron va retrouver sa femme, et s'enfuit de nouveau, atterré par la lueur dans les yeux.

26. *Fantaisie de l'inconscient*, Stock, p. 178-182.

27. Sur la nécessité d'être seul, et d'atteindre au refus de donner, thème constant chez Lawrence, cf. *La verge d'Aaron*, p. 189-201 (« Son isolement intrinsèque et central était le centre même de son être, s'il brisait cette solitude centrale, tout serait brisé. Céder, c'était la grande tentation, et c'était le sacrilège final... ») et p. 154 (« Il fallait d'abord être parfaitement seul, c'était l'unique chemin vers une harmonie finale et vitale, être seul d'une solitude parfaite, achevée... »).

28. Lawrence, *Etudes sur la littérature classique américaine*, Seuil, p. 216-218.

29. Sur la conception des flux, et de la sexualité qui s'ensuit, cf. un des derniers textes de Lawrence, « Nous avons besoin les uns des autres » (1930), in *Eros et les chiens*, Ed. Bourgois.

30. *Apocalypse*, ch. XXIII, p. 210. C'est ce problème des fausses et des vraies connexions qui anime la pensée politique de Lawrence, notamment dans *Eros et les chiens*, et dans *Corps social*, Christian Bourgois.

CHAPITRE VII

RE-PRÉSENTATION DE MASOCH

Masoch n'est pas un prétexte à psychiatrie ou à psychanalyse, ni même une figure particulièrement marquante du masochisme. C'est que l'œuvre tient à distance toute interprétation extrinsèque. Plus proche d'un médecin que d'un malade, l'écrivain fait un diagnostic, mais c'est le diagnostic du monde ; il suit pas à pas la maladie, mais c'est la maladie générique de l'homme ; il évalue les chances d'une santé, mais c'est la naissance éventuelle d'un nouvel homme : « le legs de Caïn », « le Signe de Caïn » comme œuvre totale. Si les personnages, situations et objets du masochisme reçoivent ce nom, c'est parce qu'ils prennent dans l'œuvre romanesque de Masoch une dimension inconnue, sans mesure, qui déborde l'inconscient non moins que les consciences. Le héros de roman est gonflé de puissances qui excèdent son âme autant que son milieu. Ce qu'il faut donc considérer chez Masoch, ce sont ses apports à l'art du roman.

Et d'abord Masoch déplace la question des souffrances. Si vives soient-elles, les souffrances que le héros masochiste se fait infliger dépendent d'un contrat. C'est le contrat de soumission avec la femme qui constitue l'essentiel. La façon dont le contrat est enraciné dans le masochisme reste un mystère. On dirait qu'il s'agit de défaire le lien du désir avec le plaisir : le plaisir interrompt le désir, si bien que la constitution du désir comme processus doit conjurer le plaisir et le repousser à l'infini. La femme-bourreau envoie sur le masochiste une onde retardée de douleur, dont celui-ci se sert, non pas évidemment pour en tirer plaisir, mais pour en remonter le cours et constituer un processus ininterrompu de désir.

L'essentiel devient l'attente ou le suspens comme plénitude, comme intensité physique et spirituelle. Les rites de suspension deviennent les figures romanesques par excellence : à la fois du côté de la femme-bourreau qui suspend son geste, et du héros-victime dont le corps suspendu attend le coup. Masoch est l'écrivain qui fait du suspens le ressort romanesque à l'état pur, presque insupportable. La complémentarité contrat-suspens infini joue chez Masoch un rôle analogue à celui du tribunal et de l'« attermoiement illimité » chez Kafka : un destin différé, un juridisme, un extrême juridisme, une Justice qui ne se confond nullement avec la loi.

En second lieu, le rôle de l'animal aussi bien du côté de la femme à la fourrure que de la victime (bête de monture ou de trait, cheval ou bœuf). Le rapport de l'homme et de l'animal, c'est sans doute ce que la psychanalyse a constamment méconnu, parce qu'elle y voit des figures œdipiennes trop humaines. Les cartes postales dites masochistes, où de vieux messieurs faisaient le beau devant une maîtresse sévère, nous égarent aussi. Les personnages masochistes n'imitent pas l'animal, ils atteignent à des zones d'indétermination, de voisinage, où la femme et l'animal, l'animal et l'homme, sont devenus indiscernables. Le roman tout entier est devenu roman de dressage, dernier avatar du roman de formation. C'est un cycle de forces. Le héros de Masoch dresse celle qui doit le dresser. Au lieu que l'homme transmette ses forces acquises aux forces innées de l'animal, la femme transmet des forces animales acquises aux forces innées de l'homme. Là encore le monde du suspens est parcouru d'ondes.

Les formations délirantes sont comme des noyaux de l'art. Mais une formation délirante n'est pas familiale ou privée, elle est historico-mondiale : « je suis une bête, un nègre... » suivant la formule de Rimbaud. L'important alors est de savoir quelles régions de l'Histoire et de l'Univers sont investies par telle ou telle formation. Faire la carte en

chaque cas : les martyrs chrétiens, là où Renan voyait la naissance d'une nouvelle esthétique. Imaginer même que c'est la Vierge, mère sévère, qui met le Christ en croix pour faire naître le nouvel homme, et la femme chrétienne qui conduit les hommes au supplice. Mais aussi l'amour courtois, ses épreuves et son processus. Et encore les communes agricoles de la steppe, les sectes religieuses, les minorités dans l'empire austro-hongrois, le rôle des femmes dans ces communes et minorités, et dans le panslavisme. *Chaque formation délirante s'approprie des milieux et moments très variés qu'elle raccorde à sa manière.* L'œuvre de Masoch, inséparable d'une littérature de minorités, hante les zones glaciaires de l'Univers et les zones féminines de l'Histoire. Une grande vague, celle de Caïn l'errant dont le sort est suspendu pour toujours, brasse les temps et les lieux. La main d'une femme sévère traverse la vague et se tend vers l'errant. Le roman selon Masoch est caïnique, comme il est ismaélite selon Thomas Hardy (steppe et lande). C'est la ligne brisée de Caïn.

Une littérature de minorité ne se définit pas par une langue locale qui lui serait propre, mais par un traitement qu'elle fait subir à la langue majeure. Le problème est analogue chez Kafka et chez Masoch¹. La langue de Masoch est un allemand très pur, mais qui n'en est pas moins affecté d'un tremblement, comme dit Wanda. Ce tremblement, il n'est pas nécessaire de l'effectuer au niveau des personnages ; il faut même éviter de le mimer, il suffit de l'indiquer sans cesse, puisqu'il n'est plus seulement un trait de parole, mais un caractère supérieur de la langue en fonction des légendes, situations et contenus dont elle s'alimente. Un tremblement qui n'est plus psychologique, mais linguistique. Ainsi faire bégayer la langue elle-même, au plus profond du style, est un procédé créateur qui traverse de grandes œuvres. Comme si la langue devenait animale. Pascal Quignard montrait comment Masoch fait « balbutier » la langue : balbutier, qui est une mise en suspens, plutôt que bégayer, qui est une reprise, une prolifération, une bifurcation, une déviation². Mais

cette différence n'est pas l'essentiel. Il y a beaucoup d'indices ou de procédés divers que l'écrivain peut tendre à travers la langue pour en faire un style. Et chaque fois qu'une langue est soumise à de tels traitements créateurs, c'est le langage tout entier qui est porté à sa limite, musique ou silence. C'est ce que Quignard montre : Masoch fait balbutier la langue, et pousse ainsi le langage jusqu'à son point de suspension, chant, cri ou silence, chant des bois, cri du village, silence de la steppe. Le suspens des corps et le balbutiement de la langue constituent le corps-langage, ou l'œuvre de Masoch.

1. Dans sa biographie de Sacher Masoch (Laffont, p. 303), Bernard Michel montre que le nom même du héros de la *Métamorphose*, Gregor Samsa, est vraisemblablement un hommage à Masoch : Grégoire est le pseudonyme que prend le héros de la *Vénus*, et Samsa semble bien un diminutif ou une anagramme partielle de Sacher-Masoch. Ce ne sont pas seulement les thèmes « masochistes » qui sont nombreux chez Kafka, mais le problème des minorités dans l'empire austro-hongrois anime les deux œuvres. Il n'y en pas moins de grandes différences entre le juridisme de tribunal chez Kafka et le juridisme de contrat chez Masoch.

2. Pascal Quignard, *L'être du balbutiement, essai sur S-M*, Mercure de France, p. 21-22, 147-164.

CHAPITRE VIII

WHITMAN

Avec beaucoup d'assurance et de tranquillité, Whitman dit que l'écriture est fragmentaire, et que l'écrivain *américain* se doit d'écrire en fragments. C'est justement ce qui nous trouble, cette assignation de l'Amérique, comme si l'Europe ne s'était pas avancée dans cette voie. Mais peut-être faut-il se rappeler la différence que Hölderlin découvrait entre les Grecs et les Européens : ce qui est natal ou inné chez les premiers doit être acquis ou conquis par les seconds, et inversement¹. D'une autre façon, il en est ainsi des Européens et des Américains : les Européens ont un sens inné de la totalité organique, ou de la composition, mais ils doivent acquérir le sens du fragment, et ne peuvent le faire qu'à travers une réflexion tragique ou une expérience du désastre. Les Américains, au contraire : ils ont un sens naturel du fragment, et ce qu'ils doivent conquérir, c'est le sentiment de la totalité, de la belle composition. Le fragment est là, d'une manière irréfléchie qui devance l'effort : nous faisons des plans, mais, lorsque vient l'heure d'agir, « nous culbutons l'affaire, et laissons la hâte et la grossièreté de forme raconter l'histoire mieux qu'un travail élaboré »². Ce qui est propre à l'Amérique, ce n'est donc pas le fragmentaire, mais la spontanéité du fragmentaire : « spontané et fragmentaire », dit Whitman³. En Amérique, l'écriture est naturellement *convulsive* : « ce ne sont que des morceaux du véritable affolement, de la chaleur, de la fumée et de l'excitation de cette époque ». Mais la « convulsivité », comme le précise Whitman, ne caractérise pas moins l'époque et le pays que l'écriture⁴. Si le fragment est l'inné américain, c'est parce que l'Amérique elle-même est faite d'Etats fédérés

et de peuples divers immigrants (minorités) : partout collection de fragments, hantée par la menace de la Sécession, c'est-à-dire la guerre. L'expérience de l'écrivain américain est inséparable de l'expérience américaine, même quand il ne parle pas de l'Amérique.

C'est ce qui donne à l'œuvre fragmentaire la valeur immédiate d'une énonciation collective. Kafka disait que dans une littérature mineure, c'est-à-dire de minorité, il n'y a pas d'histoire privée qui ne soit immédiatement publique, politique, populaire : toute la littérature devient « l'affaire du peuple », et non d'individus exceptionnels⁵. La littérature américaine n'est-elle pas mineure par excellence, en tant que l'Amérique prétend fédérer les minorités les plus diverses, « Nation fourmillante de nations » ? L'Amérique recueille des extraits, présente des échantillons de tous les âges, toutes les terres et toutes les nations⁶. La plus simple histoire d'amour y met en jeu des Etats, des peuples et des tribus ; l'autobiographie la plus personnelle est nécessairement collective, comme on le voit encore chez Wolfe ou chez Miller. C'est une littérature populaire, faite par le peuple, par « l'homme moyen » comme création de l'Amérique, et non par de « grands individus »⁷. Et, de ce point de vue, le moi des Anglo-Saxons, toujours éclaté, fragmentaire, relatif, s'oppose au Je substantiel, total et solipsiste des Européens.

Le monde comme ensemble de parties hétérogènes : patchwork infini, ou mur illimité de pierres sèches (un mur cimenté, ou les morceaux d'un puzzle, recomposeraient une totalité). Le monde comme *échantillonnage* : les échantillons (« spécimen ») sont précisément des singularités, des parties remarquables et non totalisables qui se dégagent d'une série d'ordinaires. Echantillons de jours, *specimen days*, dit Whitman. Echantillons de cas, échantillons de scènes ou de vues (*scenes, shows* ou *sights*). Les échantillons en effet sont tantôt des cas, suivant une coexistence de parties séparées par des intervalles d'espace (les blessés dans les hôpitaux), tantôt des vues, suivant une succession des phases

d'un mouvement séparées par des intervalles de temps (les moments d'une bataille incertaine). Dans les deux cas, la loi est celle de la fragmentation. Les fragments sont des grains, des « granulations ». Sélectionner les cas singuliers et les scènes mineures est plus important que toute considération d'ensemble. C'est dans les fragments qu'apparaît l'arrière-plan caché, céleste ou démoniaque. Le fragment est le « reflet écarté » d'une réalité sanglante ou paisible⁸. Encore faut-il que les fragments, les parties remarquables, cas ou vues, soient extraits par un acte spécial qui consiste précisément dans l'écriture. L'écriture fragmentaire chez Whitman ne se définit pas par l'aphorisme ou la séparation, mais par un type particulier de phrase qui module l'intervalle. C'est comme si la syntaxe qui compose la phrase, et qui en fait une totalité capable de revenir sur soi, tendait à disparaître en libérant une phrase *asyntaxique* infinie, qui s'étire ou pousse des tirets comme intervalles spatio-temporels. Et tantôt c'est une phrase casuelle énumérative, énumération de cas qui tend vers un catalogue (les blessés dans un hôpital, les arbres dans un lieu), tantôt c'est une phrase processionnaire, comme un protocole des phases ou des moments (une bataille, les convoyeurs de bétail, les essaims successifs de bourdons). C'est une phrase presque folle, avec ses changements de direction, ses bifurcations, ses ruptures et ses sauts, ses étirements, ses bourgeonnements, ses parenthèses. Melville remarque que les Américains n'ont pas à écrire comme des Anglais⁹. Il faut qu'ils défassent la langue anglaise, et la fassent filer suivant une ligne de fuite : rendre la langue convulsive.

La loi du fragment vaut pour la Nature comme pour l'Histoire, pour la Terre comme pour la Guerre, pour le bien comme pour le mal. Entre la Guerre et la Nature, il y a bien une cause commune : la Nature avance en procession, par sections, comme les corps d'armée¹⁰. « Procession » de corbeaux, de bourdons. Mais s'il est vrai que le fragment est partout donné, de la façon la plus spontanée, nous avons vu qu'un tout ou un

analogue de tout n'en devaient pas moins être conquis, et même inventés. Il arrive pourtant que Whitman mette en *avant* l'idée de Tout, invoquant un cosmos qui nous invite à la fusion ; dans une méditation particulièrement « convulsive », il se dit hégélien, affirme que l'Amérique seule « réalise » Hegel, et pose les droits premiers d'une totalité organique¹¹. Il s'exprime alors comme un Européen, qui trouve dans le panthéisme une raison de gonfler son moi. Mais quand Whitman parle à sa manière et dans son style, il apparaît qu'une espèce de tout doit être construite, d'autant plus paradoxale qu'elle ne vient qu'*après* les fragments et les laisse intacts, ne se propose pas de les totaliser¹².

Cette idée complexe dépend d'un principe cher à la philosophie anglaise, auquel les Américains donneront un nouveau sens et de nouveaux développements : *les relations sont extérieures à leurs termes...* Dès lors on posera les relations comme pouvant et devant être instaurées, inventées. Si les parties sont des fragments qui ne peuvent pas être totalisés, on peut du moins inventer entre elles des relations non-préexistantes, témoignant d'un progrès dans l'Histoire autant que d'une évolution dans la Nature. Le poème de Whitman offre autant de sens qu'il entre en relation avec des interlocuteurs divers, les masses, le lecteur, les Etats, l'Océan...¹³. La littérature américaine a pour objet la mise en relation des aspects les plus divers de la géographie des Etats-Unis, Mississipi, Rocheuses et Prairies, et de leur histoire, luttes, amour, évolution¹⁴. Des relations en nombre de plus en plus grand, et de qualité de plus en plus fine, c'est comme le moteur de la Nature et de l'Histoire. Au contraire, la Guerre : ses actes de destruction portent sur toute relation, et ont pour conséquence l'Hôpital, l'hôpital généralisé, c'est-à-dire le lieu où le frère ignore le frère, et où des parties mourantes, des fragments d'hommes mutilés, coexistent absolument solitaires et sans rapport¹⁵.

Des contrastes et des complémentarités, non pas donnés mais toujours nouveaux, constituent la relation des couleurs ; et Whitman a sans doute fait une des littératures les plus coloristes qui puissent exister. Des contrepoints et des répons, constamment renouvelés, inventés, constituent la relation des sons ou le chant des oiseaux, que Whitman décrit merveilleusement. La Nature n'est pas forme, mais processus de mise en relation : elle invente une polyphonie, elle n'est pas totalité, mais réunion, « conclave », « assemblée plénière ». La Nature est inséparable de tous les processus de commensalité, convivialité, qui ne sont pas des données préexistantes, mais s'élaborent entre vivants hétérogènes de manière à créer un tissu de relations mouvantes, qui font que la mélodie d'une partie intervient comme motif dans la mélodie d'une autre (l'abeille et la fleur). Les relations ne sont pas intérieures à un Tout, c'est plutôt le tout qui découle des relations extérieures à tel moment, et qui varie avec elles. Partout les rapports de contrepoint sont à inventer et conditionnent l'évolution.

Il en est de même dans les rapports de l'homme avec la Nature. Whitman instaure un rapport gymnique avec les jeunes chênes, un corps-à-corps : il ne se fond pas en eux ni ne se confond avec eux, mais fait que quelque chose passe entre eux, entre le corps humain et l'arbre, dans les deux sens, le corps recevant « un peu de sève claire et de fibre élastique », mais l'arbre de son côté recevant un peu de conscience (« peut-être faisons-nous un échange »)¹⁶. Il en est de même enfin dans les rapports de l'homme avec l'homme. Là aussi, l'homme doit inventer sa relation avec l'autre : « Camaraderie » est le grand mot de Whitman pour désigner la plus haute relation humaine, non pas en vertu de l'ensemble d'une situation, mais en fonction des traits particuliers, des circonstances émotionnelles et de l'« intériorité » des fragments concernés (par exemple, à l'hôpital, instaurer avec chaque mourant isolé une relation de camaraderie...)¹⁷. Ainsi se tisse une collection de relations variables qui ne

se confondent pas avec un tout, mais produisent le seul tout que l'homme soit capable de conquérir dans telle ou telle situation. La Camaraderie est cette variabilité, qui implique une rencontre avec le Dehors, un cheminement des âmes en plein air, sur la « grand-route ». C'est avec l'Amérique que la relation de camaraderie est censée prendre le maximum d'extension et de densité, atteindre à des amours virils et populaires, tout en acquérant un caractère politique et national : non pas un totalisme ou un totalitarisme, mais un « Unionisme », comme dit Whitman¹⁸. La Démocratie même, l'Art même ne forment un tout que dans leur rapport avec la Nature (le grand air, la lumière, les couleurs, les sons, la nuit...) ; faute de quoi l'art tombe dans le morbide, et la démocratie dans la tromperie¹⁹.

La société des camarades, c'est le rêve révolutionnaire américain, auquel Whitman a puissamment contribué. Rêve déçu et trahi bien avant celui de la société soviétique. Mais c'est aussi la réalité de la littérature américaine, sous ces deux aspects : la spontanéité ou le sentiment inné du fragmentaire ; la réflexion des relations vivantes chaque fois acquises et créées. Les fragments spontanés, c'est ce qui constitue l'élément à travers lequel, ou dans les intervalles duquel on accède aux grandes visions et auditions réfléchies de la Nature et de l'Histoire.

1. Hölderlin, *Remarques sur Œdipe*, 10-18 (et les commentaires de Jean Beaufret, p. 8-11).

2. Whitman, *Specimen days*, « Au fond des bois » : traduction française à paraître au Mercure de France nous empruntons nos citations à cette traduction de J. Deleuze.

3. *Id.*

4. SD, « convulsivité ».
5. Kafka, *Journal*, Livre de poche, p. 181-182.
6. Thème constant des *Feuilles d'herbe*, Mercure de France. Cf. aussi Melville, *Redburn*, ch. 33, Gallimard.
7. SD, « Echo d'un interviewer ».
8. SD, « Une bataille nocturne ». Et « la véritable guerre n'entrera jamais dans les livres ».
9. Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ?* p. 239-240. De même Whitman invoque la nécessité d'une littérature américaine « sans trace ou teinte de l'Europe, de son sol, de ses souvenirs, de ses techniques et de son esprit » : SD, « Les prairies et les grandes plaines dans la poésie ».
10. SD, « Les bourdons ».
11. SD, « Carlyle du point de vue américain ».
12. Lawrence (*Etudes sur la littérature classique américaine*, Seuil) critique violemment Whitman pour son panthéisme et sa conception d'un Moi-Tout mais il le salue comme le plus grand poète parce que, plus profondément, Whitman chante les « sympathies », c'est-à-dire les relations qui se construisent à l'extérieur, « sur la Grand-Route » (p. 211-212).
13. Cf. Jamati, *Walt Whitman*, Seghers, p. 77 : le poème comme polyphonie.
14. SD, « Littérature de la vallée du Mississipi ».
15. SD, « La véritable guerre... »
16. SD, « Les chênes et moi ».
17. SD, « La véritable guerre... ». Sur la camaraderie, cf. FH, « Calamus ».
18. SD, « Mort du président Lincoln ».
19. SD, « Nature et démocratie ».

CHAPITRE IX

CE QUE LES ENFANTS DISENT

L'enfant ne cesse de dire ce qu'il fait ou tente de faire : explorer des milieux, par trajets dynamiques, et en dresser la carte. Les cartes de trajets sont essentielles à l'activité psychique. Ce que réclame le petit Hans, c'est de sortir de l'appartement familial pour passer la nuit chez la voisine, et revenir le matin : l'immeuble comme milieu. Ou bien : sortir de l'immeuble pour aller au restaurant rejoindre la petite fille riche, en passant par l'entrepôt de chevaux – la rue comme milieu. Même Freud estime nécessaire de faire intervenir une carte¹.

Pourtant Freud, à son habitude, ramène tout au père-mère : bizarrement, l'exigence d'explorer l'immeuble lui paraît un désir de coucher avec la mère. C'est comme si les parents avaient des places ou des fonctions premières, indépendantes des milieux. Mais un milieu est fait de qualités, substances, puissances et événements : par exemple la rue, et ses matières comme les pavés, ses bruits comme le cri des marchands, ses animaux comme les chevaux attelés, ses drames (un cheval glisse, un cheval tombe, un cheval est battu...). Le trajet se confond non seulement avec la subjectivité de ceux qui parcourent un milieu, mais avec la subjectivité du milieu lui-même en tant qu'il se réfléchit chez ceux qui le parcourent. La carte exprime l'identité du parcours et du parcouru. Elle se confond avec son objet, quand l'objet lui-même est mouvement. Rien n'est plus instructif que les chemins d'enfants autistes, tels que Deligny en révèle les cartes, et les superpose, avec leurs lignes coutumières, leurs lignes d'erre, leurs boucles, leurs repentirs et rebroussements, toutes leurs singularités². Or les parents sont eux-mêmes un milieu que l'enfant

parcourt, dont il parcourt les qualités et les puissances et dont il dresse la carte. Ils ne prennent une forme personnelle et parentale que comme les représentants d'un milieu dans un autre milieu. Mais il est erroné de faire comme si l'enfant était d'abord limité à ses parents, et n'accédait à des milieux que *par après*, et par extension, par dérivation. Le père et la mère ne sont pas les coordonnées de tout ce que l'inconscient investit. Il n'y a pas de moment où l'enfant n'est déjà plongé dans un milieu actuel qu'il parcourt, où les parents comme personnes jouent seulement le rôle d'ouvriers ou de fermeurs de portes, de gardiens de seuils, de connecteurs ou déconnecteurs de zones. Les parents sont toujours en position dans un monde qui ne dérive pas d'eux. Même chez le nourrisson il y a un continent-lit par rapport auquel les parents se définissent, comme des agents sur les parcours de l'enfant. Les espaces *hodologiques* de Lewin, avec leurs parcours, leurs détours, leurs barrières, leurs agents, forment une cartographie dynamique³.

Le petit Richard est étudié par Melanie Klein pendant la guerre. Il vit et pense le monde en forme de cartes. Il les colorie, les renverse, les superpose, les peuple avec leurs chefs, l'Angleterre et Churchill, l'Allemagne et Hitler. C'est le propre de la libido de hanter l'histoire et la géographie, d'organiser des formations de mondes et des constellations d'univers, de dériver les continents, de les peupler de races, de tribus et de nations. Quel être aimé n'enveloppe pas des paysages, des continents et des populations plus ou moins connus, plus ou moins imaginaires ? Mais Melanie Klein, qui a pourtant tout fait pour déterminer des milieux de l'inconscient, du point de vue des substances ou des qualités autant que des événements, semble méconnaître l'activité cartographique du petit Richard. Elle n'y voit qu'un *par-après*, simple extension de personnages parentaux, le bon père, la mauvaise mère... Plus que les adultes, les enfants résistent au forcing et à l'intoxication psychanalytiques ; Hans ou Richard, ils y mettent tout leur humour.

Mais ils ne peuvent pas résister très longtemps. Ils doivent ranger leurs cartes sous lesquelles il n'y a plus que des photos jaunies du père-mère. « Mme K. interpréta, *interpréta*, INTERPRÉTA... »⁴.

La libido n'a pas de métamorphoses, mais des trajectoires historico-mondiales. De ce point de vue, il ne semble pas que le réel et l'imaginaire forment une distinction pertinente. Un voyage réel manque par lui-même de la force de se réfléchir dans l'imagination ; et le voyage imaginaire n'a pas par lui-même la force, comme dit Proust, de se vérifier dans le réel. C'est pourquoi l'imaginaire et le réel doivent être plutôt comme deux parties juxtaposables ou superposables d'une même trajectoire, deux faces qui ne cessent de s'échanger, miroir mobile. Ainsi les aborigènes d'Australie joignent des itinéraires nomades et des voyage en rêve qui composent ensemble « un entremailage de parcours », « dans une immense découpe de l'espace et du temps qu'il faut lire comme une carte »⁵. A la limite, l'imaginaire est une image virtuelle qui s'accôle à l'objet réel, et inversement, pour constituer un cristal d'inconscient. Il ne suffit pas que l'objet réel, le paysage réel évoque des images semblables ou voisines ; il faut qu'il dégage *sa propre* image virtuelle, en même temps que celle-ci, comme paysage imaginaire, s'engage dans le réel suivant un circuit où chacun des deux termes poursuit l'autre, s'échange avec l'autre. La « vision » est faite de ce doublement ou dédoublement, cette coalescence. C'est dans les cristaux d'inconscient que se voient les trajectoires de la libido.

Une conception cartographique est très distincte de la conception archéologique de la psychanalyse. Celle-ci lie profondément l'inconscient à la mémoire : c'est une conception mémorielle, commémorative ou monumentale, qui porte sur des personnes et des objets, les milieux n'étant que des terrains capables de les conserver, de les identifier, de les authentifier. D'un tel point de vue, la superposition des couches est nécessairement traversée d'une flèche qui va de haut en bas, et il s'agit

toujours de s'enfoncer. Au contraire, les cartes se superposent de telle manière que chacune trouve un remaniement dans la suivante, au lieu d'une origine dans les précédentes : d'une carte à l'autre, il ne s'agit pas de la recherche d'une origine, mais d'une évaluation des *déplacements*. Chaque carte est une redistribution d'impasses et de percées, de seuils et de clôtures, qui va nécessairement de bas en haut. Ce n'est pas seulement une inversion de sens, mais une différence de nature : l'inconscient n'a plus affaire à des personnes et des objets, mais à des trajets et des devenir ; ce n'est plus un inconscient de commémoration, mais de mobilisation, dont les objets *s'envolent* plus qu'ils ne restent enfouis dans la terre. Félix Guattari a bien défini à cet égard une schizo-analyse qui s'oppose à la psychanalyse : « Les lapsus, les actes manqués, les symptômes sont comme des oiseaux qui frappent du bec à la fenêtre. Il ne s'agit pas de les interpréter. Il s'agit plutôt de repérer leur trajectoire, pour voir s'ils peuvent servir d'indicateurs de nouveaux univers de référence susceptibles d'acquérir une consistance suffisante pour retourner une situation »⁶. La tombe du pharaon, avec sa chambre centrale inerte au plus bas de la pyramide, fait place à des modèles plus dynamiques : de la dérive des continents à la migration des peuples, tout ce par quoi l'inconscient cartographie l'univers. *Le modèle indien remplace l'égyptien* : le passage des Indiens dans l'épaisseur des rochers mêmes, où la forme esthétique ne se confond plus avec la commémoration d'un départ ou d'une arrivée, mais avec la création de chemins sans mémoire, toute la mémoire du monde restant dans le matériau⁷.

Les cartes ne doivent pas seulement se comprendre en extension, par rapport à un espace constitué de trajets. Il y a aussi des cartes d'intensité, de densité, qui concernent ce qui remplit l'espace, ce qui sous-tend le trajet. Le petit Hans définit un cheval en dressant une liste d'affects, actifs et passifs : avoir un grand fait-pipi, traîner de lourdes charges, avoir des œillères, mordre, tomber, être fouetté, faire du charivari avec ses jambes.

C'est cette distribution d'affects (où le fait-pipi joue le rôle de transformateur, de convertisseur) qui constitue une carte d'intensité. C'est toujours une constellation affective. Là encore il serait abusif d'y voir, comme Freud, une simple dérivation du père-mère : comme si la « vision » de rue, fréquente à l'époque – un cheval tombe, est fouetté, se débat – n'était pas capable d'affecter directement la libido, et devait rappeler une scène d'amour entre parents... L'identification du cheval au père touche au grotesque, et entraîne une méconnaissance de tous les rapports de l'inconscient avec les forces animales. Et, de même que la carte des mouvements et trajets, déjà, n'était pas une dérivation ou une extension du père-mère, la carte des forces ou intensités n'est pas davantage une dérivation du corps, une extension d'une image préalable, un supplément ou un par-après. Polack et Sivadon font une analyse profonde de l'activité cartographique de l'inconscient ; leur seule ambiguïté serait peut-être d'y voir un prolongement de l'image du corps⁸. Au contraire, c'est la carte d'intensité qui distribue les affects dont la liaison, la valence, constituent chaque fois l'image du corps, image toujours remaniable ou transformable à la mesure des constellations affectives qui la déterminent.

Une liste d'affects ou constellation, une carte intensive, est un devenir : le petit Hans ne forme pas avec le cheval une représentation inconsciente du père, mais est entraîné dans un devenir-cheval auquel les parents s'opposent. De même le petit Arpad et tout un devenir-coq : chaque fois, la psychanalyse rate le rapport de l'inconscient avec des forces⁹. L'image n'est pas seulement trajet, mais devenir. Le devenir est ce qui sous-tend le trajet, comme les forces intensives sous-tendent les forces motrices. Le devenir-cheval de Hans renvoie à un trajet, de la maison à l'entrepôt. Le passage le long de l'entrepôt, ou bien la visite au poulailler, sont des trajets coutumiers, mais ne sont pas d'innocentes promenades. On voit bien pourquoi le réel et l'imaginaire étaient amenés à se dépasser, ou

même à s'échanger : un devenir n'est pas imaginaire, pas plus qu'un voyage n'est réel. C'est le devenir qui fait du moindre trajet, ou même d'une immobilité sur place, un voyage ; et c'est le trajet qui fait de l'imaginaire un devenir. Les deux cartes, des trajets et des affects, renvoient l'une à l'autre.

Ce qui concerne la libido, ce que la libido investit se présente avec un article indéfini, ou plutôt est présenté par l'article indéfini : *un* animal comme qualification d'un devenir ou spécification d'un trajet (*un* cheval, *une* poule...) ; un corps ou un organe comme pouvoir d'affecter et d'être affecté (un ventre, des yeux...) ; et même des personnages qui empêchent un trajet et inhibent des affects, ou au contraire les favorisent (*un* père, *des* gens...). Les enfants s'expriment ainsi, un père, un corps, un cheval. Ces indéfinis semblent souvent résulter d'un manque de détermination dû aux défenses de la conscience. Pour la psychanalyse, il s'agit toujours de mon père, de moi, de mon corps. C'est une rage de possessif et de personnel, et l'interprétation consiste à retrouver des personnes et des possessions. « Un enfant est battu » doit signifier « mon père me bat », même si cette transformation reste abstraite ; et « un cheval tombe et remue des jambes » signifie que mon père fait l'amour avec ma mère. Pourtant l'indéfini ne manque de rien, et surtout pas de détermination. Il est la détermination du devenir, sa puissance propre, la puissance d'un impersonnel qui n'est pas une généralité, mais une singularité au plus haut point : par exemple, on ne fait pas *le* cheval, pas plus qu'on n'imité *tel* cheval, mais on devient *un* cheval, en atteignant à une zone de voisinage où l'on ne peut plus se distinguer de ce qu'on devient.

L'art aussi atteint à cet état céleste qui ne garde plus rien de personnel ni de rationnel. A sa manière, l'art dit ce que disent les enfants. Il est fait de trajets et de devenirs, aussi fait-il des cartes, extensives et intensives. Il y a toujours une trajectoire dans l'œuvre d'art, et Stevenson montre l'importance décisive d'une carte coloriée dans la conception de *L'île au*

*trésor*¹⁰. Ce n'est pas dire qu'un milieu détermine nécessairement l'existence des personnages, mais plutôt que ceux-ci se définissent par des trajets qu'ils font en réalité ou en esprit, sans lesquels ils ne deviendraient pas. En peinture, une carte coloriée peut être présente, dans la mesure où le tableau est moins une fenêtre sur le monde, à l'italienne, qu'un assemblage sur une surface¹¹. Chez Vermeer, par exemple, les devenirs les plus intimes, les plus immobiles (la fille séduite par un soldat, la femme qui reçoit une lettre, le peintre en train de peindre...), renvoient pourtant à de vastes parcours dont témoigne une carte. J'ai étudié la carte, disait Fromentin, « non pas en géographe, mais en peintre »¹². Et comme les trajets ne sont pas plus réels que les devenirs ne sont imaginaires, il y a dans leur réunion quelque chose d'unique qui n'appartient qu'à l'art. L'art se définit alors comme un processus impersonnel où l'œuvre se compose un peu comme un *cairn*, avec les pierres apportées par différents voyageurs et devenants (plutôt que revenants) qui dépendent ou non d'un même auteur.

C'est seulement une telle conception qui peut arracher l'art au procès personnel de la mémoire et à l'idéal collectif de la commémoration. A l'art-archéologie qui s'enfonce dans les millénaires pour atteindre à l'immémorial s'oppose un art-cartographie qui repose sur « les choses d'oubli et les lieux de passage ». Ainsi la sculpture, quand elle cesse d'être monumentale pour devenir hodologique : il ne suffit pas de dire qu'elle est paysage, et qu'elle aménage un lieu, un territoire. Ce sont des chemins qu'elle aménage, elle est elle-même un voyage. Une sculpture suit les chemins qui lui donnent un dehors, elle n'opère qu'avec des courbes non-fermées qui divisent et traversent le corps organique, elle n'a pas d'autre mémoire que celle du matériau (d'où son procédé de taille directe, et sa fréquente utilisation du bois). Carmen Perrin nettoie des blocs erratiques de la verdure qui les intègre au sous-bois, elle les rend à la mémoire du glacier qui les a portés jusqu'ici, non pas pour en assigner

l'origine, mais pour faire de leur *déplacement* quelque chose de visible¹³. On objectera qu'un circuit touristique comme art des chemins n'est pas plus satisfaisant que le musée comme art monumental et commémoratif. Mais quelque chose distingue essentiellement l'art-cartographie d'un circuit touristique : c'est qu'il appartient bien à la nouvelle sculpture de prendre position sur des trajets extérieurs, mais cette position dépend d'abord de chemins intérieurs à l'œuvre elle-même ; le chemin extérieur est une création qui ne préexiste pas à l'œuvre, et dépend de ses rapports internes. On fait le tour de la sculpture, et les axes de vue qui lui appartiennent font saisir le corps tantôt dans toute sa longueur, tantôt dans un étonnant raccourci, tantôt suivant deux ou plusieurs directions qui s'écartent : la position dans l'espace environnant dépend étroitement de ces trajets intérieurs. C'est comme si des chemins virtuels s'accolaient au chemin réel qui en reçoit de nouveaux tracés, de nouvelles trajectoires. Une carte de virtualités, tracée par l'art, se superpose à la carte réelle dont elle transforme les parcours. Ce n'est pas seulement la sculpture, mais toute œuvre d'art, ainsi l'œuvre musicale, qui implique ces chemins ou cheminements intérieurs : le choix de tel ou tel chemin peut déterminer chaque fois une position variable de l'œuvre dans l'espace. Toute œuvre comporte une pluralité de trajets, qui ne sont lisibles et ne coexistent que sur une carte, et change de sens suivant ceux qui sont retenus¹⁴. Ces trajets intériorisés ne sont pas séparables de devenir. *Trajets et devenir*, l'art les rend présents les uns dans les autres ; il rend sensible leur présence mutuelle, et se définit ainsi, invoquant Dionysos comme le dieu des lieux de passage et des choses d'oubli.

-
1. Freud, *Cinq psychanalyses*, PUF.
 2. Fernand Deligny, « Voix et voir », *Cahiers de l'immuable*, I.
 3. Kaufmann, *Kurt Lewin*, Vrin, p. 170-173 : la notion de chemin.
 4. Melanie Klein, *Psychanalyse d'un enfant*, Ed. Tchou.
 5. Cf. Barbara Glowczewski, *Du rêve à la loi chez les Aborigènes*, PUF, ch. I.
 6. Guattari, *Les années d'hiver*, Ed. Barrault. Et *Cartographies schizo-analytiques*, Galilée.
 7. Elie Faure, *L'art médiéval*, Livre de poche, p. 38 : « Là, au bord de la mer, au seuil d'une montagne, ils rencontraient une muraille de granit. Alors ils entraient tous dans le granit... Derrière eux ils laissaient le roc évidé, des galeries creusées dans tous les sens, des parois sculptées, ciselées, des piliers naturels ou factices... »
 8. Jean-Claude Polack et Danielle Sivadon, *L'intime utopie*, PUF (les auteurs opposent la méthode « géographique » à une méthode « géologique » comme celle de Gisela Pankow, p. 28).
 9. Cf. Ferenczi, *Psychanalyse*, II, Payot, « Un petit homme-coq », p. 72-79.
 10. Stevenson, *Œuvres*, coll. Bouquins, Laffont, p. 1079-1085.
 11. Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre*, « l'appel de la cartographie dans l'art hollandais », Gallimard, p. 212.
 12. Fromentin, *Un été dans le Sahara*, *Œuvres*, Pléiade, Gallimard, p. 18.
 13. Sur un art des chemins, qui s'oppose au monumental et au commémoratif, *Voie suisse : l'itinéraire genevois* (analyses de Carmen Perrin). Cf. aussi *Bertholin* (Vassivière), avec le texte de Patrick Le Nouène, « Choses d'oubli et lieux de passage ». Le centre de Vassivière, ou celui de Crestet, sont des lieux de cette nouvelle sculpture, dont les principes renvoient aux grandes conceptions d'Henry Moore.
 14. Cf. chez Boulez la multiplicité des parcours, et la comparaison avec « le plan d'une ville », dans des œuvres comme la « Troisième sonate », « Eclat » ou « Domaines » : *Par volonté et par hasard*, Seuil, ch. XII (« la trajectoire de l'œuvre devait être multiple... »).

CHAPITRE X

BARTLEBY, OU LA FORMULE

Bartleby n'est pas une métaphore de l'écrivain, ni le symbole de quoi que ce soit. C'est un texte violemment comique, et le comique est toujours littéral. C'est comme une nouvelle de Kleist, de Dostoïevski, de Kafka ou de Beckett, avec lesquelles il forme une lignée souterraine et prestigieuse. Il ne veut dire que ce qu'il dit, littéralement. Et ce qu'il dit et répète, c'est JE PRÉFÉRERAIS NE PAS, *I would prefer not to*¹. C'est la formule de sa gloire, et chaque lecteur amoureux la répète à son tour. Un homme maigre et livide a prononcé la formule qui affole tout le monde. Mais en quoi consiste la littéralité de la formule ?

On remarque d'abord un certain maniérisme, une certaine solennité : *prefer* est rarement employé en ce sens, et ni le patron de Bartleby, l'avoué, ni les clercs ne s'en servent habituellement (« un drôle de mot, quant à moi je ne m'en sers jamais... »). La formule ordinaire serait plutôt *I had rather not*. Mais surtout la bizarrerie de la formule déborde le mot lui-même : certes elle est grammaticalement correcte, syntaxiquement correcte, mais sa terminaison abrupte, NOT TO, qui laisse indéterminé ce qu'elle repousse, lui confère un caractère radical, une sorte de fonction-limite. Sa reprise et son insistance la rendent d'autant plus insolite, tout entière. Murmurée d'une voix douce, patiente, atone, elle atteint à l'irrémissible, en formant un bloc inarticulé, un souffle unique. A ces égards elle a la même force, le même rôle qu'une formule *agrammaticale*.

Les linguistes ont analysé ce qu'on appelle « agrammaticalité » en toute rigueur. On en trouve de nombreux exemples, très intenses, chez le poète américain Cummings : ainsi *He danced his did*, comme si l'on disait

« il dansa son mit » au lieu de « il se mit à danser ». Nicolas Ruwet explique qu'on peut supposer une série de variables grammaticales ordinaires, dont la formule agrammaticale serait comme la limite : *he danced his did* serait une limite des expressions normales *he did his dance, he danced his dance, he danced what he did...*². Ce ne serait plus un mot-valise, comme on en trouve chez Lewis Carroll, mais une « construction-valise », une construction-souffle, une limite ou un tenseur. Peut-être aurions-nous avantage à prendre un exemple en français, dans une situation pratique : quelqu'un qui tient dans sa main un certain nombre de clous pour fixer quelque chose au mur s'écrie : J'EN AI UN DE PAS ASSEZ. C'est une formule agrammaticale qui vaut comme la limite d'une série d'expressions correctes : « J'en ai un de trop, Je n'en ai pas assez. Il m'en manque un... » La formule de Bartleby ne serait-elle pas de ce type, à la fois stéréotypie de Bartleby lui-même et expression hautement poétique de Melville, limite d'une série telle que « je préférerais ceci, je préférerais ne pas faire cela, ce n'est pas ce que je préférerais... » ? Malgré sa construction normale, elle résonne comme une anomalie.

JE PRÉFÉRERAIS NE PAS. La formule a des variantes. Tantôt elle abandonne le conditionnel et se fait plus sèche : JE PRÉFÈRE NE PAS, *I prefer not to*. Tantôt, dans les dernières occurrences où elle apparaît, elle semble perdre son mystère en retrouvant tel ou tel infinitif qui la complète, et qui s'accroche à *to* : « je préfère me taire », « je préférerais ne pas être un peu raisonnable », « je préférerais ne pas prendre une fonction de commis », « je préférerais faire autre chose »... Mais même dans ces cas on sent la sourde présence de la forme insolite qui continue à hanter le langage de Bartleby. Il ajoute lui-même : « mais ne je suis pas un cas particulier », « je n'ai rien de particulier », *I am not particular*, pour indiquer que toute autre chose qu'on pourrait lui proposer serait encore une particularité tombant à son tour sous le coup de la grande formule indéterminée, JE PRÉFÈRE NE PAS, qui subsiste une fois pour toutes et dans toutes les fois.

La formule a dix occurrences principales, et dans chacune elle peut apparaître plusieurs fois, répétée ou variée. Bartleby est copiste dans le bureau de l'avoué : il n'arrête pas de copier, « silencieusement, lividement, mécaniquement ». La première occurrence, c'est quand l'avoué lui dit de collationner, de relire la copie des deux clercs : JE PRÉFÉRERAIS NE PAS. La seconde, quand l'avoué lui dit de venir relire ses propres copies. La troisième, quand l'avoué l'invite à relire avec lui personnellement, en tête à tête. La quatrième, quand l'avoué veut l'envoyer faire une course. La cinquième, quand il lui demande d'aller dans la pièce voisine. La sixième, quand l'avoué veut entrer dans son étude un dimanche matin et s'aperçoit que Bartleby y couche. La septième, quand l'avoué se contente de poser des questions. La huitième, quand Bartleby a cessé de copier, a renoncé à toute copie, et que l'avoué le chasse. La neuvième quand l'avoué fait une seconde tentative pour le chasser. La dixième quand Bartleby a été expulsé du bureau, s'est assis sur la rampe du palier, et que l'avoué affolé lui propose d'autres occupations inattendues (tenir les comptes d'une épicerie, être barman, encaisser des factures, être homme de compagnie d'un jeune homme de bonne famille...). La formule bourgeoise et prolifère. A chaque occurrence, c'est la stupeur autour de Bartleby, comme si l'on avait entendu l'Indicible ou l'Imparable. Et c'est le silence de Bartleby, comme s'il avait tout dit et épuisé du coup le langage. A chaque occurrence on a l'impression que la folie croît : non pas « particulièrement » celle de Bartleby, mais autour de lui, et notamment celle de l'avoué qui se lance dans d'étranges propositions et des conduites plus étranges encore.

Il n'y a pas de doute, la formule est ravageuse, dévastatrice, et ne laisse rien subsister derrière elle. On remarque d'abord son caractère contagieux : Bartleby « tourne la langue » des autres. Les mots insolites, *I would prefer*, s'insinuent dans le langage des clercs et de l'avoué lui-même (« Vous avez attrapé le mot, vous aussi ! »). Mais cette contamination n'est

pas l'essentiel, l'essentiel est l'effet sur Bartleby : dès qu'il a dit JE PRÉFÈRE NE PAS (collationner), il ne *peut* plus copier non plus. Pourtant il ne dira jamais qu'il préfère ne pas (copier) : simplement il a dépassé ce stade (*give up*). Et sans doute ne s'en aperçoit-il pas tout de suite, puisqu'il continue à copier jusqu'après la sixième occurrence. Mais, quand il s'en aperçoit, c'est comme d'une évidence, comme le résultat différé qui était déjà compris dans le premier énoncé de la formule : « Ne voyez-vous pas la raison par vous-même ? » dit-il à l'avoué. La formule-bloc a pour effet non seulement de récuser ce que Bartleby préfère ne pas faire, mais aussi de rendre impossible ce qu'il faisait, ce qu'il était censé préférer faire encore.

On a remarqué que la formule, *I prefer not to*, n'était ni une affirmation ni une négation. Bartleby « ne refuse pas, mais n'accepte pas non plus, il s'avance et se retire dans cette avancée, il s'expose un peu dans un léger retrait de la parole »³. L'avoué serait soulagé si Bartleby ne voulait pas, mais Bartleby ne refuse pas, il récusé seulement un non-préféré (la relecture, les courses...). Et Bartleby n'accepte pas davantage, il n'affirme pas un préférable qui consisterait à continuer de copier, il en pose seulement l'impossibilité. Bref, la formule qui récusé successivement tout autre acte a déjà englouti l'acte de copier qu'elle n'a même plus besoin de récuser. La formule est ravageuse parce qu'elle élimine aussi impitoyablement le préférable que n'importe quel non-préféré. Elle abolit le terme sur lequel elle porte, et qu'elle récusé, mais aussi l'autre terme qu'elle semblait préserver, et qui devient impossible. En fait, elle les rend indistincts : elle creuse une zone d'indiscernabilité, d'indétermination, qui ne cesse de croître entre des activités non-préférées et une activité préférable. Toute particularité, toute référence est abolie. La formule anéantit « copier », la seule référence par rapport à laquelle quelque chose pourrait être ou non préféré. *Je préférerais rien plutôt que quelque chose* : non pas une volonté de néant, mais la croissance d'un

néant de volonté. Bartleby a gagné le droit de survivre, c'est-à-dire de se tenir immobile et debout face à un mur aveugle. Pure passivité patiente, comme dirait Blanchot. Etre en tant qu'être, et rien de plus. On le presse de dire oui ou non. Mais s'il disait non (collationner, faire des courses...), s'il disait oui (copier), il serait vite vaincu, jugé inutile, il n'y survivrait pas. Il ne peut survivre qu'en tournoyant dans un suspens qui tient tout le monde à distance. Son moyen de survivance, c'est préférer *ne pas* collationner, mais par là même aussi *ne pas* préférer copier. Il lui fallait récuser l'un pour rendre l'autre impossible. La formule est à deux temps, et ne cesse de se recharger elle-même, en repassant par les mêmes états. C'est pourquoi l'avoué a l'impression vertigineuse, chaque fois, que tout recommence à zéro.

On dirait d'abord que la formule est comme la mauvaise traduction d'une langue étrangère. Mais, à mieux l'entendre, sa splendeur dément cette hypothèse. Peut-être est-ce elle qui creuse dans la langue une sorte de langue étrangère. Au sujet des agrammaticalités de Cummings, on a proposé de les considérer comme issues d'un dialecte différent de l'anglais standard, et dont on pourrait dégager les règles créatrices. Il en est de même pour Bartleby, la règle serait dans cette logique de la préférence négative : négativisme au-delà de toute négation. Mais, s'il est vrai que les chefs-d'œuvre de la littérature forment toujours une sorte de langue étrangère dans la langue où ils sont écrits, quel vent de folie, quel souffle psychotique passe ainsi dans le langage ? Il appartient à la psychose de mettre en jeu un *procédé*, qui consiste à traiter la langue ordinaire, la langue standard, de manière à lui faire « rendre » une langue originale inconnue qui serait peut-être une projection de la langue de Dieu, et qui emporterait tout le langage. Des procédés de ce genre apparaissent en France chez Roussel et chez Brisset, en Amérique chez Wolfson. N'est-ce pas notamment la vocation schizophrénique de la littérature américaine, de faire filer ainsi la langue anglaise, à force de dérives, de

déviation, de détaxe ou de surtaxe (par opposition à la syntaxe standard) ? Introduire un peu de psychose dans la névrose anglaise ? Inventer une nouvelle universalité ? On convoquera au besoin les autres langues dans l'anglais, pour mieux lui faire rendre un écho de cette langue divine de tempête et de tonnerre. Melville invente une langue étrangère qui court sous l'anglais, et qui l'emporte : c'est l'OUTLANDISH, ou le Déterritorialisé, la langue de la Baleine. D'où l'intérêt des études concernant *Moby Dick*, qui s'appuient sur les Nombres et les Lettres, et leur sens cryptique, pour dégager au moins un squelette de la langue originale inhumaine ou surhumaine⁴. C'est comme si trois opérations s'enchaînaient : un certain traitement de la langue ; le résultat de ce traitement, qui tend à constituer dans la langue une langue originale ; et l'effet, qui consiste à entraîner tout le langage, à le faire fuir, à le pousser à sa limite propre pour en découvrir le Dehors, silence ou musique. Si bien qu'un grand livre est toujours l'envers d'un autre livre qui ne s'écrit que dans l'âme, avec du silence et du sang. Ce n'est pas seulement *Moby Dick*, c'est *Pierre*, où Isabelle affecte la langue d'un murmure incompréhensible, comme une basse continue qui porte tout le langage aux accords et aux sons de sa guitare. Et *Billy Budd*, nature angélique ou adamique, souffre d'un bégaiement qui dénature la langue, mais fait monter aussi l'Au-delà musical et céleste du langage tout entier. C'est comme chez Kafka « un pialement douloureux » qui brouille la résonance des mots, tandis que la sœur prépare déjà le violon qui répond à Grégoire.

Bartleby aussi est une nature angélique, adamique, mais son cas semble différent, parce qu'il ne dispose pas d'un Procédé général, fût-ce le bégaiement, pour traiter la langue. Il se contente d'une brève Formule, correcte en apparence, tout au plus un tic localisé qui surgit dans certaines occurrences. Et pourtant le résultat, l'effet sont les mêmes : creuser dans la langue une sorte de langue étrangère, et confronter tout le langage au silence, le faire basculer dans le silence. *Bartleby* annonce le long silence

dans lequel entrera Melville, seulement rompu par la musique des poèmes, et d'où il ne sortira plus que pour *Billy Budd*. Bartleby lui-même n'avait d'autre issue que se taire, et se retirer derrière son paravent, chaque fois qu'il avait prononcé la formule, jusqu'à son silence final dans la prison. Après la formule il n'y a plus rien à dire : elle vaut pour un procédé, elle surmonte son apparence de particularité.

L'avoué fait lui-même la théorie des raisons pour lesquelles la formule de Bartleby ravage le langage. Tout langage, suggère-t-il, a des références ou des présupposés (*assumptions*). Ce n'est pas exactement ce que le langage désigne, mais ce qui lui permet de désigner. Un mot suppose toujours d'autres mots qui peuvent le remplacer, le compléter ou former avec lui des alternatives : c'est à cette condition que le langage se distribue de manière à désigner des choses, états de choses et actions, d'après un ensemble de conventions objectives, explicites. Peut-être y a-t-il aussi d'autres conventions, implicites et subjectives, un autre type de références ou de présupposés. En parlant, je n'indique pas seulement des choses et des actions, mais je fais déjà des actes qui assurent un rapport avec l'interlocuteur, suivant nos situations respectives : je commande, j'interroge, je promets, je prie, j'émetts des « actes de parole » (*speech-act*). Les actes de parole sont auto-référentiels (je commande effectivement en disant « je vous ordonne... »), tandis que les propositions constatives se réfèrent à d'autres choses et d'autres mots. Or, c'est ce double système de références que Bartleby ravage.

La formule I PREFER NOT TO exclut toute alternative, et n'engloutit pas moins ce qu'elle prétend conserver qu'elle n'écarte toute autre chose ; elle implique que Bartleby cesse de copier, c'est-à-dire de reproduire des mots ; elle creuse une zone d'indétermination qui fait que les mots ne se distinguent plus, elle fait le vide dans le langage. Mais aussi elle désamorce les actes de parole d'après lesquels un patron peut commander, un ami bienveillant poser des questions, un homme de foi promettre. Si

Bartleby refusait, il pourrait encore être reconnu comme rebelle ou révolté, et avoir encore à ce titre un rôle social. Mais la formule désamorce tout acte de parole, en même temps qu'elle fait de Bartleby un pur exclu auquel nulle situation sociale ne peut plus être attribuée. C'est ce dont l'avoué s'aperçoit avec effroi : tous ses espoirs de ramener Bartleby à la raison s'effondrent, parce qu'ils reposent sur une *logique des présupposés*, suivant laquelle un patron « s'attend » à être obéi, ou un ami bienveillant, écouté, tandis que Bartleby a inventé une nouvelle logique, une *logique de la préférence* qui suffit à miner les présupposés du langage. Comme le remarque Mathieu Lindon, la formule « déconnecte » les mots et les choses, les mots et les actions, mais aussi les actes et les mots : elle coupe le langage de toute référence, conformément à la vocation absolue de Bartleby, *être un homme sans références*, celui qui surgit et disparaît, sans référence à soi-même ni à autre chose⁴. C'est pourquoi, malgré son air correct, la formule fonctionne comme une véritable agrammaticalité.

Bartleby, c'est le Célibataire, celui dont Kafka disait : « il n'a de sol que ce qu'il faut à ses deux pieds, et de point d'appui que ce que peuvent couvrir ses deux mains » – celui qui se couche dans la neige en hiver pour mourir de froid comme un enfant, celui qui n'avait que ses promenades à faire, mais qui pouvait les faire en n'importe quel lieu, sans bouger⁷. Bartleby est l'homme sans références, sans possessions, sans propriétés, sans qualités, sans particularités : il est trop lisse pour qu'on puisse lui accrocher une particularité quelconque. Sans passé ni futur, il est instantané. I PREFER NOT TO est la formule chimique ou alchimique de Bartleby, mais on peut lire à l'envers, I AM NOT PARTICULAR, je ne suis pas particulier, comme l'indispensable complément. C'est tout le XIX^e siècle qui sera traversé par cette recherche de l'homme sans nom, régicide et parricide, Ulysse des temps modernes (« je suis Personne ») : l'homme écrasé et mécanisé des grandes métropoles, mais dont on attend, peut-être, qu'il en sorte l'Homme de l'avenir ou d'un nouveau monde. Et dans

un même messianisme on l'aperçoit tantôt du côté du Prolétaire, tantôt du côté de l'Américain. Le roman de Musil aussi suivra cette quête, et inventera la nouvelle logique dont *l'Homme sans particularités* est à la fois le penseur et le produit. Et de Melville à Musil la dérivation nous semble certaine, bien qu'il ne faille pas la chercher du côté de *Bartleby*, mais plutôt de *Pierre ou les ambiguïtés*. Le couple incestueux Ulrich-Agathe est comme la reprise du couple Pierre-Isabelle, et dans les deux cas la sœur silencieuse, inconnue ou oubliée, n'est pas un substitut de la mère, mais au contraire l'abolition de la différence sexuelle en tant que particularité, au profit d'un rapport androgyne suivant lequel Pierre aussi bien qu'Ulrich sont ou deviennent femme. Dans le cas de *Bartleby*, se peut-il que le rapport avec l'avoué soit aussi mystérieux, et marque à son tour la possibilité d'un devenir, d'un nouvel homme ? *Bartleby* pourra-t-il conquérir le lieu de ses promenades ?

Peut-être *Bartleby* est-il le fou, le dément, le psychotique (« un désordre inné et incurable » de l'âme). Mais comment le savoir si l'on ne tient pas compte des anomalies de l'avoué, qui ne cesse de se conduire très bizarrement ? L'avoué vient d'avoir une promotion professionnelle importante. On se rappellera que le président Schreber aussi ne libère son propre délire qu'à la suite d'une promotion, comme si celle-ci lui donnait l'audace de risquer. Mais qu'est-ce que l'avoué va risquer ? Il a déjà deux copistes qui, un peu comme les commis de Kafka, sont des doubles inversés, l'un normal le matin et ivre l'après-midi, l'autre, en état de perpétuelle indigestion le matin, mais presque normal l'après-midi. Ayant donc besoin d'un copiste supplémentaire, il engage *Bartleby*, *sans aucune référence*, après une courte conversation, parce que son aspect livide lui semble témoigner d'une constance capable de compenser l'irrégularité des deux autres. Mais dès le premier jour il met *Bartleby* dans un étrange agencement (*arrangement*) : celui-ci se tiendra dans le bureau même de l'avoué, près des portes du fond qui le séparent du bureau des clercs,

entre une fenêtre qui donne sur un mur voisin et un paravent vert comme une prairie, comme s'il importait que Bartleby pût entendre, mais n'être pas vu. Est-ce une inspiration de l'avoué ou un accord à la suite de la courte conversation, on ne le saura jamais. Mais le fait est que, pris dans cet agencement, Bartleby invisible fait un travail « mécanique » considérable. Or, dès que l'avoué prétend lui faire quitter son paravent, Bartleby émet sa formule. Et, dans cette première occurrence comme dans les suivantes, l'avoué se trouve démuni, désarmé, stupéfait, foudroyé, sans réponse ni parade. Bartleby cesse de copier, et se maintient sur les lieux, impavide. On sait à quelles extrémités l'avoué est réduit pour se débarrasser de Bartleby : rentrer chez soi, puis se résoudre à changer de local professionnel, s'enfuir plusieurs jours en se cachant pour échapper aux plaintes du nouveau locataire de l'étude. Quelle étrange fuite où l'avoué errant vit dans son cabriolet... Depuis l'agencement initial jusqu'à cette fuite irrépressible, caïnique, tout est bizarre, et l'avoué se conduit comme un fou. Dans son âme alternent les désirs de meurtre et les déclarations d'amour à l'égard de Bartleby. Qu'est-ce qui s'est passé ? Est-ce un cas de folie à deux, là aussi un rapport de double, un rapport homosexuel presque reconnu (« oui, Bartleby... jamais je ne me sens autant moi-même que lorsque je sais que tu es là... j'atteins au dessein prédestiné de ma vie... ») ?

On peut supposer que l'engagement de Bartleby fut une sorte de pacte, comme si l'avoué, à la suite de sa promotion, avait décidé de faire de ce personnage, sans références objectives, un *homme de confiance* qui lui devrait tout. Il veut en faire *son* homme. Le pacte consiste en ceci : Bartleby copiera, proche de son maître qu'il entendra, mais ne sera pas vu, tel un oiseau de nuit qui ne supporte pas d'être regardé. Alors il n'y a pas de doute, dès que l'avoué veut (sans même le faire exprès) extraire Bartleby de son paravent, pour corriger les copies avec les autres, il brise le pacte. C'est pourquoi Bartleby, en même temps qu'il « préfère ne pas »

corriger, ne peut plus copier déjà. Bartleby s'exposera à la vue, et même plus qu'on ne le lui demande, planté tout droit dans le bureau, mais il ne copiera plus. L'avoué en a un obscur sentiment, puisqu'il suppose que, si Bartleby arrête de copier, c'est parce qu'il a des troubles visuels. Et en effet, exposé à la vue, Bartleby ne voit plus pour son compte, et ne regarde plus. Il a acquis ce qui lui était inné d'une certaine façon, l'infirmité légendaire, borgne et manchot, qui en fait un autochtone, quelqu'un qui naît du lieu et reste sur le lieu, tandis que l'avoué remplit nécessairement la fonction du traître condamné à fuir. C'est une obscure culpabilité qui court sous les protestations de l'avoué, chaque fois qu'il invoque la philanthropie, la charité, l'amitié. En fait, l'avoué a cassé l'agencement qu'il avait lui-même organisé ; et voilà que Bartleby tire des débris un *trait d'expression*, JE PRÉFÈRE NE PAS, qui va proliférer sur soi, contaminer les autres, faire fuir l'avoué, mais aussi faire fuir le langage, faire croître une zone d'indétermination ou d'indiscernabilité telle que les mots ne se distinguent plus, et les personnages non plus, l'avoué fuyant et Bartleby immobile, pétrifié. L'avoué se met à vagabonder tandis que Bartleby reste tranquille, mais c'est parce qu'il reste tranquille et ne bouge pas que Bartleby sera traité comme un vagabond.

Entre l'avoué et Bartleby, y a-t-il un rapport d'identification ? Mais qu'est-ce qu'un tel rapport, et dans quel sens va-t-il ? Le plus souvent, une identification semble faire intervenir trois éléments, qui peuvent d'ailleurs s'échanger, permuter : une forme, image ou représentation, portrait, modèle ; un sujet au moins virtuel ; et les efforts du sujet pour prendre forme, s'approprier l'image, s'adapter à elle et l'adapter à lui. C'est une opération complexe qui passe par toutes les aventures de la ressemblance, et qui risque toujours de tomber dans la névrose ou de tourner en narcissisme. C'est la « rivalité mimétique », dit-on. Elle mobilise une fonction paternelle en général : l'image est par excellence une image de père, et le sujet est un fils, même si les déterminations

s'échangent. Le roman de formation, on pourrait dire aussi bien le roman de référence, en donne de nombreux exemples.

Il est certain que beaucoup de romans de Melville commencent par des images ou portraits, et semblent raconter l'histoire d'une formation sous une fonction paternelle : ainsi *Redburn. Pierre ou les ambiguïtés* commence par l'image du père, statue et tableau. Même *Moby Dick* amasse d'abord les renseignements pour donner une forme à la baleine et en dresser l'image, jusqu'au sombre tableau dans l'auberge. *Bartleby* ne manque pas à la règle, et les deux clercs sont comme des images de papier, symétriques inverses, et l'avoué remplit si bien une fonction de père qu'on a peine à se croire à New York. Tout commence comme dans un roman anglais, à Londres et chez Dickens. Mais quelque chose d'étrange se produit chaque fois, qui brouille l'image, la frappe d'une incertitude essentielle, empêche la forme de « prendre », mais aussi défait le sujet, le jette à la dérive et abolit toute fonction paternelle. C'est là seulement que les choses commencent à devenir intéressantes. La statue du père fait place à son portrait beaucoup plus ambigu, puis à un autre portrait qui est celui de n'importe qui ou de personne. On perd les références, et la formation de l'homme fait place à un nouvel élément inconnu, au mystère d'une vie non-humaine informe, un *Squid*. Tout commençait à l'anglaise, mais on continue à l'américaine, suivant une ligne de fuite irrésistible. Achab peut dire à bon droit qu'il fuit de partout. La fonction paternelle se perd au profit de forces ambiguës plus obscures. Le sujet perd sa texture, au profit d'un patchwork qui prolifère à l'infini : le patchwork américain devient la loi de l'œuvre melvillienne, dénuée de centre, d'envers et d'endroit. C'est comme si des traits d'expression s'échappaient de la forme, telles les lignes abstraites d'une écriture inconnue, telles les rides qui se tordent du front d'Achab à celui de la Baleine, telles les lanières mouvantes aux « horribles contorsions » qui passent à travers les cordages fixes, et qui risquent toujours d'entraîner un marin dans la mer, un sujet dans la mort².

Dans *Pierre ou les ambiguïtés*, le sourire inquiétant du jeune homme inconnu, sur le tableau qui ressemble tant à celui du père, fonctionne comme un trait d'expression qui s'émancipe, et suffit à défaire toute ressemblance autant qu'à faire vaciller le sujet. I PREFER NOT TO est aussi un trait d'expression qui contamine tout, s'échappant de la forme linguistique, destituant le père de sa parole exemplaire, autant que le fils de sa possibilité de reproduire ou de copier.

C'est bien encore un processus d'identification, mais il est devenu psychotique au lieu de suivre les aventures de la névrose. Un peu de schizophrénie s'échappe de la névrose du vieux monde. Nous pouvons regrouper trois caractères distinctifs. En premier lieu, le *trait d'expression* informel s'oppose à l'image ou à la forme exprimée. En second lieu, il n'y a plus un sujet qui s'élève jusqu'à l'image, en réussissant ou en échouant. On dirait plutôt qu'une *zone d'indistinction, d'indiscernabilité, d'ambiguïté*, s'établit entre deux termes, comme s'ils avaient atteint le point qui précède immédiatement leur différenciation respective : non pas une similitude, mais un glissement, un voisinage extrême, une contiguïté absolue ; non pas une filiation naturelle, mais une alliance contre-nature. C'est une zone « hyperboréenne », « arctique ». Ce n'est plus une question de Mimésis, mais de devenir : Achab n'imité pas la baleine, il devient Moby Dick, il passe dans la zone de voisinage où il ne peut plus se distinguer de Moby Dick, et se frappe lui-même en la frappant. Moby Dick est la « muraille toute proche » avec laquelle il se confond. Redburn renonce à l'image du père pour passer aux traits ambigus du frère mystérieux. Pierre n'imité pas son père, mais gagne la zone de voisinage où il ne peut plus se distinguer de sa demi-sœur Isabelle, et devient femme. Tandis que la névrose se débat dans les filets d'un inceste avec la mère, pour mieux s'identifier au père, la psychose libère un inceste avec la sœur comme un devenir, une libre identification de l'homme et de la femme : de même Kleist émet des traits d'expression atypiques, presque

animaux, bégaiements, grincements, rictus qui alimentent sa conversation passionnelle avec la sœur. C'est qu'en troisième lieu la psychose poursuit son rêve, asseoir une *fonction d'universelle fraternité* qui ne passe plus par le père, qui se construit sur les ruines de la fonction paternelle, suppose la dissolution de toute image de père, suivant une ligne autonome d'alliance ou de voisinage qui fait de la femme une sœur, de l'autre homme, un frère, telle la terrible « corde à singe » unissant Ismaël et Queequeg comme des mariés. Ce sont les trois caractères du rêve américain, composant la nouvelle identification, le nouveau monde : le Trait, la Zone et la Fonction.

Nous sommes en train de mêler des personnages aussi différents qu'Achab et Bartleby. Tout ne les oppose-t-il pas pourtant ? La psychiatrie melvillienne invoque constamment deux pôles : les *monomaniaques* et les *hypocondres*, les démons et les anges, les bourreaux et les victimes, les Rapides et les Ralents, les Foudroyants et les Pétrifiés, les Impunissables (au-delà de toute punition) et les Irresponsables (en deçà de toute responsabilité). Quel est l'acte d'Achab, quand il lance ses traits de feu et de folie ? C'est lui qui rompt un pacte. Il trahit la loi des baleiniers, qui consiste à chasser toute baleine saine qu'on rencontre, sans choisir. Lui, il choisit, poursuivant son identification à Moby Dick, lancé dans son devenir indiscernable, mettant son équipage en danger de mort. Et c'est cette monstrueuse préférence que le lieutenant Starbuck lui reproche amèrement, songeant même à tuer le capitaine félon. C'est le péché prométhéen par excellence, choisir¹⁰. C'était le cas de la Penthésilée de Kleist, Achab-femme qui avait choisi son ennemi, comme son double indiscernable, Achille, au défi de la loi des Amazones qui interdit de préférer un ennemi. La prêtresse et les Amazones y voient une trahison que la folie sanctionne dans une identification cannibale. Melville met lui-même en scène un autre démon monomaniacal, le maître d'armes Claggart, dans son dernier roman, *Billy Budd*. La fonction subalterne de

Claggart ne doit pas faire illusion : pas plus que le capitaine Achab il n'est un cas de méchanceté psychologique, mais de perversion métaphysique, consistant à choisir sa proie, à préférer une victime choisie avec une sorte d'amour, au lieu de faire régner la loi des navires qui lui commande d'appliquer à tous une discipline égale. C'est ce que suggère le narrateur, en rappelant une antique et mystérieuse théorie dont on trouvait déjà un exposé chez Sade : la loi, les lois commandent à une nature sensible seconde, tandis que des êtres *dépravés par innéité* participent d'une terrible Nature suprasensible et première, originale, océanique, qui poursuit son propre but irrationnel à travers eux, Néant, Néant, et qui ne connaît pas de loi¹¹. Achab percera le mur, même s'il n'y a rien derrière, et fera du néant l'objet de sa volonté : « Pour moi, cette baleine blanche est cette muraille, tout près de moi. Parfois je crois qu'au-delà il n'y a rien, mais tant pis... » De tels êtres obscurs comme les poissons des abîmes, Melville dit que seul l'œil du *prophète*, et non du psychologue, est capable de les deviner, de les diagnostiquer, sans pouvoir prévenir leur folle entreprise, « mystère d'iniquité »...

Alors nous sommes en mesure de classer les grands personnages de Melville. A un pôle, ces monomaniaques ou ces démons, qui dressent une préférence monstrueuse, menés par la volonté de néant : Achab, Claggart, Babo... Mais à l'autre pôle il y a ces anges ou ces saints hypocondres, presque stupides, créatures d'innocence et de pureté, frappés d'une faiblesse constitutive, mais aussi d'une étrange beauté, pétrifiés par nature, et qui préfèrent... pas de volonté du tout, un néant de volonté plutôt qu'une volonté de néant (le « négativisme » hypocondriaque). Ils ne peuvent survivre qu'en devenant pierre, en niant la volonté, et se sanctifient dans cette suspension¹². C'est Cereno, Billy Budd et par-dessus tout Bartleby. Et bien que les deux types s'opposent à tout égard, les uns traîtres innés et les autres trahis par essence, les uns, pères monstrueux qui dévorent leurs enfants, les autres, fils abandonnés

sans père, ils hantent un même monde, et forment des alternances, tout comme dans l'écriture de Melville, de Kleist aussi, alternent les processus stationnaires et figés, et les procédés de folle vitesse : le *style*, avec sa succession de catatonies et de précipitations... C'est que les uns et les autres, les deux types de personnages, *Achab* et *Bartleby* appartiennent à cette *Nature première*, ils l'habitent et la composent. Tout les oppose, et pourtant c'est peut-être la même créature, première, originale, entêtée, saisie de deux côtés, seulement affectée d'un signe « plus » ou d'un signe « moins » : Achab et Bartleby, comme pour Kleist la terrible Penthésilée et la douce petite Catherine, l'au-delà et l'en deçà de la conscience, celle qui choisit et celle qui ne choisit pas, celle qui hurle comme une louve et celle qui préférerait-ne-pas parler¹³.

Chez Melville, il y a enfin un troisième type de personnage, celui-là du côté de la loi, gardien des lois divines et humaines de la nature seconde : c'est le prophète. Le capitaine Delano manque singulièrement de l'œil du prophète, mais Ismaël dans *Moby Dick*, le capitaine Vere de *Billy Budd*, l'avoué de *Bartleby* ont cette puissance de « Voir » : ils sont aptes à saisir et à comprendre, autant qu'on peut le faire, les êtres de la Nature première, les grands démons monomaniaques ou les saints innocents, et parfois les deux. Ils ne manquent pourtant pas d'ambiguïté, à leur tour. Aptes à deviner la Nature première qui les fascine, ils n'en sont pas moins les représentants de la nature seconde et de ses lois. Ils portent l'image paternelle : ils semblent de bons pères, des pères bienveillants (ou du moins de grands frères protecteurs comme Ismaël vis-à-vis de Queequeg). Mais ils n'arrivent pas à empêcher les démons parce que ceux-ci sont trop rapides pour la loi, trop surprenants. Et ils ne sauvent pas l'innocent, l'irresponsable : ils l'immolent, au nom de la loi, ils font le sacrifice d'Abraham. Sous leur masque paternel, ils ont comme une double identification : avec l'innocent, pour qui ils éprouvent un véritable amour, mais aussi avec le démon, puisqu'ils rompent à leur

manière le pacte avec l'innocent qu'ils aiment. Ils trahissent donc, mais d'une autre façon qu'Achab ou Claggart : ceux-ci brisaient la loi, tandis que Vere ou l'avoué, au nom de la loi, rompent une entente implicite et presque inavouable (même Ismaël semble se détourner de son frère sauvage Queequeg). Ils continuent à chérir l'innocent qu'ils ont condamné : le capitaine Vere mourra en murmurant le nom de Billy Budd, et les derniers mots de l'avoué pour clore son récit seront : « Ah, Bartleby ! Ah, humanité ! », marquant ainsi non pas une connexion, mais au contraire une alternative où il a dû choisir contre Bartleby la loi trop humaine. Déchirés dans leurs contradictions entre les deux Natures, de tels personnages sont très importants, mais n'ont pas la stature des deux autres. Ce sont plutôt des Témoins, des récitants, des interprétants. Il y a un problème qui échappe à ce troisième type de personnages, un plus haut problème qui se règle entre les deux autres.

Le grand escroc (*The Confidence-man*, un peu comme on dit Medicine-man, l'Homme-confiance, l'Homme à la confiance) est parsemé des réflexions de Melville sur le roman. La première de ces réflexions consiste à se réclamer des droits d'un irrationalisme supérieur (chap. 14). Pourquoi le romancier se croirait-il obligé d'expliquer le comportement de ses personnages, et de leur donner des raisons, alors que la vie n'explique jamais rien pour son compte et laisse dans ses créatures tant de zones obscures, indiscernables, indéterminées, qui défient tout éclaircissement ? C'est la vie qui justifie, elle n'a pas besoin d'être justifiée. Le roman anglais, et plus encore le roman français, éprouvent le besoin de rationaliser, même si c'est dans les dernières pages, et la psychologie est sans doute la dernière forme du rationalisme : le lecteur occidental attend le mot de la fin. La psychanalyse à cet égard a relancé les prétentions de la raison. Mais, si elle n'a guère épargné les grandes œuvres romanesques, aucun grand romancier de son temps n'a réussi à trouver beaucoup d'intérêt dans la psychanalyse. L'acte fondateur du roman

américain, le même que celui du roman russe, a été d'emporter le roman loin de la voie des raisons, et de faire naître ces personnages qui se tiennent dans le néant, ne survivent que dans le vide, gardent jusqu'au bout leur mystère et défient logique et psychologie. Même leur âme, dit Melville, est un « vide immense et terrifiant », et le corps d'Achab est une « coquille vide ». S'ils ont une formule, elle n'est certes pas explicative, et le JE PRÉFÈRE NE PAS reste une formule cabalistique, autant que celle de l'Homme au souterrain, qui ne peut pas empêcher que 2 et 2 fassent 4, mais qui ne s'y RÉSIGNE pas (*il préfère ne pas 2 et 2 faire 4*). Ce qui compte pour un grand romancier, Melville, Dostoïevski, Kafka ou Musil, c'est que les choses restent énigmatiques et pourtant non-arbitraires : bref, une nouvelle logique, pleinement une logique, mais qui ne nous reconduise pas à la raison, et saisisse l'intimité de la vie et de la mort. Le romancier a l'œil du prophète, non le regard du psychologue. Pour Melville, les trois grandes catégories de personnages appartiennent à cette nouvelle logique, autant que celle-ci leur appartient. Pas plus que la vie, le roman n'a à être justifié, du moment qu'il atteint la Zone cherchée, la zone hyperboréenne, loin des régions tempérées¹⁴. Et à vrai dire, la raison, il n'y en a pas, elle n'existe qu'en morceaux. Melville, dans *Billy Budd*, définit les monomaniaques comme les Maîtres de la raison, ce pourquoi ils sont si difficiles à surprendre ; mais c'est parce que leur délire est d'action, et qu'ils se servent de la raison, la font servir à leurs fins souveraines, fort peu raisonnables en vérité. Et les hypocondres sont les Exclus de la raison, sans qu'on puisse savoir s'ils ne s'en excluent pas eux-mêmes, pour obtenir ce qu'elle ne peut leur donner, l'indiscernable, l'innommable avec lequel ils pourront se confondre. Même les prophètes enfin ne sont que les Naufragés de la raison : si Vere, Ismaël ou l'avoué se raccrochent si fort aux débris de la raison, dont ils tentent en vain de reformer l'intégrité, c'est parce qu'ils ont tant vu, et que ce qu'ils ont vu les a frappés pour toujours.

Mais une seconde remarque de Melville (chap. 44) introduit une distinction essentielle entre les personnages de roman. Melville dit qu'il ne faut surtout pas confondre les véritables Originaux avec les personnages simplement remarquables ou singuliers, particuliers. C'est que les particuliers, qui peuvent être très nombreux dans un roman, ont des caractères qui déterminent leur forme, des propriétés qui composent leur image ; ils reçoivent l'influence de leur milieu, et les uns des autres, si bien que leurs actions et réactions obéissent à des lois générales, tout en gardant chaque fois une valeur particulière. De même les phrases qu'ils prononcent leur sont propres, mais n'obéissent pas moins aux lois générales de la langue. L'original au contraire, on ne sait même pas s'il en existe absolument, mis à part le Dieu primordial, et c'est déjà beau quand on en rencontre un. On ne voit pas comment un roman pourrait en comporter plusieurs, déclare Melville. Chaque original est une puissante Figure solitaire qui déborde toute forme explicable : il lance des traits d'expression flamboyants, qui marquent l'entêtement d'une pensée sans image, d'une question sans réponse, d'une logique extrême et sans rationalité. Figures de vie et de savoir, ils savent quelque chose d'inexprimable, ils vivent quelque chose d'insondable. Ils n'ont rien de général, et ne sont pas particuliers : ils échappent à la connaissance, ils défient la psychologie. Même les mots qu'ils prononcent débordent les lois générales de la langue (les « présupposés »), autant que les simples particularités de la parole, puisqu'ils sont comme les vestiges ou projections d'une langue originale unique, première, et portent tout le langage à la limite du silence et de la musique. Bartleby n'a rien de particulier, rien de général non plus, c'est un Original.

Les originaux sont les êtres de la Nature première, mais ils ne sont pas séparables du monde ou de la nature seconde, et y exercent leur effet : ils en révèlent le vide, l'imperfection des lois, la médiocrité des créatures particulières, le monde comme mascarade (c'est ce que Musil appellera

pour son compte l'« action parallèle »). Le rôle des prophètes précisément, eux qui ne sont pas des originaux, c'est d'être les seuls à en reconnaître le sillage dans le monde et le trouble indicible dont ils l'affectent. L'original, dit Melville, ne subit pas l'influence de son milieu, mais au contraire, jette sur l'entourage une lumière blanche livide, semblable à celle qui « accompagne dans la Genèse le commencement des choses ». Cette lumière, les originaux en sont tantôt la source immobile, comme le gabier en haut du mât, Billy Budd pendu ligoté qui « monte » à la lueur de l'aube, Bartleby debout dans le bureau de l'avoué, et tantôt le trajet fulgurant, le mouvement trop rapide pour que l'œil ordinaire puisse le suivre, la foudre d'Achab ou de Claggart. Ce sont les deux grandes Figures originales qu'on retrouve partout chez Melville, Panoramique et Travelling, processus stationnaire et vitesse infinie. Et bien que ce soient les deux éléments du rythme, et que des stations viennent rythmer le mouvement, et des éclairs sourdre de l'immobile, n'est-ce pas la contradiction qui sépare les originaux, leurs deux types ? Que veut dire Jean-Luc Godard quand, au nom du cinéma, il affirme qu'entre un travelling et un panoramique il y a un « problème moral » ? C'est peut-être cette différence qui fait qu'un grand roman, semble-t-il, ne peut comporter qu'un seul original. Les romans médiocres n'ont jamais pu créer le moindre personnage original, mais comment le plus grand roman pourrait-il en créer plus d'un à la fois ? Achab *ou* Bartleby... C'est comme les grandes Figures du peintre Bacon, qui avoue n'avoir pas encore trouvé le moyen d'en réunir deux dans un même tableau¹⁵. Et pourtant Melville trouvera. S'il rompt son silence pour écrire enfin *Billy Budd*, c'est parce que ce dernier roman, sous l'œil pénétrant du capitaine Vere, réunit les deux originaux, le démoniaque et le pétrifié : le problème n'était pas de les relier par une intrigue, chose facile et sans conséquence où il suffit que l'un soit la victime de l'autre, mais de les faire *tenir ensemble* dans le tableau

(si *Benito Cereno* s'y était déjà essayé, c'était seulement de manière imparfaite, sous le regard myope et brouillé de Delano).

Quel est donc le plus haut problème qui hante l'œuvre de Melville ? Retrouver l'identité pressentie ? Sans doute réconcilier les deux originaux, *mais pour cela aussi réconcilier l'original et l'humanité seconde*, l'inhumain avec l'humain. Or il n'y a pas de bons pères, c'est ce que prouvent le capitaine Vere ou l'avoué. Il n'y a que des pères monstrueux et dévorants, et des fils sans père, pétrifiés. Si l'humanité peut être sauvée, et les originaux réconciliés, c'est seulement dans la dissolution, la décomposition de la fonction paternelle. Aussi est-ce un grand moment quand Achab, invoquant les feux Saint-Elme, découvre que le père est lui-même un fils perdu, un orphelin, tandis que le fils est fils de rien, ou de tout le monde, un frère¹⁶. Comme dira Joyce, la paternité n'existe pas, c'est un vide, un néant, ou plutôt une zone d'incertitude hantée par les frères, par le frère et la sœur. Il faut que tombe le masque du père charitable pour que la Nature première se pacifie, et que se reconnaissent Achab et Bartleby, Claggart et Billy Budd, libérant dans la violence des uns et la stupeur des autres le fruit dont ils étaient gros, le rapport fraternel pur et simple. Melville ne cessera de développer l'opposition radicale de la fraternité avec la « charité » chrétienne ou la « philanthropie » paternelle. Libérer l'homme de la fonction de père, faire naître le nouvel homme ou l'homme sans particularités, réunir l'original et l'humanité en constituant une société des frères comme nouvelle universalité. C'est que, dans la société des frères, l'alliance remplace la filiation, et le pacte de sang, la consanguinité. L'homme est effectivement le frère de sang de l'homme, et la femme, sa sœur de sang : c'est *la communauté des célibataires* selon Melville, entraînant ses membres dans un devenir illimité. *Un frère, une sœur*, d'autant plus vrais de ne plus être le sien, la sienne, toute « propriété » disparue. Brûlante passion plus profonde que l'amour, puisqu'elle n'a plus de substance ni de qualités, mais trace une zone

d'indiscernabilité dans laquelle elle parcourt toutes les intensités dans tous les sens, s'étend jusqu'au rapport homosexuel entre les frères et passe par le rapport incestueux du frère et de la sœur. C'est le plus mystérieux rapport, celui qui emporte Pierre et Isabelle, celui qui entraîne « Roc » et Catherine dans les *Hauts de Hurlevent*, chacun tour à tour Achab et Moby Dick : « De quoi que soient faites nos âmes, la sienne et la mienne sont pareilles... Mon amour pour lui ressemble aux rocs éternels du sous-sol, source de peu de joie visible, mais nécessaire... Je suis Heathcliff ! il m'est toujours présent à l'esprit : non comme un plaisir, pas plus que je suis toujours un plaisir pour moi-même, mais comme mon propre être... »

Comment cette communauté pourrait-elle se réaliser ? Comment le plus haut problème pourrait-il être résolu ? Mais ne l'est-il pas déjà, par lui-même, précisément parce qu'il n'est pas personnel, parce qu'il est historique, géographique, politique ? Ce n'est pas une affaire individuelle ou particulière, mais collective, c'est l'affaire d'un peuple ou plutôt de tous les peuples. Ce n'est pas un fantasme œdipien, mais un programme politique. Le célibataire de Melville, Bartleby, comme celui de Kafka, doit trouver le « lieu de ses promenades », Amérique. L'Américain, c'est celui qui s'est libéré de la fonction paternelle anglaise, c'est le fils d'un père émietté, de toutes les nations. Dès avant l'indépendance, les Américains pensent à la combinaison d'Etats, à la forme d'Etat qui seraient compatibles avec leur vocation ; mais leur vocation n'est pas de reconstituer un « vieux secret d'Etat », une nation, une famille, un héritage, un père, c'est avant tout de constituer un univers, une société de frères, une fédération d'hommes et de biens, une communauté d'individus anarchistes, inspirée de Jefferson, de Thoreau, de Melville. Telle la déclaration de *Moby Dick* (chap. 26) : si l'homme est le frère de l'homme, s'il est digne de « confiance », ce n'est pas en tant qu'il appartient à une nation, ni en tant que propriétaire ou actionnaire, c'est en tant qu'Homme seulement, quand il a perdu ces caractères qui

constituent sa « violence », son « idiotie », sa « crapulerie », quand il n'a plus conscience de soi que sous les traits d'une « dignité démocratique » qui considère toutes les particularités comme autant de taches d'ignominie suscitant l'angoisse ou la pitié. L'Amérique est le potentiel de l'homme sans particularités, l'Homme original. Déjà dans *Redburn* (chap. 33) : « On ne peut verser une seule goutte de sang américain sans répandre le sang du monde entier. Anglais, Français, Allemand, Danois ou Ecossais, l'Européen qui se raille d'un Américain dit Raca à son propre frère, et met son âme en péril pour le jour du Jugement. Nous ne sommes pas une race étroite, une tribu nationaliste et bigote d'Hébreux, dont le sang s'est abâtardi pour l'avoir voulu trop pur en maintenant une descendance directe et des mariages consanguins... Nous sommes moins une nation qu'un monde, car à moins d'appeler, comme Melchisédech, le monde entier notre père, nous sommes sans père ni mère... Nous sommes les héritiers de tous les siècles de tous les temps, et notre héritage, nous le partageons avec toutes les nations... »

Le tableau du prolétaire au XIX^e siècle se présente ainsi : l'avènement de l'homme communiste ou la société des camarades, le futur Soviet, puisque sans propriété, sans famille et sans nation il n'a pas d'autre détermination que d'être homme, *Homo tantum*. Mais c'est aussi le tableau de l'Américain, avec d'autres moyens, et les traits de l'un et de l'autre se mélangent ou se superposent souvent. L'Amérique pensait faire une révolution dont la force serait l'immigration universelle, les émigrés de tous les pays, autant que la Russie bolchevique pensera en faire une, dont la force serait l'universelle prolétarianisation, « Prolétaires de tous les pays »... : deux formes de la lutte de classes. Si bien que le messianisme du XIX^e siècle a deux têtes, et ne s'exprime pas moins dans le *pragmatisme* américain que dans le socialisme finalement russe.

On ne comprend pas le pragmatisme quand on y voit une théorie philosophique sommaire fabriquée par les Américains. En revanche, on

comprend la nouveauté de la pensée américaine quand on voit dans le pragmatisme une des tentatives pour transformer le monde, et pour penser un nouveau monde, un nouvel homme en tant qu'ils *se font*. La philosophie occidentale était le crâne, ou l'Esprit paternel qui se réalisait dans le monde comme totalité, et dans un sujet connaissant comme propriétaire. Est-ce au philosophe occidental que s'adresse l'injure de Melville, « crapule métaphysique » ? Contemporain du transcendantalisme américain (Emerson, Thoreau), Melville desine déjà les traits du pragmatisme qui va le prolonger. C'est d'abord l'affirmation d'un monde en *processus*, en *archipel*. Non pas même un puzzle, dont les pièces en s'adaptant reconstitueraient un tout, mais plutôt comme un mur de pierres libres, non cimentées, où chaque élément vaut pour lui-même et pourtant par rapport aux autres : isolats et relations flottantes, îles et entre-îles, points mobiles et lignes sinueuses, car la Vérité a toujours des « bords déchiquetés ». Non pas un crâne, mais un cordon de vertèbres, une moelle épinière ; non pas un vêtement uniforme, mais un manteau d'Arlequin, même blanc sur blanc, un patchwork à continuation infinie, à raccordement multiple, comme la veste de Redburn, de White Jacket ou du Grand Cosmopolite : l'invention américaine par excellence, car les Américains ont inventé le patchwork, au même sens où l'on dit que les Suisses ont inventé le coucou. Mais pour cela il faut aussi que le sujet connaissant, l'unique propriétaire, cède la place à une communauté d'explorateurs, précisément les frères de l'archipel, qui remplacent la connaissance par la croyance, ou plutôt par la « confiance » : non pas croyance en un autre monde, mais confiance en ce monde-ci, et en l'homme autant qu'à Dieu (« je vais tenter l'ascension d'Ofo *avec l'espérance, non avec la foi...* j'irai par mon chemin... »).

Le pragmatisme, c'est ce double principe d'archipel et d'espérance¹⁷. Qu'est-ce que doit être la communauté des hommes pour que la vérité soit possible ? *Truth* et *trust*. Le pragmatisme ne cessera de lutter sur deux

fronts, comme Melville déjà : contre les particularités qui opposent l'homme à l'homme, et nourrissent une irrémédiable méfiance ; mais aussi contre l'Universel ou le Tout, la fusion des âmes au nom du grand amour ou de la charité. Qu'est-ce qui reste aux âmes pourtant, quand elles ne s'accrochent plus à des particularités, qu'est-ce qui les empêche alors de fondre en un tout ? Il leur reste précisément leur « originalité », c'est-à-dire un son que chacune *rend*, comme une ritournelle à la limite du langage, mais qu'elle rend seulement quand elle prend la route (ou la mer) avec son corps, quand elle mène sa vie sans chercher son salut, quand elle entreprend son voyage incarné sans but particulier, et rencontre alors l'autre voyageur, qu'elle reconnaît au son. Lawrence disait que c'était cela, le nouveau messianisme ou l'apport *démocratique* de la littérature américaine : contre la morale européenne du salut et de la charité, une morale de la vie où l'âme ne s'accomplit qu'en prenant la route, sans autre but, exposée à tous les contacts, n'essayant jamais de sauver d'autres âmes, se détournant de celles qui rendent un son trop autoritaire ou trop gémissant, formant avec ses égaux des accords même fugitifs et non-résolus, sans autre accomplissement que la liberté, toujours prête à se libérer pour s'accomplir¹⁸. La fraternité selon Melville ou Lawrence, c'est une affaire d'âmes originales : peut-être ne commence-t-elle qu'avec la mort du père ou de Dieu, mais elle n'en dérive pas, c'est une tout autre affaire – « toutes les subtiles sympathies de l'âme innombrable, de la plus amère haine, à l'amour le plus passionné ».

Il y faut une nouvelle perspective, le perspectivisme en archipel qui conjugue panoramique et travelling, comme dans les *Iles enchantées*. Il y faut une bonne perception, oreille et vue, comme le montre *Benito Cereno*, et c'est le « percept », c'est-à-dire une perception en devenir, qui doit remplacer le concept. Il y faut une communauté nouvelle, dont les membres soient capables de « confiance », c'est-à-dire de cette croyance en eux-mêmes, au monde et au devenir. Bartleby le célibataire doit

entreprendre son voyage, et trouver sa sœur avec laquelle il consommera le biscuit de gingembre, la nouvelle hostie. Bartleby a beau vivre cloîtré dans l'étude, sans jamais sortir, il ne plaisante pas quand, à l'avoué qui lui propose de nouvelles occupations, il répond : « C'est trop renfermé... ». Et si on l'empêche de faire son voyage, alors, sa place n'est plus que dans la prison où il meurt, de « désobéissance civile », comme dit Thoreau, « la seule place où un homme libre pourra séjourner dans l'honneur ». William et Henry James sont bien frères, et *Daisy Miller*, la nouvelle jeune fille américaine, ne demande qu'un peu de confiance, et se laisse mourir parce qu'elle n'obtient pas ce peu qu'elle demandait. Et Bartleby, qu'est-ce qu'il demandait, sinon un peu de confiance, à l'avoué qui lui répond par la charité, la philanthropie, tous les masques de la fonction paternelle ? La seule excuse de l'avoué, c'est qu'il recule devant le devenir où Bartleby, par sa seule existence, risque de l'entraîner : déjà les *rumeurs* courent... Le héros du pragmatisme n'est pas l'homme d'affaires qui a réussi, c'est Bartleby, et c'est Daisy Miller, c'est Pierre et Isabelle, le frère et la sœur.

Les dangers de la « société sans pères » ont été souvent dénoncés, mais il n'y a pas d'autre danger que le retour du père¹⁹. A cet égard, on ne peut pas séparer la faillite des deux révolutions, l'américaine et la soviétique, la pragmatique et la dialectique. L'émigration universelle ne réussit pas mieux que l'universelle prolétarianisation. La guerre de Sécession sonne déjà le glas, comme le fera la liquidation des Soviets. Naissance d'une nation, restauration de l'Etat-nation, et les pères monstrueux reviennent au galop, tandis que les fils sans père recommencent à mourir. Images de papier, c'est le sort de l'Américain comme du Prolétaire. Mais, de même que beaucoup de bolchevistes entendaient dès 1917 les puissances diaboliques qui frappaient à la porte, les pragmatistes et déjà Melville voyaient venir la mascarade qui entraînerait la société des frères. Bien avant Lawrence, Melville et Thoreau diagnostiquaient le mal américain,

le nouveau ciment qui rétablit le mur, l'autorité paternelle et l'immonde charité. Bartleby se laisse donc mourir en prison. Dès le début c'est Benjamin Franklin, l'hypocrite *Marchand de paratonnerres*, qui installe la prison magnétique américaine. Le navire-ville reconstitue la loi la plus oppressive, et la fraternité ne subsiste que chez les gabiers quand ils se tiennent immobiles en haut des mâts (*Vareuse blanche*). La grande communauté des célibataires n'est qu'une compagnie de bons vivants, qui n'empêche certes pas le célibataire riche d'exploiter les pauvres ouvrières livides, en reconstituant les deux figures non-réconciliées du père monstrueux et des filles orphelines (*Le paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles*). Partout chez Melville apparaît l'escroc américain. Quelle puissance maligne a fait du trust une compagnie aussi cruelle que l'abominable « nation universelle » fondée par l'Homme aux chiens, dans les *Iles enchantées* ? *L'homme à la confiance*, où culmine la critique melvillienne de la charité et de la philanthropie, met en scène une série de personnages tortueux qui semblent émaner d'un « Grand Cosmopolite » au vêtement de patchwork, et qui ne demandent... qu'un peu de confiance humaine, pour mener une escroquerie multiple et rebondissante.

Sont-ce de faux frères qu'un père diabolique envoie pour restaurer son pouvoir sur les Américains *trop crédules* ? Mais le roman est si complexe qu'on pourrait dire l'inverse : cette longue théorie d'escrocs serait la version comique des frères authentiques, tels que les Américains *trop méfiants* les voient, ou plutôt sont déjà devenus incapables de les voir. Cette cohorte de personnages jusqu'à l'enfant mystérieux de la fin, c'est peut-être la société des Philanthropes qui dissimulent leur projet démoniaque, mais peut-être aussi la communauté des frères que les Misanthropes ne savent plus reconnaître au passage. Car, au sein même de son échec, la révolution américaine continue à relancer ses fragments, toujours faire fuir quelque chose sur la ligne d'horizon, même s'envoyer

dans la Lune, essayer de percer le mur, reprendre l'expérimentation, trouver une fraternité dans cette entreprise, une sœur dans ce devenir, une musique dans la langue qui bégaie, un son pur et des accords inconnus dans tout le langage. Ce que Kafka dira des « petites nations », c'est ce que Melville dit déjà de la grande nation américaine, en tant qu'elle doit être précisément le patchwork de toutes les petites nations. Ce que Kafka dira des littératures mineures, c'est ce que Melville dit déjà de la littérature américaine de son temps : parce qu'il y a peu d'auteurs en Amérique, et que le peuple y est indifférent, l'écrivain n'est pas en situation de réussir comme maître reconnu, mais, même dans l'échec, reste d'autant mieux le porteur d'une énonciation collective qui ne ressortit plus de l'histoire littéraire, et préserve les droits d'un peuple à venir ou d'un devenir humain²⁰. Vocation schizophrénique : même catatonique et anorexique, Bartleby n'est pas le malade, mais le médecin d'une Amérique malade, le *Medicine-man*, le nouveau Christ ou notre frère à tous.

1. La formule a été traduite en français de plusieurs façons qui, toutes, ont leurs raisons : cf. les remarques de Michèle Causse dans l'édition Flammarion, p. 20. Nous suivons la suggestion de Maurice Blanchot dans *L'écriture du désastre*, Gallimard, p. 33.

2. Nicolas Ruwet, « Parallélismes et déviations en poésie », in *Langue, discours, société*, Seuil, p. 334-344 (sur les « constructions-valises »).

3. Philippe Jaworski, *Melville, le désert et l'empire*, Presses de l'Ecole normale, p. 19.

4. Cf. Viola Sachs, *La contre-Bible de Melville*, Mouton.

5. Sur Bartleby et sur le silence de Melville, cf. Armand Farrachi, *La part du silence*, Barrault, p. 40-45.

6. Mathieu Lindon, « Bartleby », *Delta* 6, mai 1978, p. 22.

7. Le grand texte de Kafka (*Journal*, Grasset, p. 8-14) est comme une autre version de *Bartleby*.

8. Blanchot montrait que le personnage de Musil n'est pas seulement sans qualités, mais « sans particularités », puisqu'il n'a pas plus de substance que de qualités (*Le livre à venir*, Gallimard, p. 203). Que ce thème de l'Homme sans particularités, l'Ulysse des Temps modernes, survienne tôt dans le XIX^e siècle, on le voit en France dans le livre très étrange de Ballanche, ami de Chateaubriand, *Essais de palingénésie sociale*, notamment « La ville des expiations » (1827).

9. Régis Durand a montré ce rôle des lignes déchaînées, sur le navire baleinier, par opposition aux cordages formalisés : *Melville, signes et métaphores*, L'Age d'homme, p. 103-107. Le livre de Durand (1980) et celui de Jaworski (1986) sont parmi les plus profondes analyses de Melville parues récemment.

10. Georges Dumézil (préface à Charachidzé, *Prométhée ou le Caucase*, Flammarion) : « Le mythe grec de Prométhée est resté, à travers les âges, un objet de réflexion et de référence. Le dieu qui ne participe pas à la lutte dynastique de ses frères contre leur cousin Zeus, mais qui, à titre personnel, défie et ridiculise le même Zeus..., cet *anarchiste* touche et trouble en nous des zones obscures et sensibles. »

11. Sur cette conception des deux Natures chez Sade (la théorie du pape dans la *Nouvelle Justine*), cf. Klossowski, *Sade mon prochain*, Seuil, p. 137 sq.

12. Cf. la conception de la sainteté selon Schopenhauer, comme l'acte par lequel la Volonté se nie dans la suppression de toute particularité. Pierre Leyris, dans sa seconde préface à *Billy Budd* (Gallimard), rappelle l'intérêt profond de Melville pour Schopenhauer. Nietzsche voyait dans Parsifal le type du saint schopenhauerien, une sorte de Bartleby. Mais, d'après Nietzsche, l'homme préfère encore être un démon qu'un saint : « l'homme préfère encore avoir la volonté du néant que de ne pas vouloir du tout... » (*Généalogie de la morale*, III, § 28).

13. Cf. Kleist, lettre à H.J. von Collin, décembre 1808 (*Correspondance*, Gallimard, p. 363). *Catherine de Heilbronn* a elle-même sa Formule, proche de celle de Bartleby : « Je ne sais pas », ou, plus brièvement : « Sais pas. »

14. La comparaison, de Musil à Melville, porterait sur les quatre points suivants : la critique de la raison (« Principe de raison insuffisante ») la dénonciation de la psychologie (« ce grand trou qu'on appelle l'âme ») la nouvelle logique (« l'autre état ») la Zone hyperboréenne (le « Possible »).

15. Cf. Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, Skira, I, p. 123. Et Melville disait : « Un peu pour la même raison qu'il n'existe qu'une planète dans telle orbite déterminée, il ne peut y avoir qu'un

personnage original pour une œuvre d'imagination deux personnages entreraient en contradiction jusqu'au chaos. »

16. Cf.R. Durand, p. 153. Jean-Jacques Mayoux disait : « Sur le plan personnel, la question du père est pour le moment ajournée, sinon réglée... Mais elle ne le concerne pas seul. Nous sommes tous orphelins. Et c'est maintenant le temps de la fraternité » (*Melville par lui-même*, Seuil, p. 109).

17. Jaworski a particulièrement analysé ce monde en archipel ou cette expérience en patchwork. Ces thèmes se retrouveront dans tout le pragmatisme, et notamment dans les plus belles pages de William James : le monde comme « tiré à bout portant d'un pistolet ». Ce n'est pas séparable de la recherche d'une nouvelle communauté humaine. Dans *Pierre ou les ambiguïtés*, l'opuscule mystérieux de Plotinus Plinlimmon peut apparaître déjà comme le manifeste d'un pragmatisme absolu. Sur l'histoire du pragmatisme en général, philosophique et politique, on se reportera à Gérard Deledalle, *La philosophie américaine*, L'Age d'homme : Royce est particulièrement important, par son « pragmatisme absolu », par sa « grande communauté d'Interprétation » qui réunit les individus. Il y a là beaucoup d'échos melvilliens. Et l'étrange trio de Royce, l'Aventurier, le Bénéficiaire et l'Assureur, semble à certains égards dériver du trio de Melville, le Monomaniac, l'Hypocondre et le Prophète, ou même renvoyer aux personnages de *L'homme à la confiance*, qui en préfigurerait déjà la version comique.

18. Lawrence, *Etudes sur la littérature classique américaine*, Seuil, « Whitman ». Le livre comporte aussi deux études célèbres sur Melville. A Melville comme à Whitman, Lawrence reproche d'être retombés dans ce qu'ils dénonçaient c'est pourtant, dit-il, la littérature américaine qui trace la voie grâce à eux.

19. Cf. le livre d'Alexander Mitscherlich, *Vers la société sans pères* (Gallimard), d'un point de vue psychanalytique qui reste indifférent aux mouvements de l'Histoire, et qui ré-invoque les bienfaits de la Constitution paternelle anglaise.

20. Cf. le texte de Melville sur la littérature américaine dans « Hawthorne et ses mousses » (*D'où viens-tu, Hawthorne ?*, p. 237-240). A comparer avec le texte de Kafka, *Journal*, p. 179-182).

CHAPITRE XI

UN PRÉCURSEUR MÉCONNU DE HEIDEGGER, ALFRED JARRY

La Pataphysique (*epi meta ta phusika*) a précisément et explicitement cet objet : le grand Tournant, le dépassement de la métaphysique, la remontée au-delà ou en deçà, « la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique »¹. Si bien qu'on peut considérer l'œuvre de Heidegger comme un développement de la pataphysique conformément aux principes de Sophrotates l'Arménien, et de son premier disciple, Alfred Jarry. Les grandes ressemblances, mémoriales ou historiques, concernent l'être du phénomène, la technique planétaire et le traitement de la langue.

I. En premier lieu, la pataphysique comme dépassement de la métaphysique est inséparable d'une phénoménologie, c'est-à-dire d'un nouveau sens et d'une nouvelle compréhension du phénomène. C'est une ressemblance hallucinante entre les deux auteurs. Le phénomène ne peut plus se définir comme une apparence ; mais il ne se définira pas davantage, à la manière de la phénoménologie de Husserl, comme une apparition. L'apparition renvoie à une conscience à laquelle elle apparaît, et peut encore exister sous une autre forme que ce qu'elle fait apparaître. Le phénomène au contraire est ce qui se montre soi-même en soi-même². Une montre *apparaît* ronde, chaque fois qu'on lit l'heure (ustensilité) ; ou même, indépendamment de l'utilité, en vertu des seules exigences de la conscience (banalité quotidienne), la façade d'une maison apparaît carrée,

suivant des constantes de réduction. Mais le phénomène, c'est la montre comme série infinie d'ellipses ou la façade comme série infinie de trapèzes : monde fait de singularités remarquables, ou qui se montrent (tandis que les apparitions sont seulement des singularités réduites à l'ordinaire, apparaissant ordinairement à la conscience)³. Le phénomène, à ce titre, ne renvoie pas à une conscience, mais à un être, être du phénomène qui consiste précisément dans le se-montrer. Cet être du phénomène est l'« épiphénomène », in-utile et in-conscient, objet de la pataphysique. L'épiphénomène est l'être du phénomène, tandis que le phénomène est seulement l'étant, ou la vie. Ce n'est pas l'être, mais le phénomène qui est perception, percevoir ou être perçu, tandis qu'Etre est penser⁴. Sans doute l'être ou l'épiphénomène n'est pas autre chose que le phénomène, mais il en diffère absolument : c'est le se-montrer du phénomène.

La métaphysique est une erreur qui consiste à traiter l'épiphénomène comme un autre phénomène, un autre étant, une autre vie. En vérité, plutôt que de considérer l'être comme un étant supérieur qui fonderait la constance des autres étants perçus, nous devons le penser comme un Vide ou un Non-étant, à travers la transparence duquel se jouent les variations singulières, « kaléidoscope mental irisé (qui) se pense »⁵. L'étant peut même sembler une déchéance de l'être, et la vie, de la pensée, mais, plus encore, on dira que l'étant barre l'être, le met à mort et le détruit, ou que la vie tue la pensée : si bien que nous ne pensons pas encore. « Pour en paix avec ma conscience glorifier le Vivre, je veux que l'Etre disparaisse, se résolvant en son contraire. » Pourtant cette disparition, cette dissipation n'arrive pas du dehors. Si l'être est le se-montrer de l'étant, il ne se montre pas lui-même, et ne cesse de se retirer, étant lui-même en retraite ou en retrait. Mieux encore : se retirer, se détourner, est la seule manière dont il se montre, en tant qu'être, puisqu'il est seulement le se-montrer du phénomène ou de l'étant.

II. La métaphysique se tient tout entière dans le retrait de l'être ou l'oubli, parce qu'elle confond l'être avec l'étant. La technique comme maîtrise effective de l'étant est l'héritière de la métaphysique : elle l'achève, elle la réalise. L'action et la vie « ont tué la pensée, donc Vivons et par là nous serons Maîtres ». En ce sens, c'est Ubu qui représente le gros étant, l'issue de la métaphysique comme technique planétaire et science tout entière mécanisée, la science des machines dans sa sinistre frénésie. L'anarchie est la bombe, ou la compréhension de la technique. Jarry propose de l'anarchisme une conception curieuse : « l'Anarchie Est », mais fait déchoir l'Etre dans l'étant de la science et de la technique (Ubu lui-même se fera anarchiste pour mieux se faire obéir)⁶. Plus généralement, c'est toute l'œuvre de Jarry qui ne cesse d'invoquer science et technique, se peuple de machines et se met sous le signe du *Vélo* : celui-ci en effet n'est pas une machine simple, mais le modèle simple d'une Machine adéquate au temps⁷. Et c'est le Vélo qui transforme la Passion comme métaphysique chrétienne de la mort de Dieu en course d'étapes éminemment techniques⁸. Le vélo, avec sa chaîne et ses vitesses, est l'essence de la technique : il enveloppe et développe, il opère le grand Tournant de la terre. Le vélo est cadre, comme le « quadriparti » de Heidegger.

Mais ainsi, si le problème est complexe, c'est parce que, chez Jarry comme chez Heidegger, la technique et la science technicisée ne se contentent pas d'entraîner le retrait ou l'oubli de l'être : l'être se montre aussi dans la technique du fait qu'il s'en retire, en tant qu'il s'en retire. Mais *cela* ne peut être compris que pataphysiquement (ontologiquement), non pas métaphysiquement. C'est pourquoi Ubu invente la pataphysique en même temps qu'il promeut la technique planétaire : il comprend l'essence de la technique – cette compréhension que Heidegger porte imprudemment au crédit du national-socialisme. Ce que Heidegger trouve dans le nazisme (tendance populiste), Jarry le trouve dans

l'anarchisme (tendance droitière). On dirait, chez les deux auteurs, que la technique est le lieu d'un combat où tantôt l'être se perd dans l'oubli, dans le retrait, tantôt au contraire s'y montre ou s'y dévoile. Il ne suffit pas en effet d'opposer l'être et son oubli, l'être et son retrait, puisque ce qui définit la perte de l'être est plutôt l'oubli de l'oubli, le retrait du retrait, tandis que le retrait et l'oubli sont la manière dont l'être se montre ou *peut* se montrer. L'essence de la technique n'est pas technique, et « recèle la possibilité que ce qui sauve se lève à notre horizon »². C'est donc l'achèvement de la métaphysique dans la technique qui rend possible le dépassement de la métaphysique, c'est-à-dire la pataphysique. D'où l'importance de la théorie de la science et de l'expérimentation des machines comme partie intégrante de la pataphysique : la technique planétaire n'est pas simplement la perte de l'être, mais l'éventualité de son salut.

L'être se montre deux fois : une fois par rapport à la métaphysique, dans un *passé immémorial* puisqu'en retrait sur tout passé de l'histoire – le toujours Déjà-pensé des Grecs. Une seconde fois par rapport à la technique, dans un *futur inassignable*, pure imminence ou possibilité d'une pensée toujours à venir¹⁰. C'est ce qui apparaît chez Heidegger, avec l'*Ereignis*, qui est comme une éventualité de l'Événement, une Possibilité d'être, un *Possest*, un A-venir qui déborde toute présence du présent non moins que tout immémorial de la mémoire. Et dans ses derniers écrits Heidegger ne parle même plus de métaphysique ni de dépassement de la métaphysique, puisque l'être à son tour doit être dépassé, au profit d'un Pouvoir-Etre qui n'est plus en rapport qu'avec la technique¹¹. De même Jarry cessera de parler de pataphysique à mesure qu'il découvrira le Possible au-delà de l'être, dans *le Surmâle* comme roman de l'avenir, et montrera dans son dernier écrit, *la Dragonne*, comment le Possible dépasse le présent et le passé pour produire un nouveau matin¹². Or chez Jarry aussi cette ouverture du possible a besoin de la science technicisée :

on le voyait déjà du point de vue restreint de la pataphysique elle-même. Et si Heidegger définit la technique par la montée d'un « fonds » qui efface l'objet au profit d'une possibilité d'être – l'avion comme possibilité de s'envoler *dans toutes ses parties* –, Jarry pour son compte considère la science et la technique comme la montée d'un « éther », ou le dévoilement de tracés qui correspondent aux potentialités ou virtualités moléculaires de *toutes les parties de l'objet* : le vélo, le cadre de vélo est précisément un excellent modèle atomique, en tant que constitué « de tringles rigides articulées et de volants animés d'un rapide mouvement de rotation »¹³. Le « bâton à physique » est l'étant technique par excellence qui décrit l'ensemble de ses lignes virtuelles, circulaires, rectilignes, croisées. C'est en ce sens que la pataphysique comporte déjà une grande théorie des machines, et déjà dépasse les virtualités de l'étant vers la possibilité d'être (Ubu envoie ses inventions techniques à un bureau dont le chef est Monsieur Possible), suivant une tendance qui culminera avec *le Surmâle*.

La technique planétaire est donc le lieu de renversements, de conversions ou de tournants éventuels. La science en effet traite le temps comme variable indépendante ; c'est pourquoi les machines sont essentiellement des machines à explorer le temps, la « tempomobile » plutôt que la locomobile. La science sous ce caractère technique rend d'abord possible un renversement pataphysique du temps : la succession des trois stases, passé, présent, futur, fait place à la *co-présence ou simultanéité* des trois extases, être du passé, être du présent, être du futur. La présence est l'être du présent, mais aussi l'être du passé et du futur. L'*éthernité* ne désigne pas l'éternel, mais la donation ou l'excrétion du temps, la temporalisation du temps telle qu'elle se fait simultanément dans ces trois dimensions (Zeit-Raum). Aussi la machine commence-t-elle par transformer la succession en simultanéité, avant de parvenir à l'ultime transformation « en réversion », quand l'être du temps tout entier se

convertit en Pouvoir-être, en possibilité d'être en tant qu'Avenir. Jarry se souvient peut-être de son professeur Bergson, en reprenant le thème de la Durée qu'il définit d'abord par une immobilité dans la succession temporelle (conservation du passé), puis comme une exploration du futur ou une ouverture de l'avenir : « La Durée est la transformation d'une succession en reversion – c'est-à-dire : le devenir d'une mémoire ». C'est une profonde réconciliation de la Machine et de la Durée¹⁴. Et cette réversion est aussi bien renversement du rapport de l'homme et de la machine : non seulement les indices de vitesse virtuelle s'inversent à l'infini, le vélo devenant plus rapide que le train comme dans la grande course du *Surmâle* ; mais le rapport de l'homme avec la machine fait place à un rapport de la machine avec *l'être de l'homme* (*Dasein* ou *Surmâle*), en tant que l'être de l'homme est plus puissant que la machine et réussit à la « charger ». Le *Surmâle* est cet être de l'homme qui ne connaît plus la distinction de l'homme et de la femme, la femme tout entière passée dans la machine, absorbée par la machine, l'homme tout seul advenant comme puissance célibataire ou pouvoir-être, emblème de scissiparité, « loin des sexes terrestres » et « le premier de l'avenir »¹⁵.

III. *L'être se montre*, mais en tant qu'il ne cesse pas de se retirer (passé) ; *le Plus et Moins qu'être arrive*, mais en tant qu'il ne cesse pas de reculer, de se possibiliser (avenir)¹⁶. C'est dire que l'être ne se montre pas seulement dans l'étant, mais dans quelque chose qui en montre l'inévitable retrait ; et le plus et moins qu'être, dans quelque chose qui en montre l'inépuisable possibilité. Ce quelque chose, ou la Chose, est le *Signe*. Car, s'il est vrai que la science ou la technique contiennent déjà une possibilité de salut, elles restent incapables de la déployer et doivent faire place au Beau et à l'Art qui tantôt prolongent la technique en la couronnant, comme chez les Grecs, tantôt la transmuent, la convertissent. Selon Heidegger, l'étant technique (la machine) était déjà plus qu'un objet, puisqu'il faisait monter

le fonds ; mais l'étant poétique (la Chose, le Signe) est plus encore, parce qu'il fait advenir un monde en tant que sans-fond¹⁷. Dans ce passage de la science à l'art, dans cette reversion de la science en art, Heidegger retrouve peut-être un problème familier à la fin du XIX^e siècle, et qu'on rencontrait de manière différente chez Renan, autre précurseur breton de Heidegger, dans le néo-impressionnisme, chez Jarry lui-même. C'était aussi le chemin de Jarry quand il développait sa thèse bizarre sur l'anarchie : dans le faire-disparaître, l'anarchie ne peut opérer que techniquement, avec des machines, tandis que Jarry préfère le stade esthétique du crime, et met Quincey au-dessus de Vaillant¹⁸. Plus généralement selon Jarry, la machine technique fait surgir les lignes virtuelles qui réunissent les composantes atomiques de l'étant, tandis que le signe poétique déploie toutes les possibilités ou puissances d'être qui, se réunissant dans leur unité originelle, constituent « la chose ». On sait que Heidegger identifiera cette grandiose nature du signe au *Quadriparti*, miroir du monde, quadrature de l'anneau, Croix, Cadran ou Cadre¹⁹. Mais Jarry déjà déployait le grand Acte héraldique des quatre hérauts, avec les blasonnements comme miroir et organisation du monde, *Perhinderion*, Croix du Christ ou Cadre de l'originel Vélo, qui assure le passage de la technique au Poétique²⁰ – et qu'il a seulement manqué à Heidegger de reconnaître dans le jeu du monde et sur les quatre sentiers. C'était aussi le cas du « bâton à physique » : de machine ou d'engin, il devient la chose porteuse du signe artiste, quand il fait croix avec lui-même « à chaque quart de chacune de ses révolutions ».

La pensée de Jarry est avant tout théorie du Signe : le signe ne désigne ni ne signifie, mais il montre... Il est le même que la chose, mais il ne lui est pas identique, il la montre. Toute la question est de savoir comment et pourquoi le signe ainsi compris est nécessairement linguistique, ou plutôt dans quelles conditions il est langage²¹. La première condition est qu'on se fasse une conception poétique du langage, et non pas technique

ou scientifique. La science suppose l'idée d'une diversité, *tour de Babel des langues* dans lesquelles il faudrait mettre de l'ordre en saisissant leurs relations virtuelles. Mais, au contraire, on considérera seulement deux langues en principe, comme si elles étaient seules au monde, l'une vivante et l'autre morte, la seconde travaillant dans la première – des agglutinations dans la seconde inspirant des surgissements ou des resurgissements dans la première. On dirait que la morte fait des anagrammes dans la vivante. Heidegger s'en tient assez strictement à l'allemand et au grec (ou au haut-allemand) : il fait travailler un vieux grec ou un vieil allemand dans l'allemand actuel, mais pour obtenir un nouvel allemand... La vieille langue *affecte* l'actuelle, qui produit sous cette condition une langue encore à venir : les trois extases. Le grec ancien est pris dans des agglutinations du type « legô-je dis » et « legô-je récolte, je recueille », de telle façon que l'allemand « sagen-dire » recrée « sagan-montrer en rassemblant ». Ou bien l'agglutination « léthé-l'oubli » et « aléthès-le vrai » fera jouer en allemand le couple obsédant « voilement-dévoilement » : l'exemple le plus célèbre. Ou bien « chraô-cheir », presque du breton. Ou encore le vieux saxon « wuon » (demeurer) en agglutination avec « freien » (épargner, préserver) dégagera « bauen » (habiter en paix) à partir du sens courant de « bauen ». Il semble bien que Jarry ne procédait pas autrement ; mais lui, bien qu'il invoquât souvent le grec comme en témoigne la Pataphysique, faisait plutôt jouer en français du latin, ou du vieux français, ou un ancestral argot, ou peut-être du breton, pour mettre au jour un français de l'avenir qui trouvait dans un symbolisme proche de Mallarmé et de Villiers quelque chose d'analogue à ce que Heidegger trouvera chez Holderlin². Et injecté dans le français, « *si vis pacem...* » donnera « civil », et « *industria* », « 1, 2, 3 » : *contre la tour de Babel*, deux langues seulement dont l'une travaille ou joue dans l'autre pour produire la langue de l'avenir, Poésie par excellence qui éclate

singulièrement dans la description des îles du Dr Faustroll avec ses mots-musique et ses harmonies sonores²³.

La nouvelle nous est parvenue que pas une étymologie de Heidegger, pas même Léthé et Aléthès, n'était exacte²⁴. Mais le problème est-il bien posé ? Tout critère scientifique d'étymologie n'a-t-il pas d'avance été répudié, au profit d'une pure et simple Poésie ? On croit bon de dire qu'il n'y a là que des jeux de mots. Ne serait-il pas contradictoire d'attendre une quelconque correction linguistique d'un projet qui se propose explicitement de dépasser l'étant scientifique et technique vers l'étant poétique ? Il ne s'agit pas d'étymologie à proprement parler, mais d'opérer des agglutinations dans l'autre-langue pour obtenir des surgissements dans la-langue. Ce n'est pas à la linguistique qu'il faut comparer des entreprises comme celles de Heidegger ou de Jarry, c'est plutôt aux entreprises analogues de Roussel, Brisset ou Wolfson. La différence consiste en ceci : Wolfson maintient la tour de Babel, et se sert de toutes les langues moins *une* pour constituer la langue de l'avenir où celle-ci doit disparaître ; Roussel au contraire ne se sert que d'une langue, mais en y creusant des séries homophones comme l'équivalent d'une autre langue qui dirait tout autre chose avec des sons semblables ; et Brisset se sert d'une langue pour en tirer des éléments syllabiques ou phoniques éventuellement présents dans d'autres langues, mais qui disent la même chose et qui forment à leur tour la langue secrète de l'Origine ou de l'Avenir. Jarry et Heidegger ont encore un autre procédé, puisqu'ils opèrent en principe dans deux langues, faisant jouer dans la vive une morte, de manière à transformer, à transmuier la vive. Si l'on appelle *élément* un abstrait capable de recevoir des valeurs très variables, on dira qu'un élément linguistique A vient affecter l'élément B de manière à lui faire rendre un élément C. L'affect (A) produit dans la langue courante (B) une sorte de piétinement, de bégaiement, de tam-tam obsédant, comme une répétition qui ne cesserait de créer quelque chose de nouveau

(C). Sous l'impulsion de l'affect, notre langue se met à tourbillonner, et forme une langue de l'avenir en tourbillonnant : on dirait une langue étrangère, éternel ressassement, mais qui saute et bondit. On piétine dans la question qui tourne, mais ce tournoiement est l'avancée de la langue nouvelle. « *Est-ce du grec ou du nègre, Père Ubu ?* »²⁵. D'un élément à l'autre, entre la langue ancienne et l'actuelle qui en est affectée, entre l'actuelle et la nouvelle qui se forme, entre la nouvelle et l'ancienne, des écarts, des vides, mais remplis par d'immenses visions, scènes et paysages insensés, déploiement du monde de Heidegger, défilé des îles du Dr Faustroll ou chaîne des gravures de « l'Ymagier ».

Telle est la réponse : la langue ne dispose pas de signes, mais les acquiert en les créant, lorsqu'une langue agit dans une langue pour y produire une langue, langue inouïe presque étrangère. La première injecte, la seconde bégaye, la troisième sursaute. Alors la langue est devenue Signe, poésie, et l'on ne peut plus distinguer langue, parole ou mot. Et la langue n'est pas mise en état de produire une nouvelle langue en son sein, sans que tout le langage à son tour ne soit porté à une limite. La limite du langage, c'est la Chose en sa mutité – la vision. La chose est la limite du langage, comme le signe est la langue de la chose. Quand la langue se creuse en tournant dans la langue, la langue accomplit enfin sa mission, le Signe montre la Chose, et effectue la énième puissance du langage, car

« aucune chose ne soit, là où le mot faillit »²⁶.

1. Jarry, *Faustroll*, II, 8, Pléiade II, p. 668.

2. Heidegger, *Etre et temps*, § 7 (« L'ontologie n'est possible que comme phénoménologie », mais Heidegger se réclame des Grecs plus que de Husserl).

3. Jarry, *Faustroll*, *id.*

4. Jarry, *Etre et vivre* (Pléiade I, p. 342) : « être, défublé du bât de Berkeley... »

5. Jarry, *Faustroll*, et *Etre et vivre* (« Vivre, c'est le carnaval de l'Etre... »).

6. Sur l'anarchie selon Jarry, non seulement *Etre et vivre*, mais surtout *Visions actuelles et futures*.

7. L'appel à la science (physique et mathématiques) apparaît surtout dans *Faustroll* et dans *le Surmâle* la théorie des machines est particulièrement élaborée dans un texte complémentaire de Faustroll, *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps* (Pléiade I, p. 734-743).

8. « La Passion considérée comme course de côte », *La chandelle verte* (Pléiade II, p. 420-422).

9. Heidegger, *Essais et conférences*, « La question de la technique », Gallimard, p. 44-45.

10. Marlène Zarader a particulièrement marqué ce double tournant chez Heidegger, l'un vers l'arrière, l'autre vers l'avant : *Heidegger et les paroles de l'origine*, Vrin, p. 260-273.

11. Heidegger, *Questions IV*, « Temps et être », Gallimard : « sans égard pour la métaphysique », ni même « intention de la surmonter ».

12. H. Bordillon, Préface, Pléiade II : Jarry « n'utilise presque jamais le mot de pataphysique entre 1900 et sa mort », sauf dans les textes qui se rapportent à Ubu. (Dès *Etre et vivre*, Jarry disait : « L'Etre, sous-suprême de l'Idée, car moins compréhensif que le Possible... », Pléiade I, p. 342).

13. Cf. la définition de la pataphysique, *Faustroll* : science « qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité ». Et *La construction pratique* : sur le cadre, Pléiade I, p. 739-740.

14. *La construction pratique*, qui expose l'ensemble de la théorie du temps de Jarry : c'est un texte obscur et très beau, qui doit être mis en rapport avec Bergson autant qu'avec Heidegger.

15. On se reportera à la description des machines de Jarry, et à leur teneur sexuelle, dans *Les machines célibataires* de Carrouges, Ed. Arcanes. On se reportera également au commentaire de Derrida, quand il suppose que le Dasein selon Heidegger comporte une sexualité, mais irréductible à la dualité qui apparaît dans l'étant animal ou humain (« Différence sexuelle, différence ontologique », in *Heidegger*, L'Herne).

16. Selon Heidegger, le retrait ne concerne pas seulement l'être, mais, en un autre sens, l'Ereignis (« L'Ereignis est le retrait non seulement en tant que destiner, mais en tant qu'Ereignis »,

Temps et être, p. 56). Sur le Plus et Moins, sur le « Moins-en-Plus » et « Plus-en-Moins », cf. Jarry, *César-Antechrist*, Pléiade I, p. 290.

17. Sur les passages de la technique à l'art, l'art étant apparenté à l'essence de la technique, tout en étant foncièrement différent cf. « La question de la technique », Heidegger, *Essais et conférences*, p. 45-47.

18. Cf. Jarry, *Visions actuelles et futures*, et *Etre et vie* : l'intérêt de Jarry pour l'anarchie est renforcé par ses relations avec Laurent Tailhade et Fénéon mais il reproche à l'anarchie de substituer « la science à l'art », et de confier à la machine explosive « le Geste Beau » (Pléiade I, surtout p. 338). Peut-on dire aussi que Heidegger voit dans la machine nationale-socialiste un passage vers l'art ?

19. Heidegger, *Essais et conférences*, « La chose », p. 214-217 (c'est Fédier qui rend *Das Geviert* par « cadre », et Marlène Zarader par cadran).

20. Dans le théâtre de *César-Antechrist*, la mise en scène du monde est assurée par les blasonnements, et le décor, par les écus : le thème du *Quadriparti* apparaît nettement (Pléiade I, p. 286-288). Dans toute l'œuvre de Jarry, la Croix quadripartite apparaît comme le grand signe. La valeur du Vélo vient de ce que Jarry invoque une bicyclette originelle, frappée d'oubli, dont le cadre est une croix, « deux tubes brasés perpendiculairement l'un sur l'autre » (*La Passion considérée comme course de côte*, Pléiade II, p. 420-422).

21. Michel Arrivé a particulièrement insisté sur la théorie du signe chez Jarry (Introduction, Pléiade I).

22. Cf. Henri Béhar, *Les cultures de Jarry*, PUF (notamment ch. I sur la « culture celtique »). Ubu ne donne qu'une idée restreinte du style de Jarry : style de caractère somptueux, tel qu'on l'entend dès le début de *César-Antechrist*, dans les trois Christs et les quatre Oiseaux d'or.

23. On se reportera à un article de *La chandelle verte*, « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel » (Pléiade II, p. 441-443). Jarry rend compte d'un livre de Victor Fournié dont il dégage le principe : « le même son ou la même syllabe a toujours le même sens dans toutes les langues ». Mais pour son compte Jarry n'adopte pas exactement ce principe : comme Heidegger, il travaille plutôt avec deux langues, une morte et une vivante, une langue de l'être et une langue de l'étant, qui ne sont pas réellement distinctes, mais n'en sont pas moins éminemment différentes.

24. Cf. les analyses de Meschonnic, *Le langage Heidegger*, PUF.

25. Jarry, *Almanach illustré du Père Ubu*, Pléiade I, p. 604.

26. Citation fréquente dans *Acheminement de la parole*, Gallimard.

CHAPITRE XII

MYSTÈRE D'ARIANE SELON NIETZSCHE

Dionysos chante :

« Sois raisonnable Ariane,
Tu as de petites oreilles, tu as mes oreilles
Mets-y un mot avisé
Ne faut-il pas commencer par se haïr lorsqu'on doit s'aimer
Je suis ton labyrinthe. »

Comme d'autres femmes sont entre deux hommes, Ariane est entre Thésée et Dionysos. Elle passe de Thésée à Dionysos. Elle a commencé par haïr Dionysos-Taureau. Mais, abandonnée par Thésée, qu'elle avait pourtant guidé dans le labyrinthe, elle est emportée par Dionysos, elle découvre un autre labyrinthe. « Qui, sauf moi, sait qui est Ariane ? »¹. Est-ce dire : Wagner-Thésée, Cosima-Ariane, Nietzsche-Dionysos ? La question *qui ?* ne réclame pas des personnes, mais des forces et des vœux.

Thésée semble bien le modèle d'un texte de *Zarathoustra*, livre II, « Les Sublimes ». Il s'agit du *héros*, habile à déchiffrer les énigmes, à fréquenter le labyrinthe et à vaincre le taureau. Cet homme sublime préfigure la théorie de l'homme supérieur, dans le livre IV : il est nommé « le pénitent de l'esprit », nom qui s'appliquera plus tard à l'un des fragments de l'homme supérieur (l'Enchanteur). Et les caractères de l'homme sublime recoupent les attributs de l'homme supérieur en général : son esprit de sérieux, sa lourdeur, son goût de porter des fardeaux, son

mépris de la terre, son impuissance à rire et à jouer, son entreprise de vengeance.

On sait que, chez Nietzsche, la théorie de l'homme supérieur est une critique qui se propose de dénoncer la mystification la plus profonde ou la plus dangereuse de l'humanisme. L'homme supérieur prétend porter l'humanité jusqu'à la perfection, jusqu'à l'achèvement. Il prétend récupérer toutes les propriétés de l'homme, surmonter les aliénations, réaliser l'homme total, mettre l'homme à la place de Dieu, faire de l'homme une puissance qui affirme et qui s'affirme. Mais en vérité l'homme, fût-il supérieur, ne sait pas du tout ce que signifie affirmer. Il présente de l'affirmation une caricature, un travesti ridicules. Il croit qu'affirmer c'est porter, assumer, supporter une épreuve, prendre en charge un fardeau. La positivité, il l'évalue au poids de ce qu'il porte ; l'affirmation, il la confond avec l'effort de ses muscles tendus². Est réel tout ce qui pèse, est affirmatif et actif tout ce qui porte ! Aussi les animaux de l'homme supérieur ne sont-ils pas le taureau, mais l'âne et le chameau, bêtes du désert, habitant la face désolée de la Terre et qui savent porter. Le taureau est vaincu par Thésée, homme sublime ou supérieur. Mais Thésée est très inférieur au taureau, il n'en a que la nuque : « Il devrait faire comme le taureau, et son bonheur devrait avoir une odeur de terre et non de mépris de la terre. Je voudrais le voir semblable au taureau blanc qui souffle et mugit devant la charrue ; et son mugissement devrait chanter la louange de tout ce qui est terrestre... Rester les muscles détendus et la volonté dételée, c'est ce qui vous est le plus difficile à vous les sublimes »³. L'homme sublime ou supérieur vainc les monstres, pose les énigmes, mais ignore l'énigme et le monstre qu'il est lui-même. Il ignore qu'affirmer n'est pas porter, s'atteler, assumer ce qui est, mais au contraire dételer, délivrer, décharger ce qui vit. Non pas charger la vie sous le poids des valeurs supérieures, même héroïques, mais créer des valeurs nouvelles qui soient celles de la vie, qui fassent de la vie la légère

ou l'affirmative. « Il faut qu'il désapprenne sa volonté d'héroïsme, je veux qu'il se sente à l'aise sur la hauteur, et pas seulement monté haut. » Thésée ne comprend pas que le taureau (ou le rhinocéros) possède la seule vraie supériorité : prodigieuse bête légère au fond du labyrinthe, mais aussi qui se sent à l'aise sur la hauteur, bête qui dételle et qui affirme la vie.

Selon Nietzsche, la volonté de puissance a deux tonalités : l'affirmation et la négation ; les forces ont deux qualités : l'action et la réaction. Ce que l'homme supérieur présente comme l'affirmation, c'est sans doute l'être le plus profond de l'homme, mais c'est seulement l'extrême combinaison de la négation avec la réaction, de la volonté négative avec la force réactive, du nihilisme avec la mauvaise conscience et le ressentiment. Ce sont les produits du nihilisme qui se font porter, ce sont les forces réactives qui portent. D'où l'illusion d'une fausse affirmation. L'homme supérieur se réclame de la connaissance : il prétend explorer le labyrinthe ou la forêt de la connaissance. Mais la connaissance est seulement le déguisement de la moralité ; le fil dans le labyrinthe est le fil moral. La morale à son tour est un labyrinthe : déguisement de l'idéal ascétique et religieux. De l'idéal ascétique à l'idéal moral, de l'idéal moral à l'idéal de connaissance : c'est toujours la même entreprise qui se poursuit, celle de tuer le taureau, c'est-à-dire de nier la vie, de l'écraser sous un poids, de la réduire à ses forces réactives. L'homme sublime n'a même plus besoin d'un Dieu pour atteler l'homme. L'homme à la fin remplace Dieu par l'humanisme ; l'idéal ascétique, par l'idéal moral et de connaissance. L'homme se charge lui-même, il s'attelle tout seul, au nom des valeurs héroïques, au nom des valeurs de l'homme.

L'homme supérieur est plusieurs : le devin, les deux rois, l'homme à la sangsue, l'enchanteur, le dernier pape, le plus hideux des hommes, le mendiant volontaire et l'ombre. Ils forment une théorie, une série, une farandole. C'est parce qu'ils se distinguent d'après la place qu'ils occupent le long du fil, d'après la forme de l'idéal, d'après leur poids spécifique de

réactif et leur tonalité de négatif. Mais ils reviennent au même : ce sont les puissances du faux, un défilé de faussaires, comme si le faux renvoyait nécessairement au faux. Même l'homme véridique est un faussaire, parce qu'il cache ses motifs de vouloir le vrai, sa sombre passion de condamner la vie. Peut-être seul Melville est-il comparable à Nietzsche pour avoir créé une prodigieuse chaîne de faussaires, hommes supérieurs émanant du « grand Cosmopolite », et dont chacun garantit ou même dénonce l'escroquerie de l'autre, mais toujours de manière à relancer la puissance du faux⁴. Le faux n'est-il pas déjà dans le modèle, dans l'homme véridique, autant que dans les simulations ?

Tant qu'Ariane aime Thésée, elle participe à cette entreprise de nier la vie. Sous ses fausses apparences d'affirmation, Thésée – le modèle – est la puissance de nier, l'Esprit de négation, le grand escroc. Ariane est l'Anima, l'Ame, mais l'âme réactive ou la force du ressentiment. Sa splendide chanson reste une plainte, et, dans Zarathoustra où elle apparaît d'abord, est mise dans la bouche de l'Enchanteur : faussaire par excellence, abject vieillard qui se pare d'un masque de jeune fille. Ariane est la sœur, mais la sœur qui éprouve le ressentiment contre son frère le taureau. Dans toute l'œuvre de Nietzsche court un appel pathétique : méfiez-vous des sœurs. C'est Ariane qui tient le fil dans le labyrinthe, le fil de la moralité. Ariane est l'Araignée, la tarentule. Ici encore Nietzsche lance un appel : « Pendez-vous à ce fil ! »⁵. Il faudra qu'Ariane elle-même réalise cette prophétie (dans certaines traditions, Ariane abandonnée par Thésée ne manque pas de se pendre)⁶.

Mais que signifie : Ariane abandonnée par Thésée ? C'est que la combinaison de la volonté négative et de la force de réaction, de l'esprit de négation et de l'âme réactive, n'est pas le dernier mot du nihilisme. Vient le moment où la volonté de négation brise son alliance avec les forces de réaction, les abandonne et même se retourne contre elles. Ariane se pend, Ariane veut périr. Or c'est ce moment fondamental

(« minuit ») qui annonce une double transmutation, comme si le nihilisme achevé laissait place à son contraire : les forces réactives, étant elles-mêmes niées, deviennent actives ; la négation se convertit, devient le coup de tonnerre d'une affirmation pure, le mode polémique et ludique d'une volonté qui affirme et passe au service d'un excédent de la vie. Le nihilisme, « vaincu par lui-même ». Notre objet n'est pas d'analyser cette transmutation du nihilisme, cette double conversion, mais de chercher seulement comment le mythe d'Ariane l'exprime. Abandonnée par Thésée, Ariane sent que Dionysos approche. Dionysos-taureau est l'affirmation pure et multiple, la vraie affirmation, la volonté affirmative ; il ne porte rien, il ne se charge de rien, mais allège tout ce qui vit. Il sait faire ce que l'homme supérieur ne sait pas : rire, jouer, danser, c'est-à-dire affirmer. Il est le Léger, qui ne se reconnaît pas dans l'homme, surtout pas dans l'homme supérieur ou le héros sublime, mais seulement dans le surhomme, dans le sur-héros, dans autre chose que l'homme. Il fallait qu'Ariane fût abandonnée par Thésée : « Ceci est le secret de l'Ame : quand le héros l'a abandonnée, alors seulement elle voit s'approcher d'elle en rêve le sur-héros »⁷. Sous la caresse de Dionysos, l'âme devient active. Elle était si lourde avec Thésée, mais s'allège avec Dionysos, déchargée, effilée, élevée jusqu'au ciel. Elle apprend que ce qu'elle croyait naguère une activité n'était qu'entreprise de vengeance, méfiance et surveillance (le fil), réaction de la mauvaise conscience et du ressentiment ; et, plus profondément, ce qu'elle croyait être une affirmation n'était qu'un travesti, une manifestation de la lourdeur, une manière de se croire fort parce qu'on porte et assume. Ariane comprend sa déception : Thésée n'était même pas un vrai Grec, mais plutôt, avant la lettre, une sorte d'Allemand, quand on croyait rencontrer un Grec⁸. Mais Ariane comprend sa déception à un moment où elle ne s'en soucie plus : Dionysos approche, qui est un vrai Grec ; l'Ame devient active, en même temps que l'Esprit révèle la vraie nature de l'affirmation. Alors la chanson

d'Ariane prend tout son sens : transmutation d'Ariane à l'approche de Dionysos, Ariane étant l'Anima qui correspond maintenant à l'Esprit qui dit oui. Dionysos ajoute un ultime couplet à la chanson d'Ariane, qui devient dithyrambe. Conformément à la méthode générale de Nietzsche, la chanson change de nature et de sens suivant celui qui la chante, l'enchanteur sous le masque d'Ariane, Ariane elle-même à l'oreille de Dionysos.

Pourquoi Dionysos a-t-il besoin d'Ariane, ou d'être aimé ? Il chante une chanson de solitude, il réclame une fiancée⁹. C'est que Dionysos est le dieu de l'affirmation ; or il faut une seconde affirmation pour que l'affirmation soit elle-même affirmée. Il faut qu'elle se dédouble pour pouvoir redoubler. Nietzsche distingue bien les deux affirmations quand il dit : « Eternelle affirmation de l'être, éternellement je suis ton affirmation »¹⁰. Dionysos est l'affirmation de l'Etre, mais Ariane, l'affirmation de l'affirmation, la seconde affirmation ou le devenir-actif. De ce point de vue, tous les symboles d'Ariane changent de sens, quand ils se rapportent à Dionysos au lieu d'être déformés par Thésée. Non seulement la chanson d'Ariane cesse d'être l'expression du ressentiment, pour être une recherche active, une question qui affirme déjà (« Qui es-tu... C'est moi, moi que tu veux ? Moi tout entière ? ») ; mais le labyrinthe n'est plus le labyrinthe de la connaissance et de la morale, le labyrinthe n'est plus le chemin où s'engage, en tenant un fil, celui qui va tuer le taureau. Le labyrinthe est devenu le taureau blanc lui-même, Dionysos-taureau : « Je suis ton labyrinthe ». Plus précisément, le labyrinthe est maintenant l'oreille de Dionysos, l'oreille labyrinthique. Il faut qu'Ariane ait des oreilles comme celles de Dionysos, pour entendre l'affirmation dionysiaque, mais aussi qu'elle réponde à l'affirmation dans l'oreille de Dionysos lui-même. Dionysos dit à Ariane : « Tu as de petites oreilles, tu as mes oreilles, mets-y un mot avisé », oui. Il arrive encore à Dionysos de dire à Ariane, par jeu : « Pourquoi tes oreilles ne sont-elles

pas encore plus longues ? »¹¹. Dionysos lui rappelle ainsi ses erreurs, quand elle aimait Thésée : elle croyait qu'affirmer c'était porter un poids, faire comme l'âne. Mais en vérité Ariane, avec Dionysos, a acquis de petites oreilles : l'oreille ronde, propice à l'éternel retour.

Le labyrinthe n'est plus d'architecture, il est devenu sonore, et de musique. C'est Schopenhauer qui définissait l'architecture en fonction de deux forces, celle de porter et celle d'être porté, support et charge, même si elles tendent à se confondre. Mais la musique apparaît à l'opposé, quand Nietzsche se sépare de plus en plus du vieux faussaire, Wagner l'enchanteur : elle est la Légère, pure apesanteur¹². Toute l'histoire triangulaire d'Ariane ne témoigne-t-elle pas d'une légèreté anti-wagnérienne, plus proche d'Offenbach et de Strauss que de Wagner ? Ce qui appartient essentiellement à Dionysos musicien, c'est de faire danser les toits, balancer les poutres¹³. Sans doute y a-t-il aussi de la musique du côté d'Apollon, et aussi du côté de Thésée ; mais c'est une musique qui se répartit d'après les territoires, les milieux, les activités, les éthos : un chant de travail, un chant de marche, un chant de danse, un chant pour le repos, un chant à boire, une berceuse..., presque de petites « rengaines », dont chacune a son poids¹⁴. Pour que la musique se libère, il faudra passer de l'autre côté, là où les territoires tremblent, où les architectures s'effondrent, où les éthos se mêlent, où se dégage un puissant chant de la Terre, la grande ritournelle qui transmue tous les airs qu'elle emporte et fait revenir¹⁵. *Dionysos ne connaît plus d'autre architecture que celle des parcours et des trajets*. N'était-ce pas déjà le propre du lied, de sortir du territoire à l'appel ou au vent de la Terre ? Chacun des hommes supérieurs quitte son domaine et se dirige vers la grotte de Zarathoustra. Mais seul le dithyrambe s'étend sur la Terre et l'épouse tout entière. Dionysos n'a plus de territoire parce qu'il est partout sur la Terre¹⁶. Le labyrinthe sonore est le chant de la Terre, la Ritournelle, l'éternel retour en personne.

Mais pourquoi opposer les deux côtés comme le vrai et le faux ? N'est-ce pas des deux côtés la même puissance du faux, et Dionysos n'est-il pas un grand faussaire, le plus grand « en vérité », le Cosmopolite ? L'art n'est-il pas la plus haute puissance du faux ? Entre le haut et le bas, d'un côté à l'autre, il y a une différence considérable, une distance qui doit être affirmée. C'est que l'araignée refait toujours sa toile, et le scorpion ne cesse pas de piquer ; chaque homme supérieur est fixé à sa propre prouesse, qu'il répète comme un numéro de cirque (et c'est bien ainsi que le livre IV de *Zarathoustra* est organisé, à la manière d'un gala des Incomparables chez Raymond Roussel, ou d'un spectacle de marionnettes, d'une opérette). C'est que chacun de ces mimes a un modèle invariable, une forme fixe, qu'on peut toujours appeler vraie, bien qu'elle soit aussi « fausse » que ses reproductions. C'est comme le faussaire en peinture : ce qu'il copie du peintre original est une forme assignable aussi fausse que les copies ; ce qu'il laisse échapper, c'est la métamorphose ou la transformation de l'original, l'impossibilité de lui assigner une forme quelconque, bref la création. C'est pourquoi les hommes supérieurs ne sont que *les plus bas degrés* de la volonté de puissance : « Puissent de meilleurs que vous passer de l'autre côté ! Vous représentez des degrés »¹⁷. Avec eux la volonté de puissance représente seulement un vouloir-tromper, un vouloir-prendre, un vouloir-dominer, une vie malade épuisée qui brandit des prothèses. Leurs rôles mêmes sont des prothèses pour tenir debout. Seul Dionysos, l'artiste créateur, atteint à la puissance des métamorphoses qui le fait devenir, témoignant d'une vie jaillissante ; *il porte la puissance du faux à un degré qui s'effectue non plus dans la forme, mais dans la transformation* – « vertu qui donne », ou création de possibilités de vie : transmutation. La volonté de puissance est comme l'énergie, on appelle noble celle qui est apte à se transformer. Sont vils, ou bas, ceux qui ne savent que se déguiser, se travestir, c'est-à-dire prendre une forme, et se tenir à une forme toujours la même.

Passer de Thésée à Dionysos, c'est pour Ariane affaire de clinique, de santé et de guérison. Pour Dionysos aussi. Dionysos a besoin d'Ariane. Dionysos est l'affirmation pure ; Ariane est l'Anima, l'affirmation dédoublée, le « oui » qui répond au « oui ». Mais, dédoublée, l'affirmation revient à Dionysos comme affirmation qui redouble. C'est bien en ce sens que l'Eternel retour est le produit de l'union de Dionysos et d'Ariane. Tant que Dionysos est seul, il a encore peur de la pensée de l'Eternel retour, parce qu'il craint que celui-ci ne ramène les forces réactives, l'entreprise de nier la vie, l'homme petit (fût-il supérieur ou sublime). Mais quand l'affirmation dionysiaque trouve son plein développement avec Ariane, Dionysos à son tour apprend quelque chose de nouveau : que la pensée de l'Eternel retour est consolante, en même temps que l'Eternel retour lui-même est sélectif. L'Eternel retour ne va pas sans une transmutation. Etre du devenir, l'Eternel retour est le produit d'une double affirmation, qui fait revenir ce qui s'affirme, et ne fait devenir que ce qui est actif. Ni les forces réactives ni la volonté de nier ne reviendront : elles sont éliminées par la transmutation, par l'Eternel retour qui sélectionne. Ariane a oublié Thésée, ce n'est même plus un mauvais souvenir. Jamais Thésée ne reviendra. L'Eternel retour est actif et affirmatif ; il est l'union de Dionysos et d'Ariane. C'est pourquoi Nietzsche le compare, non seulement à l'oreille circulaire, mais à l'anneau nuptial. Voilà que le labyrinthe est l'anneau, l'oreille, l'Eternel retour lui-même qui se dit de ce qui est actif ou affirmatif. Le labyrinthe n'est plus le chemin où l'on se perd, mais le chemin qui revient. Le labyrinthe n'est plus celui de la connaissance et de la morale, mais celui de la vie et de l'Etre comme vivant. Quant au produit de l'union de Dionysos et d'Ariane, c'est le surhomme ou le sur-héros, le contraire de l'homme supérieur. Le surhomme est le vivant des cavernes et des cimes, le seul enfant qui se fasse par l'oreille, le fils d'Ariane et du Taureau.

-
1. *Ecce Homo* (« Ainsi parlait Zarathoustra », 8).
 2. *Zarathoustra* III, « De l'esprit de lourdeur ». Et *Par-delà le bien et le mal*, 213 : « Penser et prendre une chose au sérieux, en assumer le poids, c'est tout un pour eux, ils n'en ont pas d'autre expérience. »
 3. *Zarathoustra* II, « Les Sublimes ».
 4. Melville, *The Confidence Man* (*Le grand escroc*, Minuit).
 5. *La volonté de puissance*, Ed. Gallimard (trad. Bianquis), II, livre 3, § 408.
 6. Jeanmaire, *Dionysos*, Payot, p. 223.
 7. *Zarathoustra* II, « Les Sublimes ».
 8. Fragment d'une préface pour *Humain trop humain*, 10. Cf. aussi l'intervention d'Ariane, dans *La volonté de puissance*, I, livre 2, § 226.
 9. *Zarathoustra* II, « Le chant de la nuit ».
 10. *Dithyrambes dionysiaques*, « Gloire et éternité ».
 11. *Crépuscule des Idoles*, « Ce que les Allemands sont en train de perdre », 19.
 12. *Le cas Wagner*.
 13. Cf. Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, p. 80-81 (et les *Bacchantes* d'Euripide).
 14. A ses animaux même Zarathoustra dit : l'éternel retour, « vous en avez déjà fait une rengaine » (III, « Le convalescent », § 2).
 15. Cf. les différentes strophes des « Sept sceaux », *Zarathoustra* III.
 16. Sur la question du « sanctuaire », c'est-à-dire du territoire du Dieu, cf. Jeanmaire, p. 193 (« On le rencontre partout et pourtant il n'est nulle part chez lui... Il s'est insinué plus qu'il ne s'est imposé... »).
 17. *Zarathoustra* IV, « La salutation ».

CHAPITRE XIII

BÉGAYA-T-IL...

On dit que les mauvais romanciers éprouvent le besoin de varier leurs indicatifs de dialogues en substituant à « dit-il » des expressions comme « murmura-t-il », « balbutia-t-il », « sanglota-t-il », « ricana-t-il », « cria-t-il », « bégaya-t-il »... qui marquent les intonations. Et à vrai dire, il semble que l'écrivain par rapport à ces intonations n'ait que deux possibilités : ou bien *le faire* (ainsi Balzac faisait effectivement bégayer le père Grandet, quand celui-ci traitait une affaire, ou faisait parler Nucingen dans un patois déformant, et l'on sent chaque fois le plaisir de Balzac). Ou bien *le dire sans le faire*, se contenter d'une simple indication qu'on laisse au lecteur le soin d'effectuer : ainsi les héros de Masoch ne cessent de murmurer, et leur voix *doit* être un murmure à peine audible ; Isabelle, de Melville, a une voix qui ne doit pas excéder le murmure, et l'angélique Billy Budd ne s'émeut pas sans qu'on doive lui restituer son « bégaiement ou même pire » ; Grégoire, chez Kafka, piaule plus qu'il ne parle, mais c'est d'après le témoignage des tiers.

Il semble pourtant qu'il y ait une troisième possibilité : quand *dire, c'est faire*... C'est ce qui arrive lorsque le bégaiement ne porte plus sur des mots préexistants, mais introduit lui-même les mots qu'il affecte ; ceux-ci n'existent plus indépendamment du bégaiement qui les sélectionne et les relie par lui-même. Ce n'est plus le personnage qui est bègue de parole, c'est l'écrivain qui devient *bègue de la langue* : il fait bégayer la langue en tant que telle. Un langage affectif, intensif, et non plus une affection de celui qui parle. Une telle opération poétique semble très éloignée des cas précédents ; mais elle l'est peut-être moins qu'on ne croit du second cas.

Car lorsque l'auteur se contente d'une indication extérieure qui laisse intacte la *forme d'expression* (« bégaya-t-il... »), on comprendrait mal l'efficacité, si une *forme de contenu* correspondante, une qualité atmosphérique, un milieu conducteur de paroles ne recueillait pour son compte le tremblé, le murmuré, le bégayé, le trémolo, le vibrato, et ne réverbérait sur les mots l'affect indiqué. C'est du moins ce qui se passe chez les grands écrivains comme Melville, où la rumeur des forêts et des cavernes, le silence de la maison, la présence de la guitare témoignent pour le murmure d'Isabelle et ses douces « intonations étrangères » ; ou Kafka qui confirme le pialement de Grégoire par le tremblement de ses pattes et les oscillations de son corps ; ou même Masoch, qui double le balbutiement de ses personnages avec les lourds suspens d'un boudoir, les rumeurs du village ou les vibrations de la steppe. Les affects de la langue font ici l'objet d'une effectuation indirecte, mais proche de ce qui se passe directement, quand il n'y a plus d'autres personnages que les mots eux-mêmes. « Que voulait dire ma famille ? Je ne sais. Elle était bègue de naissance, et cependant elle avait quelque chose à dire. Sur moi et sur beaucoup de mes contemporains pèse le bégaiement de la naissance. Nous avons appris non à parler, mais à balbutier, et ce n'est qu'en prêtant l'oreille au bruit croissant du siècle et une fois blanchis par l'écume de sa crête que nous avons acquis une langue¹. »

Faire bégayer la langue : est-ce possible sans la confondre avec la parole ? Tout dépend plutôt de la manière dont on considère la langue : si l'on extrait celle-ci comme un système homogène en équilibre, ou proche de l'équilibre, défini par des termes et des rapports constants, il est évident que les déséquilibres ou les variations n'affecteront que les paroles (variations non-pertinentes du type intonation...). Mais si le système apparaît en perpétuel déséquilibre, en bifurcation, avec des termes dont chacun parcourt à son tour une zone de variation continue, alors la langue elle-même se met à vibrer, à bégayer, sans se confondre pourtant avec la

parole qui n'assume jamais qu'une position variable parmi d'autres ou ne prend qu'une direction. Si la langue se confond avec la parole, c'est seulement avec une parole très spéciale, parole poétique qui effectue toute la puissance de bifurcation et de variation, d'hétérogénéité et de modulation propre à la langue. Par exemple, le linguiste Guillaume considère chaque terme de la langue, non pas comme une constante en rapport avec d'autres, mais comme une série de positions différentielles ou points de vue pris sur un dynamisme assignable : l'article indéfini « un » parcourra toute la zone de variation comprise dans un mouvement de particularisation, et l'article défini « le », toute la zone comprise dans un mouvement de généralisation². C'est un bégaiement, chaque position de « un » ou de « le » constituant une vibration. La langue tremble de tous ses membres. Il y a là le principe d'une compréhension poétique de la langue elle-même : c'est comme si la langue tendait une ligne abstraite infiniment variée. La question se pose ainsi, même en fonction de la pure science : peut-on progresser si l'on n'entre pas dans des *régions loin de l'équilibre* ? La physique en témoigne. Keynes fait progresser l'économie politique, mais parce qu'il la soumet à une situation de « boom » et non plus d'équilibre. C'est la seule manière d'introduire le désir dans le champ correspondant. Alors mettre la langue en état de *boom*, proche du *krach* ? On admire Dante d'avoir « écouté les bègues », étudié tous les « défauts d'élocution », non pas seulement pour en tirer des effets de parole, mais pour entreprendre une vaste création phonétique, lexicale et même syntaxique³.

Ce n'est pas une situation de bilinguisme ou de multilinguisme. On peut concevoir que deux langues se mélangent, avec des passages incessants de l'une à l'autre : chacune n'en est pas moins un système homogène en équilibre, et le mélange se fait en paroles. Mais ce n'est pas ainsi que les grands écrivains procèdent, bien que Kafka soit un Tchécoslovaque écrivain en allemand, Beckett, un Irlandais écrivain (souvent) en français,

etc. Ils ne mélangent pas deux langues, pas même une langue mineure et une langue majeure, bien que beaucoup d'entre eux soient liés à des minorités comme au signe de leur vocation. Ce qu'ils font, c'est plutôt inventer un *usage mineur* de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement : ils *minorent* cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre. Ils sont grands à force de minorer : ils font fuir la langue, ils la font filer sur une ligne de sorcière, et ne cessent de la mettre en déséquilibre, de la faire bifurquer et varier dans chacun de ses termes, suivant une incessante modulation. Cela excède les possibilités de la parole pour atteindre au pouvoir de la langue et même du langage. Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. A la limite, il prend ses forces dans une minorité muette inconnue, qui n'appartient qu'à lui. C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. Faire crier, faire bégayer, balbutier, murmurer la langue en elle-même. Quel plus beau compliment que celui d'un critique disant des *Sept piliers de la sagesse* : ce n'est pas de l'anglais. Lawrence faisait trébucher l'anglais pour en extraire musiques et visions d'Arabie. Et Kleist, quelle langue éveillait-il au fond de l'allemand, à force de rictus, lapsus, crissemets, sons inarticulés, liaisons étirées, précipitations et ralentissements brutaux, au risque de susciter l'horreur de Goethe, le plus grand représentant de la langue majeure, et pour atteindre à des fins étranges en vérité, visions pétrifiées, musiques vertigineuses⁴.

La langue est soumise à un double procès, celui des choix à faire et celui des suites à établir : la disjonction ou sélection des semblables, la connexion ou consécution des combinables. Tant que la langue est considérée comme un système en équilibre, les disjonctions sont nécessairement exclusives (on ne dit pas à la fois « passion », « ration »,

« nation », il faut choisir) et les connexions, progressives (on ne combine pas un mot avec ses éléments, dans une sorte de surplace ou d'avant-arrière). Mais voilà que, loin de l'équilibre, *les disjonctions deviennent incluses, inclusives, et les connexions réflexives*, suivant une démarche chaloupée qui concerne le procès de la langue et non plus le cours de la parole. Chaque mot se divise, mais en soi-même (pas-rats, passions-rations) et se combine, mais avec soi-même (pas-passe-passion). C'est comme si la langue tout entière se mettait à rouler, à droite à gauche, et à tanguer, en arrière en avant : *les deux bégaiements*. Si la parole de Gherasim Luca est ainsi éminemment poétique, c'est parce qu'il fait du bégaiement un affect de la langue, non pas une affection de la parole. C'est toute la langue qui file et varie pour dégager un bloc sonore ultime, un seul souffle à la limite du cri JE T'AIME PASSIONNÉMENT.

« Passionné nez passionnem je
je t'ai je t'aime je
je je jet je t'ai jetez
je t'aime passionnem t'aime »⁵.

Luca le Roumain, Beckett l'Irlandais. Beckett a porté au plus haut l'art des disjonctions incluses, qui ne sélectionne plus, mais affirme les termes disjoints à travers leur distance, sans limiter l'un par l'autre ni exclure l'autre de l'un, quadrillant et parcourant l'ensemble de toute possibilité. Ainsi, dans *Watt*, la façon dont M. Knott se chausse, se déplace dans sa chambre, ou change son mobilier⁶. Il est vrai que ces disjonctions affirmatives concernent le plus souvent chez Beckett l'allure ou la démarche des personnages : l'ineffable manière de marcher, tout en roulis et tangage. Mais c'est que le transfert s'est fait, de la forme d'expression à une forme de contenu. Nous pouvons d'autant mieux restituer le passage inverse, en supposant qu'ils parlent comme ils marchent ou trébuchent : l'un n'est pas moins mouvement que l'autre, et l'un dépasse la parole vers

la langue autant que l'autre, l'organisme vers un corps sans organes. On en trouve confirmation dans un poème de Beckett qui concerne cette fois les connexions de la langue, et fait du bégaiement la puissance poétique ou linguistique par excellence⁷. Différent de ceux de Luca, le procédé de Beckett est le suivant : il s'installe au milieu de la phrase, il fait croître la phrase par le milieu, en ajoutant particule à particule (*que de ce, ce ceci-ci, loin là là-bas à peine quoi...*) pour piloter un bloc d'un seul souffle expirant (*vouloir croire entrevoir quoi...*). Le bégaiement créateur est ce qui fait pousser la langue par le milieu, comme de l'herbe, ce qui fait de la langue un rhizome au lieu d'un arbre, ce qui met la langue en perpétuel déséquilibre : *Mal vu mal dit* (contenu et expression). Tant bien dire n'a jamais été le propre ni l'affaire des grands écrivains.

Il y a bien des manières de pousser par le milieu, ou de bégayer. Péguy ne procède pas forcément avec des particules asignifiantes, mais par des termes hautement significatifs, substantifs dont chacun va définir une zone de variation jusqu'au voisinage d'un autre substantif qui détermine une autre zone (*Mater purissima, castissima, inviolata, Virgo potens, clemens, fidelis*). Les reprises de Péguy donnent aux mots une épaisseur verticale qui leur fait perpétuellement recommencer l'« irrecommençable ». Chez Péguy, le bégaiement épouse si bien la langue qu'il laisse les mots intacts, complets et normaux, mais s'en sert comme s'ils étaient eux-mêmes les membres disjoints et décomposés d'un bégaiement surhumain. C'est comme un bègue contrarié. Chez Roussel, c'est encore un autre procédé, car le bégaiement porte non plus sur des particules ni des termes complets, mais sur des propositions, perpétuellement insérées au milieu de la phrase, et chacune dans la précédente, suivant un système proliférant de parenthèses : jusqu'à cinq parenthèses les unes dans les autres, « cette croissance interne ne pouvait pas manquer d'être en chacune de ces poussées absolument bouleversante

pour le langage qu'elle dilatait ; l'invention de chaque vers était destruction de l'ensemble et prescription de le reconstruire »⁸.

C'est donc une variation ramifiée de la langue. Chaque état de variable est une position sur une ligne de crête qui bifurque et se prolonge en d'autres. C'est une ligne syntaxique, la syntaxe étant constituée par les courbures, les anneaux, les tournants, les déviations de cette ligne dynamique en tant qu'elle passe par des positions du double point de vue des disjonctions et des connexions. Ce n'est plus la syntaxe formelle ou superficielle qui règle les équilibres de la langue, mais une syntaxe en devenir, une création de syntaxe qui fait naître la langue étrangère dans la langue, une grammaire du déséquilibre. Mais en ce sens elle est inséparable d'une fin, elle tend vers une limite qui n'est plus elle-même syntaxique ou grammaticale, même quand elle semble encore l'être formellement : ainsi la formule de Luca, « je t'aime passionnément » qui éclate comme un cri à la fin des longues séries bégayantes (ou bien le « je préfère ne pas » de *Bartleby*, qui a même absorbé toutes les variations préalables, ou le « *he danced his did* » chez Cummings, qui se dégage de variations supposées seulement virtuelles). De telles expressions sont prises comme des mots inarticulés, blocs d'un seul souffle. Et il arrive que cette limite finale abandonne toute apparence grammaticale pour surgir à l'état brut, précisément dans les mots-souffles d'Artaud : la syntaxe déviante d'Artaud, en tant qu'elle se propose de forcer la langue française, trouve la destination de sa tension propre dans ces souffles ou ces pures intensités qui marquent une limite du langage. Ou encore ce n'est pas dans le même livre : chez Céline, le *Voyage* met la langue natale en déséquilibre, *Mort à crédit* développe la nouvelle syntaxe en variations affectives, tandis que *Guignol's band* trouve le but ultime, phrases exclamatives et mises en suspension qui déposent toute syntaxe au profit d'une pure danse des mots. Les deux aspects n'en sont pas moins

corrélatifs : le tenseur et la limite, la tension dans la langue et la limite du langage.

Les deux aspects s'effectuent suivant une infinité de tonalités, mais toujours ensemble : une limite du langage qui tend toute la langue, une ligne de variation ou de modulation tendue qui porte la langue à cette limite. Et de même que la nouvelle langue n'est pas extérieure à la langue, la limite asyntaxique n'est pas extérieure au langage : elle est *le dehors* du langage, non pas au-dehors. C'est une peinture ou une musique, mais une musique des mots, une peinture avec des mots, un silence dans les mots, comme si les mots dégorgeaient maintenant leur contenu, vision grandiose ou sublime audition. Ce qui est spécifique dans les dessins et peintures des grands écrivains (Hugo, Michaux...), ce n'est pas que ces œuvres soient littéraires, car elles ne le sont pas du tout ; elles accèdent à de pures visions, mais qui se rapportent encore au langage en tant qu'elles en constituent un but ultime, un dehors, un envers, un dessous, tache d'encre ou écriture illisible. Les mots peignent et chantent, mais à la limite du chemin qu'ils tracent en se divisant et se composant. Les mots font silence. Le violon de la sœur relaie le pialement de Grégoire, et la guitare réfléchit le murmure d'Isabelle ; une mélodie d'oiseau chanteur en train de mourir surmonte le bégaiement de Billy Budd, le doux « barbare ». *Lorsque la langue est si tendue* qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier..., *tout le langage atteint à la limite* qui en dessine le dehors et se confronte au silence. Quand la langue est ainsi tendue, le langage subit une pression qui le rend au silence. Le style – la langue étrangère dans la langue – est fait de ces deux opérations, ou bien faut-il parler de non-style, comme Proust, des « éléments d'un style à venir qui n'existe pas » ? Le style est l'économie de la langue². Face à face, ou face à dos, faire bégayer la langue, et en même temps porter le langage à sa limite, à son dehors, à son silence. Ce serait comme le *boom* et le *krach*.

Chacun dans sa langue peut exposer des souvenirs, inventer des histoires, énoncer des opinions ; parfois même il acquiert un beau style, qui lui donne les moyens adéquats et font de lui un écrivain apprécié. Mais quand il s'agit de fouiller sous les histoires, de fendre les opinions et d'atteindre aux régions sans mémoires, quand il faut détruire le moi, il ne suffit certes pas d'être un « grand » écrivain, et les moyens doivent rester pour toujours inadéquats, le style devient non-style, la langue laisse échapper une étrangère inconnue, pour qu'on atteigne aux limites du langage et devienne autre chose qu'écrivain, conquérant des visions fragmentées qui passent par les mots d'un poète, les couleurs d'un peintre ou les sons d'un musicien. « Le lecteur ne verra défiler que *les moyens inadéquats* : fragments, allusions, efforts, recherches, n'essayez pas d'y trouver une phrase bien léchée ou une image parfaitement cohérente, ce qui s'imprimera sur les pages sera une parole embarrassée, un bégaiement... »¹⁰. L'œuvre bégayante de Biely, *Kotik Letaiev*, lancée dans un devenir-enfant qui n'est pas moi, mais cosmos, explosion de monde : une enfance qui n'est pas la mienne, qui n'est pas un souvenir, mais un bloc, un fragment anonyme infini, un devenir toujours contemporain¹¹. Biely, Mandelstam, Khlebnikov, trinité russe trois fois bègue et trois fois crucifiée.

1. Mandelstam, *Le bruit du temps*, L'Age d'homme, p. 77.

2. Cf. Gustave Guillaume, *Langage et science du langage*, Québec. Ce ne sont pas seulement les articles en général, ni les verbes en général, qui disposent de dynamismes comme de zones de variation, mais chaque verbe, chaque substantif en particulier, pour son compte.

3. Mandelstam, *Entretien sur Dante*, La Dogana, § 8.

4. Pierre Blanchaud est un des rares traducteurs de Kleist qui aient su poser le problème du style : cf. *Le duel*, Presse-Pocket. Ce problème peut être étendu à toute traduction d'un grand écrivain : il est évident que la traduction est une trahison si elle prend pour modèle les normes d'équilibre de la langue traductrice standard.

5. Ces remarques renvoient au poème célèbre de Luca, « Passionnément » (*Le chant de la carpe*). L'œuvre de Luca est rééditée par Corti.

6. Cf. François Martel, « Jeux formels dans Watt », *Poétique* 1972, n° 10.

7. Beckett, « Comment dire », *Poèmes*, Minuit.

8. Sur ce procédé des *Nouvelles impressions d'Afrique*, cf. Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, p. 164.

9. Sur le problème du style, son rapport avec la langue et ses deux aspects, cf. Giorgio Passerone, *La lingua astratta*, Guerini.

10. Andrei Biely, *Carnets d'un toqué*, Ed. L'Âge d'homme, p. 50. Et *Kotik Letaiev*. On se reportera dans ces deux livres aux commentaires de Georges Nivat (notamment sur la langue et le procédé de « variation sur une racine sémantique », cf. *Kotik Letaiev*, p. 284).

11. Lyotard nomme précisément « enfance » ce mouvement qui emporte la langue et trace une limite toujours repoussée du langage : « Infantia, ce qui ne se parle pas. Une enfance qui n'est pas un âge de la vie et qui ne passe pas. Elle hante le discours... Ce qui ne se laisse pas écrire, dans l'écrit, appelle peut-être un lecteur qui ne sait plus ou pas encore lire » (*Lectures d'enfance*, Ed. Galilée, p. 9).

CHAPITRE XIV

LA HONTE ET LA GLOIRE : T.E. LAWRENCE

Le désert et sa perception, ou la perception des Arabes dans le désert, semblent passer par des moments goethéens. Il y a d'abord la lumière, mais celle-ci n'est pas encore perçue. Elle est plutôt le transparent pur, invisible, incolore, informel, intouchable. Elle est l'Idée, le Dieu des Arabes. Mais l'Idée, ou l'abstrait, n'a pas de transcendance. L'Idée s'étend à travers l'espace, elle est comme l'Ouvert : « Au-delà il n'y avait plus rien, sauf l'air transparent »¹. La lumière est l'ouverture qui fait l'espace. Les Idées sont des forces qui s'exercent dans l'espace suivant des directions de mouvement : entités, hypostases, non pas transcendances. La révolte, la rébellion est lumière, parce qu'elle est espace (il s'agit de s'étendre dans l'espace, d'ouvrir le plus d'espace possible) et parce qu'elle est Idée (l'essentiel est la prédication). Les hommes de la rébellion sont le prophète et le chevalier errant, Fayçal et Aouda, celui qui prêche l'Idée et celui qui parcourt l'espace². Le « Mouvement » : la révolte s'appelle ainsi.

C'est la brume, la brume solaire, qui va remplir l'espace. La rébellion même est un gaz, une vapeur. La brume est le premier état de la perception naissante, et fait le mirage dans lequel les choses montent et descendent, comme sous l'action d'un piston, et les hommes lévitent, suspendus à une corde. Voir brumeux, voir trouble : une ébauche de perception hallucinatoire, un gris cosmique³. Est-ce le gris qui se partage en deux, et qui donne le noir quand l'ombre gagne ou quand la lumière disparaît, mais aussi le blanc quand le lumineux devient lui-même opaque ? Goethe définissait le blanc par « l'éclat fortuitement opaque du transparent pur » ; le blanc est l'accident toujours renouvelé du désert, et

le monde arabe est en noir et blanc⁴. Mais ce ne sont encore que des conditions de la perception, qui s'effectue pleinement quand les couleurs apparaissent, c'est-à-dire quand le blanc s'obscurcit en jaune et quand le noir s'éclaircit en bleu. Sable et ciel, jusqu'à ce que l'intensification donne le pourpre aveuglant où brûle le monde, et où la vue dans l'œil est remplacée par la souffrance. La vue, la souffrance, deux entités... : « s'éveillant dans la nuit, il n'avait plus trouvé dans ses yeux la vue, mais seulement la souffrance »⁵. Du gris au rouge, il y a l'apparaître et le disparaître du monde dans le désert, toutes les aventures du visible et de sa perception. L'Idée dans l'espace est la vision, qui va du transparent pur invisible au feu pourpre où toute vue brûle.

« L'union des falaises sombres, du sol rose et des arbustes vert pâle était belle pour des yeux saturés par des mois de soleil et d'ombre noir de suie ; quand le soir arriva, le soleil au déclin jeta un éclat cramoisi sur un des côtés de la vallée, laissant l'autre dans une obscurité violette »⁶. Lawrence, un des plus grands paysagistes de la littérature. Rumm la sublime, absolue vision, paysage de l'esprit⁷. Et la couleur est mouvement, elle est déviation, déplacement, glissement, oblicité, non moins que le trait. Tous deux, la couleur et le trait, naissent ensemble et se fondent. Les paysages de grès ou de basalte réunissent couleurs et traits, mais toujours en mouvement, les grands traits colorés par couches, les couleurs tirées à grand trait. Les formes d'épines et de bulles se succèdent, en même temps que les couleurs s'appellent, du transparent pur au gris sans espoir. Les visages répondent aux paysages, apparaissant et disparaissant dans ces brefs tableaux qui font de Lawrence un des plus grands portraitistes : « Il était joyeux d'habitude, mais il avait en lui toute prête une veine de souffrance... » ; « sa chevelure flottante et son visage en ruines de tragédien fatigué... » ; « son esprit tel un paysage pastoral avait une perspective à quatre coins, soigné, aimable, limité, bien situé... » ; « ses paupières s'affaissaient sur ses cils rudes en plis fatigués à travers

lesquels, venue du soleil au-dessus, une lumière rouge scintillait dans les orbites, les faisant ressembler à des fosses ardentes où l'homme brûlait lentement »⁸.

Les plus beaux écrivains ont des conditions de perception singulières qui leur permettent de puiser ou de tailler des percepts esthétiques comme de véritables visions, quitte à en revenir les yeux rouges. L'océan imprègne du dedans les perceptions de Melville, au point que le navire semble irréel par contraste avec la mer vide et s'impose à la vue comme un « mirage surgi des profondeurs »⁹. Mais suffit-il d'invoquer l'objectivité d'un milieu qui tord les choses, et fait trembler ou scintiller la perception ? N'est-ce pas plutôt des *conditions subjectives* qui, certes, appellent tel ou tel milieu objectif favorable, se déploient en lui, peuvent coïncider avec lui, mais n'en gardent pas moins une différence irrésistible, incompressible ? C'est en vertu d'une disposition subjective que Proust trouve ses percepts dans un courant d'air qui passe sous la porte, et reste froid devant les beautés qu'on lui signale¹⁰. Il y a chez Melville un océan intime ignoré des marins, même s'ils le pressentent : c'est là que nage Moby Dick, et c'est lui qui se projette dans l'océan du dehors, mais pour en transmuier la perception et en « abstraire » une Vision. Il y a chez Lawrence un désert intime qui le pousse dans les déserts d'Arabie, parmi les Arabes, et qui coïncide sur beaucoup de points avec leurs perceptions et conceptions, mais garde l'indomptable différence qui introduit celles-ci dans une tout autre Figure secrète. Lawrence parle arabe, il s'habille et vit comme un Arabe, même sous la torture il crie en arabe, mais il n'imité pas les Arabes, il n'abdique jamais sa différence qu'il éprouve déjà comme une trahison¹¹. C'est sous son costume de jeune marié, « suspecte soie immaculée », qu'il ne cesse de trahir l'Epouse. Et cette différence de Lawrence ne vient pas seulement de ce qu'il reste Anglais, au service de l'Angleterre ; car il trahit l'Angleterre autant que l'Arabie, dans un rêve-cauchemar de tout trahir à

la fois. Mais ce n'est pas non plus sa différence personnelle, tant l'entreprise de Lawrence est une destruction du moi froide et concertée, menée jusqu'au bout. Chaque mine qu'il pose explose aussi en lui-même, il est lui-même la bombe qu'il fait éclater. C'est une *disposition subjective* infiniment secrète, qui ne se confond pas avec un caractère national ou personnel, et qui le conduit loin de son pays, sous les ruines de son moi dévasté.

Il n'y a pas de problème plus important que celui de cette disposition qui entraîne Lawrence, et le détache des « chaînes de l'être ». Même un psychanalyste hésitera à dire que cette disposition subjective est l'homosexualité, ou plus précisément l'amour caché dont Lawrence fait le ressort de son action dans le splendide poème de dédicace, bien que l'homosexualité soit sans doute comprise dans la disposition. On ne croira pas plus que c'est une disposition à trahir, bien que la trahison en découle peut-être. Il s'agirait plutôt d'un profond désir, d'une tendance à projeter dans les choses, dans la réalité, dans le futur et jusque dans le ciel, une image de soi-même et des autres assez intense pour qu'*elle vive sa vie propre* : image toujours reprise, rapiécée, et qui ne cesse de grandir en chemin, jusqu'à devenir fabuleuse¹². C'est une machine à fabriquer des géants, ce que Bergson appelait une fonction fabulatrice.

Lawrence dit qu'il voit à travers une brume, qu'il ne perçoit immédiatement ni les formes ni les couleurs, et ne reconnaît les choses qu'à leur contact immédiat ; qu'il n'est guère homme d'action, qu'il s'intéresse aux Idées plutôt qu'aux fins et à leurs moyens ; qu'il n'a guère d'imagination et n'aime pas les rêves... Et dans ces traits négatifs il y a déjà beaucoup de motifs qui l'appartient aux Arabes. Mais ce qui l'inspire et l'entraîne, c'est d'être un « rêveur diurne », un homme dangereux en vérité, qui ne se définit ni par rapport au réel ou à l'action, ni par rapport à l'imaginaire ou aux rêves, mais seulement par la force avec laquelle il projette dans le réel les images qu'il a su arracher à lui-même et à ses amis

arabes¹³. L'image correspond-elle à ce qu'ils furent ? Ceux qui reprochent à Lawrence de s'être donné une importance qu'il n'eut jamais montrent seulement leur petitesse personnelle, leur aptitude au dénigrement comme leur inaptitude à comprendre un texte. Car Lawrence ne cache pas à quel point le rôle qu'il se donne est local, pris dans un fragile réseau ; il souligne l'insignifiance de beaucoup de ses entreprises, quand il pose des mines qui ne sautent pas et ne se souvient pas de l'endroit où il les a posées. Quant au succès final dont il se vante sans se faire d'illusions, c'est d'avoir amené les partisans arabes à Damas, avant l'arrivée des troupes alliées, dans des conditions très analogues à celles que nous avons vu se reproduire à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, lorsque les résistants s'emparaient des bâtiments officiels d'une ville libérée et avaient même le temps de neutraliser les représentants d'un compromis de la dernière heure¹⁴. Bref, ce n'est pas une misérable mythomanie individuelle qui pousse Lawrence à projeter sur sa route des images grandioses, au-delà d'entreprises souvent modestes. La machine à projection n'est pas séparable du mouvement de la Révolte elle-même : subjective, elle renvoie à la subjectivité du groupe révolutionnaire. Encore faut-il que l'écriture de Lawrence, son style, la reprenne à son compte ou la relaie : la disposition subjective, c'est-à-dire la force de projection d'images, est inséparablement politique, érotique, artiste. Lawrence montre lui-même comment son projet d'écrire s'enchaîne avec le mouvement arabe : manquant de technique littéraire, il a besoin du mécanisme de la révolte et de la prédication pour devenir écrivain¹⁵.

Les images que Lawrence projette dans le réel ne sont pas des images gonflées qui pècheraient par une fausse extension, mais valent par l'intensité pure, dramatique ou comique, que l'écrivain sait donner à l'événement. Et l'image qu'il tire de soi-même n'est pas une image menteuse, parce qu'elle n'a pas à répondre ou non à une réalité préexistante. Il s'agit de fabriquer du réel et non d'y répondre. Comme

dit Genet à propos de ce genre de projection, derrière l'image il n'y a rien, une « absence d'être », un vide qui témoigne d'un moi dissous. Derrière les images il n'y a rien, *sauf l'esprit qui les regarde avec une étrange froideur*, même sanglantes et déchirées¹⁶. Si bien qu'il y a deux livres dans les *Sept piliers de la sagesse*, deux livres qui s'insinuent l'un dans l'autre : l'un concernant les images projetées dans le réel et qui vivent leur propre vie, l'autre concernant l'esprit qui les contemple, livré à ses propres abstractions.

C'est que l'esprit qui contemple n'est pas vide lui-même, et les abstractions sont les yeux de l'esprit. Le calme de l'esprit est traversé de pensées qui le griffent. L'esprit est une Bête aux yeux multiples, toujours prête à bondir sur les corps animaux qu'elle distingue. Lawrence insiste sur sa passion de l'abstrait, qu'il partage avec les Arabes : l'un comme l'autre, Lawrence ou Arabe, interrompent volontiers l'action pour suivre une Idée qu'ils rencontrent. Je suis le valet de l'abstrait¹⁷. Les idées abstraites ne sont pas des choses mortes, ce sont des entités qui inspirent de puissants dynamismes spatiaux, et qui se mêlent intimement dans le désert avec les images projetées, choses, corps ou êtres. C'est pourquoi les *Sept piliers* sont l'objet d'une double lecture, d'une double théâtralité. C'est cela, la disposition spéciale de Lawrence, le don de faire vivre passionnément les entités dans le désert, à côté des gens et des choses, au rythme saccadé du pas des chameaux. Peut-être ce don confère-t-il à la langue de Lawrence quelque chose d'unique, et qui sonne comme une langue étrangère, moins de l'arabe qu'un allemand fantôme qui s'inscrirait dans son style en dotant l'anglais de nouveaux pouvoirs (un anglais qui ne coule pas, disait Forster, granuleux, heurté, changeant constamment de régime, plein d'abstractions, de processus stationnaires et de visions arrêtées)¹⁸. En tout cas, les Arabes étaient enchantés des puissances d'abstraction de Lawrence. Un soir de fièvre, son esprit enflammé lui inspire un discours à moitié dément qui dénonce *Omnipotence* et *Infini*,

supplie ces entités de nous frapper plus fort encore pour tremper en nous les armes de leur propre ruine, exalte l'importance d'être battu, le Non-faire comme notre seule victoire, et l'Échec comme notre souveraine liberté : « pour le clairvoyant l'échec était le seul but... »¹⁹. Le plus curieux est que les auditeurs sont suffisamment enthousiasmés pour décider du coup de se joindre à la Révolte.

On va des images aux *entités*. Telle est donc, en dernière instance, la disposition subjective de Lawrence : ce monde d'entités qui passent dans le désert, qui *doublent les images*, se mêlent aux images et leur donnent une dimension visionnaire. Lawrence dit qu'il connaît intimement ces entités, mais ce qui lui échappe, c'est leur *character*. On ne confondra pas le Caractère avec un moi. Au plus profond de la subjectivité, il n'y a pas de moi, mais une composition singulière, une idiosyncrasie, un chiffre secret comme la chance unique que ces entités-là aient été retenues, voulues, cette combinaison-là, tirée : celle-là et pas une autre. C'est elle qui s'appelle Lawrence. Un coup de dés, un Vouloir qui lance les dés. Le *character*, c'est la Bête : esprit, vouloir, désir, désir-désert qui réunit les entités hétérogènes²⁰. Si bien que le problème devient : quelles sont ces entités subjectives et comment se combinent-elles ? Lawrence y consacre le grandiose chapitre 103. Parmi les entités, nulles n'apparaissent avec plus d'insistance que la Honte et la Gloire, la Honte et l'Orgueil. Peut-être leur rapport permet-il de déchiffrer le secret du *character*. Jamais la honte ne fut chantée à ce point, et d'une façon si fière et hautaine.

Chaque entité est multiple, en même temps qu'elle est en rapport avec diverses autres entités. La honte, c'est d'abord la honte de trahir les Arabes, puisque Lawrence ne cesse de garantir auprès d'eux les promesses anglaises dont il sait parfaitement qu'elles ne seront pas tenues. Même honnête, Lawrence éprouverait encore la honte de prêcher la liberté nationale aux hommes d'une autre nation : une situation invivable. Lawrence se vit constamment comme un escroc, « Et je repris mon

manteau de fraude »²¹. Mais déjà il éprouve une sorte de fierté compensatoire en trahissant un peu sa propre race et son gouvernement, puisqu'il forme des partisans capables, il l'espère, de forcer les Anglais à tenir parole (d'où l'importance de l'entrée à Damas). Mêlé à la honte, son orgueil est de voir les Arabes si nobles, si beaux, si charmants (même quand à leur tour ils trahissent un peu), si opposés en tout point aux soldats anglais²². Car, suivant les exigences de la guérilla, ce sont des guerriers qu'il instruit, et non des soldats. A mesure que les Arabes entrent dans la Révolte, ils se moulent de mieux en mieux sur les images projetées qui les individualisent et en font des géants. « Notre escroquerie les glorifiait. Plus nous nous condamnions et méprisions, plus nous pouvions cyniquement être fiers d'eux, nos créatures. Notre volonté les soufflait devant elle comme de la paille, et ils étaient non pas de la paille, mais les plus braves, les plus simples, les plus gais des hommes. » Pour Lawrence en tant qu'il est le premier grand théoricien de la guérilla, l'opposition qui domine est celle du raid et de la bataille, des partisans et des armées. Le problème de la guérilla se confond avec celui du désert : c'est un problème d'individualité ou de subjectivité, fût-ce une subjectivité de groupe, où se joue le sort de la liberté, tandis que le problème des guerres et des armées est l'organisation d'une masse anonyme soumise à des règles objectives, qui se proposent de faire de l'homme un « type »²³. Honte des batailles, qui souillent le désert, et la seule que Lawrence livre aux Turcs, par lassitude, se révèle un carnage ignoble, inutile. Honte des armées, dont les membres sont pires que des condamnés, et qui n'attirent que les putains²⁴. Il est vrai qu'un moment survient où les groupes de partisans doivent former une armée, ou du moins s'intégrer à une armée, s'ils veulent une victoire décisive ; mais ils disparaissent alors comme hommes libres et rebelles. Presque la moitié des *Sept piliers* nous fait assister au long effacement de la période partisane, au remplacement des chameaux par des auto-mitrailleuses et des Rolls, et

des chefs de guérilla par des experts et des politiques. Même le confort et le succès font honte. La honte a beaucoup de motifs contradictoires. A la fin, en même temps qu'il s'efface, gorgé de sa propre solitude, avec deux fous rires, Lawrence peut dire comme Kafka : « C'est comme si la honte devait lui survivre. » La honte grandit l'homme.

Il y a beaucoup de hontes en une, mais aussi il y a d'autres hontes. Comment est-il possible de commander sans honte ? Commander, c'est voler des âmes pour les envoyer à la souffrance. Le chef n'est pas justifié par la foule qui croit en lui, « fervents espoirs réunis des multitudes myopes », s'il n'assume la souffrance et ne se sacrifie lui-même. Mais jusque dans ce sacrifice de rédemption la honte survit ; car c'est prendre la place des autres. Le rédempteur se réjouit au sein de son sacrifice, mais « il blesse ses frères dans leur virilité » : il n'a pas suffisamment immolé son moi, celui qui empêche les autres de prendre eux-mêmes le rôle de rédempteur. C'est pourquoi « les disciples virils ont honte », et c'est comme si le Christ avait privé les larrons de la gloire qui aurait pu leur revenir. Honte du rédempteur parce qu'il « rabaisse le racheté »²⁵. Tel est le genre de ces pensées griffues qui déchirent le cerveau de Lawrence, et font des *Sept piliers* un livre presque fou.

Alors faut-il choisir la servitude ? Mais y a-t-il chose plus honteuse que d'être soumis à des inférieurs ? La honte redouble quand l'homme, non seulement dans des fonctions biologiques, mais dans ses projets les plus humains, dépend d'animaux. Lawrence évite de monter à cheval quand ce n'est pas indispensable, et préfère marcher pieds nus sur le corail coupant, non seulement pour s'endurcir, mais parce qu'il a honte de dépendre d'une forme d'existence inférieure dont la ressemblance avec nous suffit à nous rappeler ce que nous sommes aux yeux d'un Dieu²⁶. Malgré le portrait admiratif ou rieur qu'il trace de plusieurs chameaux, sa haine éclate quand la fièvre le livre à leur puanteur et abjection²⁷. Et il y a dans les armées des servitudes telles que nous dépendons d'hommes qui

ne nous sont pas moins inférieurs que des bêtes. Une servitude contrainte et honteuse, tel est le problème des armées. Et s'il est vrai que les *Sept piliers* posent la question : comment vivre et survivre dans le désert, comme libre subjectivité ?, l'autre livre de Lawrence, *La matrice*, demande : comment « redevenir un homme comme les autres en m'enchaînant à mes pareils ? » Comment vivre et survivre dans une armée, comme « type » anonyme objectivement déterminé dans ses moindres détails ? Les deux livres de Lawrence sont un peu l'exploration de deux voies, comme dans le poème de Parménide. Quand Lawrence plonge dans l'anonymat et s'engage comme simple soldat, il passe d'une voie à l'autre. *La matrice* en ce sens est le chant de la honte, comme les *Sept piliers* celui de la gloire. Mais de même que la gloire est déjà pleine de honte, la honte a peut-être un débouché glorieux. La gloire est tellement comprimée dans la honte que la servitude devient glorieuse, à condition qu'elle se fasse volontaire. Il y a toujours une gloire à tirer de la honte, une « glorification de la croix de l'humanité ». C'est une servitude volontaire que Lawrence réclame pour lui-même, dans une sorte de contrat masochiste orgueilleux qu'il appelle de tous ses vœux : un assujettissement, non plus un asservissement²⁸. C'est la servitude volontaire qui définit un groupe-sujet dans le désert, par exemple la garde du corps de Lawrence lui-même²⁹. Mais c'est elle aussi qui transmue l'abjecte dépendance de l'armée en une splendide et libre servitude : ainsi la leçon de *La matrice*, quand Lawrence passe de la honte du Dépôt à la gloire de l'école des élèves-officiers. Les deux voies de Lawrence, les deux questions si différentes, se rejoignent dans la servitude volontaire.

Troisième aspect de la honte, sans doute l'essentiel, et c'est la honte du corps. Lawrence admire les Arabes parce qu'ils *méprisent* le corps, et, dans toute leur histoire, « se jettent en vagues successives contre les rivages de la chair »³⁰. Mais la honte est quelque chose de plus que le mépris : Lawrence fait valoir sa différence avec les Arabes. Il possède la honte

parce qu'il pense que l'esprit, si distinct soit-il, est inséparable du corps, irrémédiablement cousu³¹. Et le corps en ce sens n'est même pas un moyen ou un véhicule de l'esprit, mais plutôt une « fange moléculaire » qui colle à l'action spirituelle. Quand nous agissons, le corps se laisse oublier. Au contraire, quand il est réduit à l'état de fange, on a l'étrange sentiment qu'il se fait voir enfin et atteint son but ultime³². *La matrice* s'ouvre sur cette honte du corps avec ses marques d'infamie. Dans deux épisodes célèbres, Lawrence va jusqu'au bout de l'horreur : son propre corps torturé et violé par les soldats du bey, le corps des agonisants turcs qui lèvent vaguement la main pour signaler qu'ils vivent encore³³. L'idée que l'horreur a quand même un bout vient de ce que la fange moléculaire est le dernier état du corps, et que l'esprit la contemple avec une certaine attirance, parce qu'il y trouve la sécurité d'un dernier niveau qu'on ne peut pas dépasser³⁴. L'esprit se penche sur le corps : la honte ne serait rien sans ce penchant, cette attirance pour l'abject, ce voyeurisme de l'esprit. C'est dire que l'esprit a honte *du* corps d'une manière très spéciale : en fait, il a honte *pour* le corps. C'est comme s'il disait au corps : Tu me fais honte, Tu devrais avoir honte... « Une faiblesse physique qui faisait ramper au loin et se terrer mon moi animal, jusqu'à ce que la honte fût passée »³⁵.

Avoir honte pour le corps implique une conception du corps très particulière. D'après cette conception, le corps a des réactions extérieures autonomes. Le corps est un animal. Ce que le corps fait, il le fait tout seul. Lawrence fait sienne la formule de Spinoza : on ne sait pas ce que peut un corps ! Au sein des tortures, une érection ; même à l'état de fange, le corps est parcouru de soubresauts, comme ces réflexes qui traversent encore la grenouille morte, ou ce salut des mourants, cette tentative pour lever la main qui fait frissonner tous ensemble les agonisants turcs, comme s'ils avaient répété un même geste de théâtre, et qui donne le fou rire à Lawrence. A plus forte raison, dans son état

normal, le corps ne cesse d'agir et de réagir *avant que l'esprit s'émeuve*. On se souvient peut-être de la théorie des émotions de William James, si souvent soumise à d'absurdes réfutations³⁶. James propose un ordre paradoxal : 1 – je perçois un lion, 2 – mon corps tremble, 3 – j'ai peur ; 1 – la perception d'une situation, 2 – les modifications du corps, renforcement ou affaiblissement, 3 – l'émotion de la conscience ou de l'esprit. Peut-être James a-t-il tort de confondre cet ordre avec une causalité, et de croire que l'émotion de l'esprit n'est que la résultante ou l'effet des modifications corporelles. Mais l'ordre est bon : je suis dans une situation épuisante ; mon corps « rampe et se terre » ; mon esprit a honte. L'esprit commence par regarder froidement et curieusement ce que fait le corps, c'est d'abord un témoin, puis il s'émeut, témoin passionné, c'est-à-dire éprouve pour son compte des affects qui ne sont pas simplement des effets du corps, mais de véritables *entités critiques* surplombant le corps et le jugeant³⁷.

Les entités spirituelles, les idées abstraites, ne sont pas ce qu'on croit : ce sont des émotions, des affects. Elles sont innombrables, et ne consistent pas seulement dans la honte, bien que celle-ci soit une des principales. Il y a des cas où le corps fait honte à l'esprit, mais il y a aussi des cas où le corps *le* fait rire, ou bien *le* charme, comme celui des Arabes jeunes et beaux (« avec leurs accroche-cœurs collés sur les tempes en longues cornes recourbées qui les faisaient ressembler à des danseurs russes »)³⁸. C'est toujours l'esprit qui a honte, qui craque, ou qui tire plaisir, ou gloire, tandis que le corps « continue à besogner obstinément ». Les entités critiques affectives ne s'annulent pas, mais peuvent coexister et se mêlent, composant le *character* de l'esprit, constituant non pas un moi, mais un centre de gravité qui se déplace de l'une à l'autre suivant les filaments secrets de ce théâtre de marionnettes. Peut-être la gloire est-elle cela, ce vouloir caché qui fait communiquer les entités, et les tire au moment favorable.

Les entités se dressent et s'agitent dans l'esprit quand il contemple le corps. Ce sont les actes de la subjectivité. Elles ne sont pas seulement les yeux de l'esprit, mais ses Puissances, et ses Paroles. C'est le choc des entités qu'on entend dans le style de Lawrence. Mais, parce qu'elles n'ont pas d'autre objet que le corps, elles suscitent à la limite du langage l'apparition des grandes Images visuelles et sonores qui creusent les corps, inanimés ou animés, pour les humilier et les magnifier tout à la fois, comme à l'ouverture des *Sept piliers* : « et, la nuit, nous étions souillés par la rosée, rendus à la honte de notre petitesse par le silence innombrable des étoiles »²⁹. C'est comme si les entités peuplaient un désert intime qui s'applique au désert extérieur, et y projette des images fabuleuses à travers les corps, hommes, bêtes et pierres. Entités et Images, Abstractions et Visions se combinent pour faire de Lawrence un autre William Blake.

Lawrence ne ment pas, et, même dans le plaisir, il éprouve toutes les hontes par rapport aux Arabes : honte de se déguiser, de partager leur misère, de les commander, de les tromper... Il a honte des Arabes, pour les Arabes, face aux Arabes. Pourtant la honte, Lawrence la porte en lui-même, de tout temps, de naissance, comme une profonde composante de Caractère. Et voilà que, par rapport à cette honte profonde, les Arabes se mettent à jouer le rôle glorieux d'une expiation, d'une purification volontaire ; Lawrence lui-même les aide à transformer leurs misérables entreprises en guerre de résistance et de libération, même si celle-ci doit échouer sous la trahison (l'échec redouble à son tour la splendeur ou la pureté). Les Anglais, les Turcs, le monde entier les méprisent ; mais c'est comme si ces Arabes, insolents et rieurs, *sautaient hors de la honte* et captaient le reflet de la Vision, de la Beauté. Ils apportent au monde une étrange liberté, où la gloire et la honte entrent dans un corps-à-corps presque spirituel. C'est ici qu'on retrouve chez Jean Genet tant de traits communs avec Lawrence : l'impossibilité de se confondre avec la cause arabe (palestinienne), la honte de ne pouvoir le faire, et la honte plus

profonde venue d'ailleurs, consubstantielle à l'être, et la révélation d'une insolente beauté qui montre, comme dit Genet, à quel point « l'éclatement hors de la honte était facile », au moins un instant...⁴⁰.

1. IV, 54. Sur le Dieu des Arabes, Incolore, Informel, Intouchable, embrassant tout, cf. *Introduction*, 3. Nous citons le texte des *Sept piliers de la sagesse* d'après l'édition Folio-Gallimard, tr. Julien Deleuze.

2. III, 38.

3. Sur la brume ou « mirage », I, 8. Une belle description est en IX, 104. Sur la révolte comme gaz, vapeur, cf. III, 33.

4. Cf. *Introduction*, 2.

5. V, 62.

6. IV, 40.

7. V, 62 et 67.

8. IV, 39 IV, 41 V, 57 IX, 99.

9. Melville, *Benito Cereno*, Gallimard, p. 201.

10. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Pléiade II, p. 944.

11. Sur les deux comportements possibles de l'Anglais par rapport aux Arabes, V, 61. Et *Introduction*, 1.

12. Cf. comment Jean Genet décrit cette tendance : *Un captif amoureux*, Gallimard, p. 353-355. Les ressemblances de Genet avec Lawrence sont nombreuses, et c'est encore d'une disposition subjective que Genet se réclame, quand il se retrouve dans le désert parmi les Palestiniens, pour une autre Révolte. Cf. le commentaire de Félix Guattari, « Genet retrouvé » (*Cartographies schizoanalytiques*, Galilée, p. 272-275).

13. *Chapitre d'introduction* : « les rêveurs diurnes, hommes dangereux... ». Sur les caractères subjectifs de sa perception, I, 15 II, 21 IV, 48.

14. Cf. X, 119, 120, 121 (la déposition du pseudo-gouvernement du neveu d'Abd-el-Kader).

15. IX, 99 : « enfin le hasard, avec un humour pervers, en me faisant jouer le rôle d'un homme d'action, m'avait donné une place dans la Révolte arabe, thème épique tout prêt pour un œil et une main directs, m'offrant ainsi une issue vers la littérature... »

16. VI, 80 et 81. Et *Introduction*, 1.

17. IX, 99.

18. Cf. E.M. Forster, lettre mi-février 1924 (*Letters to T.E. Lawrence*, Londres, Jonathan Cape). Forster remarque qu'on n'a jamais rendu le mouvement avec si peu de mobilité, par une succession de positions immobiles.

19. VI, 74.

20. IX, 103 : « J'étais très conscient des puissances et entités enveloppées en moi c'était leur combinaison particulière (*character*) qui restait cachée. » Et aussi sur la Bête spirituelle, vouloir ou désir. Orson Welles insistait sur l'usage particulier du mot *character* en anglais (cf. Bazin, *Orson Welles*, Cerf, p. 178-180) : en un sens nietzschéen, une volonté de puissance qui réunit des forces diverses.

21. VII, 91 (et *passim*).

22. IX, 99. (Et cf. V, 57, où Aouda a d'autant plus de charme qu'il négocie secrètement avec les Turcs, par « compassion »).

23. V, 59. Et X, 118 : « l'essence du désert est l'individu... »

24. X, 118.

25. IX, 100.

26. III, 29.

27. III, 32.

28. Cf. IX, 103 : Lawrence se plaint de ne pas avoir trouvé de maître capable de l'assujettir, même Allenby.

29. VII, 83 : « Ces garçons prenaient plaisir à la subordination, à ce qui déconsidérerait le corps, afin de donner un plus grand relief à leur liberté dans l'égalité spirituelle... Ils connaissaient une joie

de l'abaissement, une liberté à consentir à leur maître le dernier usage et degré de leur chair et de leur sang, parce que leur esprit était égal au sien, et que le contrat était volontaire... » La servitude contrainte est, au contraire, une dégradation de l'esprit.

30. *Introduction*, 3.

31. VII, 83 : « La conception de l'esprit et de la matière antithétiques qui fondait l'abandon du moi arabe ne m'aidait pas du tout. Je parvenais à l'abandon par la route exactement opposée... »

32. VII, 83.

33. VI, 80 X, 121.

34. IX, 103 : « Je cherchais mes plaisirs et aventures vers le bas. Il me semblait y avoir une certitude dans la dégradation, une sécurité définitive. L'homme peut s'élever à n'importe quelle hauteur, mais il y a un niveau animal en dessous duquel il ne peut pas tomber. »

35. III, 33.

36. Cf. James, *Précis de psychologie*, Rivière, p. 499.

37. Il y a donc au moins trois « parties », comme dit Lawrence VI, 81 : l'une qui avance avec le corps ou la chair une autre « qui plane au-dessus et à droite, et se penche curieusement... » et « une troisième partie, loquace, qui parle et s'interroge, critique du labeur que le corps s'impose... »

38. VI, 78.

39. *Introduction*, 1.

40. Cf. Alain Milianti, « Le fils de la honte : sur l'engagement politique de Genet », *Revue d'études palestiniennes*, n° 42, 1992 dans ce texte, chacun des mots qui vaut pour Genet conviendrait aussi à Lawrence.

CHAPITRE XV

POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT

De la tragédie grecque à la philosophie moderne, c'est toute une doctrine du jugement qui s'élabore et se développe. Ce qui est tragique est moins l'action que le jugement, et la tragédie grecque instaure d'abord un tribunal. Kant n'invente pas une véritable critique du jugement, puisque ce livre au contraire érige un fantastique tribunal subjectif. En rupture avec la tradition judéo-chrétienne, c'est Spinoza qui mène la critique ; et il eut quatre grands disciples pour la reprendre et relancer, Nietzsche, Lawrence, Kafka, Artaud. Les quatre eurent personnellement, singulièrement, à souffrir du jugement. Ils ont connu ce point où l'accusation, la délibération, le verdict se confondent à l'infini. Nietzsche traverse en accusé toutes les pensions meublées auxquelles il oppose un grandiose défi, Lawrence vit dans l'accusation d'immoralisme et de pornographie qui rejaillit sur sa moindre aquarelle, Kafka se montre « diabolique en toute innocence » pour échapper au « tribunal à l'hôtel » où l'on juge de ses fiançailles infinies¹. Et Artaud-Van Gogh, qui a davantage souffert du jugement sous sa forme la plus dure, la terrible expertise psychiatrique ?

Ce que Nietzsche a su dégager, c'est la condition du jugement : « la conscience d'avoir une dette envers la divinité », l'aventure de la dette en tant qu'elle devient elle-même *infinie*, donc impayable². L'homme n'en appelle au jugement, il n'est jugeable et ne juge que pour autant que son existence est soumise à une dette infinie : l'infini de la dette et l'immortalité de l'existence se renvoient l'un à l'autre pour constituer « la doctrine du jugement »³. Il faut bien que le débiteur survive si sa dette est

infinie. Ou bien, comme dit Lawence, le christianisme n'a pas renoncé au pouvoir, il a plutôt inventé une nouvelle forme de pouvoir comme Pouvoir de juger : c'est en même temps que le destin de l'homme est « différé », et que le jugement devient une dernière instance⁴. La doctrine du jugement apparaît dans l'Apocalypse ou le jugement dernier, comme dans le théâtre d'*Amérique*. Kafka pour son compte pose la dette infinie dans l'« acquittement apparent », le destin différé dans l'« attermoisement illimité », qui maintiennent les juges au-delà de notre expérience et de notre conception⁵. Artaud ne cessera d'opposer à l'infini l'opération d'en finir avec le jugement de Dieu. Pour les quatre, la logique du jugement se confond avec la psychologie du prêtre, comme inventeur de la plus sombre organisation : je veux juger, il faut que je juge... On ne fera pas comme si le jugement lui-même était mis en différé, remis à demain, repoussé à l'infini. Au contraire, c'est l'acte de différer, de porter à l'infini, qui rend le jugement possible : celui-ci tient sa condition d'un rapport supposé entre l'existence et l'infini dans l'*ordre* du temps. A celui qui se tient dans ce rapport est donné le pouvoir de juger et d'être jugé. Même le jugement de connaissance enveloppe un infini de l'espace, du temps et de l'expérience qui détermine l'existence des phénomènes dans l'espace et dans le temps (« toutes les fois où... »). Mais le jugement de connaissance implique en ce sens une forme morale et théologique première, d'après laquelle l'existence était mise en rapport avec l'infini suivant un ordre du temps : l'existant comme ayant une dette envers Dieu.

Mais alors qu'est-ce qui se distingue du jugement ? Suffit-il d'invoquer un « préjudicatif » qui serait à la fois sol et horizon ? Et est-ce la même chose qu'anté-judicatif, qui se comprend comme Antéchrist : moins un sol qu'un écroulement, un glissement de terrain, une perte d'horizon ? Les existants s'affrontent et se font réparation suivant des rapports *finis* qui ne constituent que le *cours* du temps. La grandeur de Nietzsche est d'avoir

montré, sans aucune hésitation, que *la relation créancier-débiteur était première par rapport à tout échange*⁶. On commence par promettre, et la dette ne se fait pas à l'égard d'un dieu, mais à l'égard d'un partenaire suivant des forces qui passent entre les parties, provoquent un changement d'état et créent quelque chose en elles : l'affect. Tout se passe entre parties, et l'ordalie n'est pas un jugement de dieu, puisqu'il n'y a ni dieu ni jugement⁷. Là où Mauss puis Lévi-Strauss hésitent encore, Nietzsche n'hésitait pas ; il y a une justice qui s'oppose à tout jugement, d'après laquelle les corps se marquent les uns les autres, la dette s'écrit à même le corps, suivant des *blocs finis* qui circulent dans un territoire. Le droit n'a pas l'immobilité des choses éternelles, mais se déplace sans cesse entre familles qui ont à reprendre ou à rendre le sang. Ce sont de terribles signes qui labourent les corps et les colorent, traits et pigments, révélant en pleine chair ce que chacun doit et ce qui lui est dû : tout un *système de la cruauté*, dont on entend l'écho dans la philosophie d'Anaximandre et la tragédie d'Eschyle⁸. Dans la doctrine du jugement, au contraire, les dettes s'écrivent sur un livre autonome, sans même qu'on s'en aperçoive, si bien que nous ne pouvons plus nous acquitter d'un compte infini. Nous sommes dépossédés, expulsés de notre territoire, pour autant que le livre a déjà recueilli les signes morts d'une Propriété qui se réclame de l'éternel. La doctrine livresque du jugement n'est douce qu'en apparence, parce qu'elle nous condamne à un asservissement sans fin et annule tout processus libératoire. Artaud donnera au système de la cruauté de sublimes développements, écriture de sang et de vie qui s'oppose à l'écriture du livre, comme la justice au jugement, et entraîne une véritable inversion du signe⁹. N'est-ce pas aussi le cas chez Kafka, quand il oppose au grand livre du *Procès* la machine de la *Colonie pénitentiaire*, écriture dans les corps qui témoigne d'un ordre ancien comme d'une justice où se confondent l'engagement, l'accusation, la défense et le verdict ? Le système de la cruauté énonce les rapports finis du corps existant avec des

forces qui l'affectent, tandis que la doctrine de la dette infinie détermine les rapports de l'âme immortelle avec des jugements. Partout c'est le système de la cruauté qui s'oppose à la doctrine du jugement.

Le jugement n'est pas apparu sur un sol qui, même très différent, en aurait favorisé l'épanouissement ; il a fallu rupture, bifurcation. Il a fallu que la dette se fasse envers des dieux. Il a fallu que la dette soit, non plus par rapport à des forces dont nous étions dépositaires, mais par rapport à des dieux censés nous donner ces forces. Il a fallu beaucoup de chemin détourné, car les dieux étaient d'abord des témoins passifs ou des plaideurs plaintifs qui ne pouvaient pas juger (ainsi dans les *Euménides* d'Eschyle). C'est peu à peu que les dieux et les hommes s'élèvent ensemble à l'activité de juger, pour le meilleur et pour le pire, comme on le voit dans le théâtre de Sophocle. Les éléments d'une doctrine du jugement supposent que les dieux donnent des *lots* aux hommes, et que les hommes d'après leurs lots sont bons pour telle ou telle *forme*, pour telle ou telle *fin* organique. A quelle forme mon lot me voue-t-il, mais aussi mon lot correspond-il à la forme à laquelle je prétends ? Voilà l'essentiel du jugement : l'existence découpée en lots, les affects distribués en lots sont rapportés à des formes supérieures (c'est le thème constant de Nietzsche ou de Lawrence, dénoncer cette prétention de « juger » la vie au nom de valeurs supérieures). Les hommes jugent pour autant qu'ils estiment leur propre lot, et sont jugés pour autant qu'une forme confirme ou destitue leur prétention. Ils sont jugés en même temps qu'ils jugent, et ce sont les mêmes délices de juger et d'être jugé. Le jugement fait irruption dans le monde, sous la forme du jugement faux qui va jusqu'au délire, à la folie, quand l'homme se trompe sur son lot, et du jugement de Dieu, quand la forme impose un autre lot. Un bon exemple serait *Ajax*. La doctrine du jugement, à ses débuts, a besoin du jugement faux de l'homme autant que du jugement formel de Dieu. Une dernière bifurcation se produit avec le christianisme : il n'y a plus de lots, car ce

sont nos jugements qui font notre seul lot, et il n'y a plus de forme, car c'est le jugement de Dieu qui constitue la forme infinie. A la limite, se lotir soi-même et se punir soi-même deviennent les caractères du nouveau jugement ou du tragique moderne. Il n'y a plus que du jugement, et tout jugement porte sur un jugement. Peut-être *Œdipe* préfigure-t-il ce nouvel état dans le monde grec. Et ce qu'il y a de moderne dans un thème comme *Don Juan*, c'est encore le jugement sous sa nouvelle forme, plus que l'action qui est comique. Dans toute sa généralité, le second mouvement de la doctrine du jugement peut s'exprimer ainsi : nous ne sommes plus les débiteurs des dieux par les formes ou les fins, nous sommes dans tout notre être le débiteur infini d'un dieu unique. La doctrine du jugement a renversé et remplacé le système des affects. Et ces caractères se retrouvent jusque dans le jugement de connaissance ou d'expérience.

Le monde du jugement s'installe comme dans un rêve. C'est le rêve qui fait tourner les lots, roue d'Ezéchiel, et fait défiler les formes. Dans le rêve les jugements s'élancent comme dans le vide, sans rencontrer la résistance d'un milieu qui les soumettrait aux exigences de la connaissance et de l'expérience ; c'est pourquoi la question du jugement est d'abord celle de savoir si l'on rêve. Aussi Apollon est-il à la fois le dieu du jugement et le dieu du rêve : c'est Apollon qui juge, impose des limites et nous enferme dans la forme organique, c'est le rêve qui enferme la vie dans ces formes au nom desquelles on la juge. Le rêve élève les murs, se nourrit de la mort et suscite les ombres, ombres de toutes choses et du monde, ombres de nous-mêmes. Mais dès que nous quittons les rives du jugement, c'est le rêve aussi que nous répudions au profit d'une « ivresse » comme d'une plus haute marée¹⁰. On cherchera dans les états d'ivresse, boissons, drogues, extases, l'antidote à la fois du rêve et du jugement. Chaque fois que nous nous détournons du jugement vers la justice, nous entrons dans un sommeil sans rêve. Et les quatre auteurs

dénoncent dans le rêve un état trop immobile encore, et trop dirigé, trop gouverné. Les groupes qui s'intéressent tant au rêve, psychanalyse ou surréalisme, sont prompts aussi dans la réalité à former des tribunaux qui jugent et qui punissent : dégoûtante manie, fréquente chez les rêveurs. Dans ses réserves sur le surréalisme, Artaud fait valoir que la pensée ne se heurte pas à un noyau du rêve, mais que les rêves plutôt rebondissent sur un noyau de la pensée qui leur échappe¹¹. Les rites du peyotl selon Artaud, les chants de la forêt mexicaine selon Lawrence ne sont pas des rêves, mais des états d'ivresse ou de sommeil. Ce sommeil sans rêve n'est pas de ceux où nous dormons, mais il parcourt la nuit et l'habite d'une clarté effrayante qui n'est pas le jour, mais l'Eclair : « Dans le rêve de la nuit je vois les chiens gris, qui rampent pour venir dévorer le rêve »¹². Ce sommeil sans rêve, où l'on ne dort pas, est Insomnie, car seule l'insomnie est adéquate à la nuit, et peut la remplir et la peupler¹³. Si bien qu'on retrouve le rêve, non plus comme un rêve de sommeil ou un rêve éveillé, mais comme rêve d'insomnie. *Le nouveau rêve est devenu gardien de l'insomnie*. Comme chez Kafka, ce n'est plus un rêve qui se fait dans le sommeil, mais un rêve qui se fait à côté de l'insomnie : « j'envoie (à la campagne) mon corps habillé... Moi pendant ce temps je suis couché dans mon lit sous une couverture brune... »¹⁴. L'insomniaque peut rester immobile, tandis que le rêve a pris sur soi le mouvement réel. Ce sommeil sans rêve où pourtant l'on ne dort pas, cette insomnie pourtant qui emporte le rêve aussi loin qu'elle s'étend, tel est l'état d'ivresse dionysiaque, sa manière d'échapper au jugement.

Le système physique de la cruauté s'oppose encore à la doctrine théologique du jugement sous un troisième aspect, au niveau des corps. C'est que le jugement implique une véritable organisation des corps, par laquelle il agit : les organes sont juges et jugés, et le jugement de dieu est précisément le pouvoir d'*organiser* à l'infini. D'où le rapport du jugement avec les organes des sens. Tout autre est le corps du système physique ; il

se dérobe d'autant plus au jugement qu'il n'est pas un « organisme », et qu'il est privé de cette organisation des organes par laquelle on juge et est jugé. Dieu nous a fait un organisme, la femme nous a fait un organisme, là où nous avons un corps vital et vivant. Artaud présente ce « corps sans organes », que Dieu nous a volé pour faire passer le corps organisé sans lequel son jugement ne pourrait pas s'exercer¹⁵. Le corps sans organes est un corps affectif, intensif, anarchiste, qui ne comporte que des pôles, des zones, des seuils et des gradients. C'est une puissante vitalité non-organique qui le traverse. Lawrence fait le tableau d'un tel corps, avec ses pôles de soleil et de lune, ses plans, ses coupes et ses plexus¹⁶. Bien plus, quand Lawrence assigne à ses personnages une double détermination, on peut penser que l'une est un sentiment personnel organique, mais l'autre un affect inorganique autrement puissant qui se passe sur ce corps vital : « Plus la musique était exquise, et plus il l'exécutait avec perfection dans un complet bonheur ; et en même temps la folle exaspération qu'il y avait en lui croissait d'autant »¹⁷. Lawrence ne cessera de présenter des corps qui sont organiquement défectueux ou peu attrayants, comme le gras toréador à la retraite ou le maigre général mexicain huileux, mais n'en sont pas moins traversés par l'intense vitalité qui défie les organes et défait l'organisation. La vitalité non-organique est le rapport du corps à des forces ou puissances imperceptibles qui s'en emparent ou dont il s'empare, comme la lune s'empare du corps d'une femme : Héliogabale anarchiste ne cessera de témoigner dans l'œuvre d'Artaud pour cet affrontement des forces et des puissances, comme autant de devenir minéraux, végétaux, animaux. Se faire un corps sans organes, trouver son corps sans organes est la manière d'échapper au jugement. C'était déjà le projet de Nietzsche : définir le corps en devenir, en intensité, comme pouvoir d'affecter et d'être affecté, c'est-à-dire *Volonté de puissance*. Et s'il semble au premier abord que Kafka ne participe pas à ce courant, son œuvre n'en fait pas moins coexister, réagir l'un sur l'autre et passer l'un

dans l'autre, deux mondes ou deux corps : un corps du jugement avec son organisation, ses segments (contiguïté des bureaux), ses différenciations (huissiers, avocats, juges...), ses hiérarchies (classes de juges, de fonctionnaires) ; mais aussi un corps de justice où l'on fait filer les segments où l'on perd les différenciations et brouille les hiérarchies, ne gardant plus que des intensités qui composent des zones incertaines, les parcourent à toute vitesse et y affrontent des puissances, sur ce corps anarchiste rendu à lui-même (« la *justice* ne veut rien de toi, elle te prend lorsque tu viens et te laisse quand tu t'en vas... »).

Un quatrième caractère en découle pour le système de la cruauté : combat, partout combat, c'est le combat qui remplace le jugement. Et sans doute le combat apparaît-il *contre* le jugement, contre ses instances et ses personnages. Mais, plus profondément, c'est le combattant lui-même qui est le combat, *entre* ses propres parties, entre les forces qui subjuguent ou sont subjuguées, entre les puissances qui expriment ces rapports de forces. Ainsi toutes les œuvres de Kafka pourraient recevoir le titre de « Description d'un combat » : combat contre le château, contre le jugement, contre le père, contre les fiancées. Tous les gestes sont des défenses ou même des attaques, esquives, parades, anticipations d'un coup qu'on ne voit pas toujours arriver, ou d'un ennemi qu'on n'arrive pas toujours à identifier : d'où l'importance des postures du corps. Mais ces combats extérieurs, ces *combats-contre* trouvent leur justification dans des *combats-entre* qui déterminent la composition des forces dans le combattant. Il faut distinguer le combat contre l'Autre, et le combat entre Soi. Le combat-contre cherche à détruire ou à repousser une force (lutter contre « les puissances diaboliques de l'avenir »), mais le combat-entre cherche au contraire à s'emparer d'une force pour la faire sienne. Le combat-entre est le processus par lequel une force s'enrichit, en s'emparant d'autres forces et en s'y joignant dans un nouvel ensemble, dans un devenir. Des lettres d'amour, on peut dire qu'elles sont un

combat contre la fiancée, dont il s'agit de repousser les forces inquiétantes carnivores, mais c'est aussi un combat *entre* les forces du fiancé et des forces animales qu'il s'adjoint pour mieux fuir celle dont il redoute d'être la proie, des forces vampiriques aussi dont il va se servir pour sucer le sang de la femme avant qu'elle ne vous dévore, toutes ces associations de forces constituant des devenir, un devenir-animal, un devenir-vampire, peut-être même un devenir-femme qu'on ne peut obtenir que par combat¹⁸.

Chez Artaud, c'est le combat contre dieu, le voleur, le faussaire, mais l'entreprise n'est possible que parce que le combattant livre en même temps le combat des principes ou puissances qui s'effectue dans la pierre, dans l'animal, dans la femme, si bien que c'est en devenant (devenir pierre, animal ou femme) que le combattant peut se lancer « contre » son ennemi, avec tous ces alliés que lui donne l'autre combat¹⁹. Chez Lawrence apparaît constamment un thème semblable : l'homme et la femme se traitent souvent comme deux ennemis, mais c'est l'aspect le plus médiocre de leur combat, bon pour une scène de ménage ; plus profondément, l'homme et la femme sont deux flux qui doivent lutter, qui peuvent s'emparer l'un de l'autre alternativement, ou se séparer en se donnant à la chasteté, qui est elle-même une force, un flux²⁰. Lawrence retrouve intensément Nietzsche : tout ce qui est bon provient d'un combat, et leur maître commun est le penseur du combat, Héraclite²¹. Ni Artaud ni Lawrence ni Nietzsche ne supportent l'Orient et son idéal de non-combat ; leurs plus hauts lieux sont la Grèce, l'Etrurie, le Mexique, partout où les choses viennent et deviennent au cours du combat qui en compose les forces. Mais partout où l'on veut nous faire renoncer au combat, c'est un « néant de volonté » qu'on nous propose, une divinisation du rêve, un culte de la mort, même sous sa forme la plus douce, celle du Bouddha, ou du Christ comme personne (indépendamment de ce qu'en fait saint Paul).

Mais le combat n'est pas davantage une « volonté de néant ». Le combat n'est pas du tout la guerre. La guerre est seulement le combat-contre, une volonté de destruction, un jugement de Dieu qui fait de la destruction quelque chose de « juste ». Le jugement de Dieu est du côté de la guerre, et pas du tout du combat. Même quand elle s'empare d'autres forces, celle de la guerre commence par les mutiler, les réduire à l'état le plus bas. Dans la guerre, la volonté de puissance signifie seulement que la volonté veut la puissance comme un maximum de pouvoir ou de domination. Nietzsche et Lawrence y verront le plus bas degré de la volonté de puissance, sa maladie. Artaud commence par évoquer le rapport de guerre Amérique-URSS ; Lawrence décrit l'impérialisme de la mort, des anciens Romains aux fascistes modernes²². C'est pour mieux montrer que le combat *ne passe pas* par là. Le combat au contraire est cette puissante vitalité non-organique qui complète la force avec la force, et enrichit ce dont elle s'empare. Le bébé présente cette vitalité, vouloir-vivre obstiné, têtu, indomptable, différent de toute vie organique : avec un jeune enfant on a déjà une relation personnelle organique, mais pas avec le bébé qui concentre dans sa petitesse l'énergie qui fait éclater les pavés (le bébé-tortue de Lawrence)²³. Avec le bébé on n'a de rapport qu'affectif, athlétique, impersonnel, vital. Il est certain que la volonté de puissance apparaît dans un bébé de manière infiniment plus exacte que chez l'homme de guerre. Car le bébé est combat, et le *petit* est le lieu irréductible des forces, l'épreuve la plus révélatrice des forces. Les quatre auteurs sont pris dans des processus de « miniaturisation », de « minoration » : Nietzsche qui pense le jeu, ou l'enfant-joueur ; Lawrence ou « le petit Pan » ; Artaud le mômo, « un moi d'enfant, une conscience petit enfant » ; Kafka, « le grand honteux qui se fait tout petit »²⁴.

Une puissance est une idiosyncrasie de forces, telle que la dominante se transforme en passant dans les dominées, et les dominées en passant dans la dominante : centre de métamorphose. C'est ce que Lawrence appelle

un *symbole*, un composé intensif qui vibre et qui s'étend, qui ne veut rien dire, mais nous fait tournoyer jusqu'à capter dans toutes les directions le maximum de forces possibles, dont chacune reçoit de nouveaux sens en entrant en rapport avec les autres. La décision n'est pas un jugement, ni la conséquence organique d'un jugement : elle jaillit vitalement d'un tourbillon de forces qui nous entraîne dans le combat²⁵. Elle résout le combat sans le supprimer ni le clore. Elle est l'éclair adéquat à la nuit du symbole. Les quatre auteurs dont nous parlons peuvent être dits symbolistes. *Zarathoustra*, le livre des symboles, livre combattant par excellence. Et c'est une tendance analogue à multiplier et enrichir les forces, à en attirer un maximum dont chacune réagit sur les autres, qui apparaît dans l'aphorisme de Nietzsche, dans la parabole de Kafka. Entre le théâtre et la peste, Artaud crée un symbole où chacune des deux forces redouble et relance l'autre. Prenons comme exemple le cheval, bête apocalyptique : le cheval qui rit chez Lawrence, le cheval qui passe la tête par la fenêtre et me regarde chez Kafka, le cheval « qui est le soleil » chez Artaud, ou bien l'âne qui dit *Ia* chez Nietzsche, voilà des figures qui constituent autant de symboles en agglomérant des forces, en constituant des composés de puissance.

Le combat n'est pas un jugement de dieu, mais la manière d'en finir avec dieu et avec le jugement. Personne ne se développe par jugement, mais par combat qui n'implique aucun jugement. Cinq caractères nous ont semblé opposer l'existence au jugement : *la cruauté contre le supplice infini, le sommeil ou l'ivresse contre le rêve, la vitalité contre l'organisation, la volonté de puissance contre un vouloir-dominer, le combat contre la guerre*. Ce qui nous gênait, c'était qu'en renonçant au jugement nous avions l'impression de nous priver de tout moyen de faire des différences entre existants, entre modes d'existence, comme si tout se valait dès lors. Mais n'est-ce pas plutôt le jugement qui suppose des critères préexistants (valeurs supérieures), et préexistants de tout temps (à l'infini du temps),

de telle manière qu'il ne peut appréhender ce qu'il y a de nouveau dans un existant, ni même pressentir la création d'un mode d'existence ? Un tel mode se crée vitalement, par combat, dans l'insomnie du sommeil, non sans une certaine cruauté contre soi-même : rien de tout cela ne ressortit du jugement. Le jugement empêche tout nouveau mode d'existence d'arriver. Car celui-ci se crée par ses propres forces, c'est-à-dire par les forces qu'il sait capter, et vaut par lui-même, pour autant qu'il fait exister la nouvelle combinaison. C'est peut-être là le secret : faire exister, non pas juger. S'il est si dégoûtant de juger, ce n'est pas parce que tout se vaut, mais au contraire parce que tout ce qui vaut ne peut se faire et se distinguer qu'en défiant le jugement. Quel jugement d'expertise, en art, pourrait porter sur l'œuvre à venir ? Nous n'avons pas à juger les autres existants, mais à sentir s'ils nous conviennent ou disconviennent, c'est-à-dire, s'ils nous apportent des forces ou bien nous renvoient aux misères de la guerre, aux pauvretés du rêve, aux rigueurs de l'organisation. Comme l'avait dit Spinoza, c'est un problème d'amour et de haine, non pas de jugement ; « mon âme et mon corps ne font qu'un... Ce qu'aime mon âme, je l'aime aussi, ce que hait mon âme, je le hais... Toutes les subtiles sympathies de l'âme innombrable, de la plus amère haine à l'amour le plus passionné »²⁶. Ce n'est pas du subjectivisme, puisque poser le problème en ces termes de force, et non pas en d'autres termes, dépasse déjà toute subjectivité.

1. Cf. Elias Canetti, *L'autre procès*, Gallimard.

2. Nietzsche, *Généalogie de la morale*, II.

3. Nietzsche, *Antéchrist*, § 42.

4. Lawrence, *Apocalypse*, ch. 6, Balland, p. 80.

5. Kafka, *Le procès* (les explications de Titorelli).

6. Nietzsche, *Généalogie*, II. Ce texte si important ne peut être évalué que par rapport aux textes ethnographiques ultérieurs, notamment sur le potlatch : malgré un matériel restreint, il témoigne d'une prodigieuse avance.

7. Cf. Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Maspero, p. 215-217 241-242 (le serment « fonctionne entre les parties seules... Il serait anachronique de dire qu'il tient lieu du jugement : dans sa nature originelle, il en exclut la notion ») et p. 269-270.

8. Cf. Ismaël Kadaré, *Eschyle ou l'éternel perdant*, Fayard, ch. 4.

9. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *Œuvres complètes*, XIII, Gallimard : « l'abolition de la croix ». Sur la comparaison du système de la cruauté chez Artaud et chez Nietzsche, cf. Dumoulié, *Nietzsche et Artaud*, PUF.

10. Nietzsche, *Origine de la tragédie*, § 1 et 2.

11. Cf. Artaud, III (la critique du rêve du point de vue du cinéma, et du fonctionnement de la pensée).

12. Lawrence, *Le serpent à plumes*, ch. 22.

13. C'est Blanchot qui suggère que le sommeil n'est pas adéquat à la nuit, mais seulement l'insomnie (*L'espace littéraire*, Gallimard, p. 281). Quand René Char invoque les droits du sommeil au-delà du rêve, ce n'est pas contradictoire, puisqu'il s'agit d'un sommeil où l'on ne dort pas, et qui produit l'éclair : cf. Paul Veyne, « René Char et l'expérience de l'extase », *Nouvelle Revue française*, nov. 1985.

14. Kafka, *Préparatifs de nocé à la campagne*, Gallimard, p. 12. (*Journal*, Livre de poche, p. 280 : « je ne peux pas dormir, je n'ai que des rêves, pas de sommeil »).

15. Artaud, *Pour en finir...*

16. Lawrence, *Fantaisie de l'inconscient*, Stock.

17. Lawrence, *La verge d'Aaron*, Gallimard, p. 16.

18. Cf. les allusions de Kafka dans les *Lettres à Miléna*, Ed. Gallimard, p. 260.

19. Sur le combat des principes, la Volonté, le masculin et le féminin, Artaud, *Les Tarahumaras*, « le rite du peyotl » et *Héliogabale*, « la guerre des principes », « l'anarchie » (combat « de l'UN qui se divise en restant UN. De l'homme qui devient femme et reste l'homme à perpétuité »).

20. Lawrence, *passim*, et notamment *Eros et les chiens*, « Nous avons besoin les uns des autres », Christian Bourgois.

21. Cf. Artaud, *Le Mexique et la civilisation* (VIII) : l'invocation d'Héraclite, et l'allusion à Lawrence.

22. Cf. Artaud, le commencement de *Pour en finir...* et Lawrence, commencement des *Promenades étrusques*, Gallimard.

23. Lawrence, *Poèmes*, le très beau poème « Baby tortoise » (Aubier, p. 297-301).

24. Kafka, cité par Canetti, p. 119 : « Deux possibilités, se faire infiniment petit ou l'être. La seconde serait l'accompli, donc l'inaction la première, le commencement, donc l'action. » C'est Dickens qui a fait de la miniaturisation un procédé littéraire (la jeune fille infirme) Kafka reprend le procédé, dans *Le procès* où les deux policiers sont battus dans le placard comme de petits enfants, dans *Le château* où les adultes se baignent dans le baquet et éclaboussent les enfants.

25. Lawrence, *Apocalypse*.

26. Lawrence, *Etudes sur la littérature classique américaine*, p. 217.

CHAPITRE XVI

PLATON, LES GRECS

Le platonisme apparaît comme doctrine sélective, sélection des prétendants, des rivaux. Toute chose ou tout être prétendent à certaines qualités. Il s'agit de juger du bien-fondé ou de la légitimité des prétentions. L'Idée est posée par Platon comme ce qui possède une qualité en premier (nécessairement et universellement) ; elle devra permettre, grâce à des épreuves, de déterminer ce qui possède la qualité en deuxième, en troisième, suivant la nature de la participation. Telle est la doctrine du jugement. Le prétendant légitime, c'est le participant, celui qui possède en second, celui dont la prétention est validée par l'Idée. Le platonisme est l'Odyssée philosophique qui se continue dans le néoplatonisme. Or il affronte la sophistique comme son ennemi, mais aussi comme sa limite et son double : parce qu'il prétend à tout ou à n'importe quoi, le sophiste risque fort de brouiller la sélection, de pervertir le jugement.

Ce problème a sa source dans la cité. Parce qu'elles récusent toute transcendance impériale barbare, les sociétés grecques, les cités (même dans le cas des tyrannies) forment des champs d'immanence. Ceux-ci sont remplis, peuplés par des sociétés d'amis, c'est-à-dire de libres rivaux, dont les prétentions entrent chaque fois dans un *agôn* émulant et s'exercent dans les domaines les plus divers : amour, athlétisme, politique, magistratures. Un tel régime entraîne évidemment une importance déterminante de l'opinion. On le voit particulièrement dans le cas d'Athènes et de sa démocratie : *autochtonie*, *philia*, *doxa* sont les trois traits fondamentaux, et les conditions sous lesquelles naît et se développe

la philosophie. La philosophie peut en esprit critiquer ces traits, les dépasser, les corriger, elle reste indexée sur eux. Le philosophe grec se réclame d'un ordre immanent au cosmos, comme l'a montré Vernant. Il se présente comme l'ami de la sagesse (et non comme un sage à la manière orientale). Il se propose de « rectifier », d'assurer l'opinion des hommes. Ce sont ces caractères qui survivent dans les sociétés occidentales, même s'ils y prennent un nouveau sens, et qui expliquent la permanence de la philosophie dans l'économie de notre monde démocratique : champ d'immanence du « capital », société des frères ou des camarades dont chaque révolution se réclame (et libre concurrence entre frères), règne de l'opinion.

Mais ce que Platon reproche à la démocratie athénienne, c'est que tout le monde y prétend à n'importe quoi. D'où son entreprise de restaurer des critères de sélection entre rivaux. Il lui faudra ériger un nouveau type de transcendance, différent de la transcendance impériale ou mythique (bien que Platon se serve du mythe en lui donnant une fonction spéciale). Il lui faudra inventer une transcendance qui s'exerce et se trouve *dans* le champ d'immanence lui-même : tel est le sens de la théorie des Idées. Et la philosophie moderne ne cessera de suivre Platon à cet égard : rencontrer une transcendance au sein de l'immanent comme tel. Le cadeau empoisonné du platonisme, c'est d'avoir introduit la transcendance en philosophie, d'avoir donné à la transcendance un sens philosophique plausible (triomphe du jugement de Dieu). Cette entreprise se heurte à beaucoup de paradoxes et d'aporées, qui concernent précisément le statut de la *doxa* (*Théétète*), la nature de l'amitié et de l'amour (*Banquet*), l'irréductibilité d'une immanence de la Terre (*Timée*).

Toute réaction contre le platonisme est un rétablissement de l'immanence dans son extension, et dans sa pureté qui interdit le retour d'un transcendant. La question est de savoir si une telle réaction abandonne le projet de sélection des rivaux, ou dresse au contraire,

comme le croyaient Spinoza et Nietzsche, des méthodes de sélection tout à fait différentes : celles-ci ne portent plus sur les prétentions comme actes de transcendance, mais sur la façon dont l'existant s'emplit d'immanence (l'Eternel retour, comme la capacité de quelque chose ou quelqu'un de revenir éternellement). La sélection ne porte plus sur la prétention, mais sur la puissance. La puissance est modeste, à l'opposé de la prétention. En vérité, seules échappent au platonisme les philosophies de la pure immanence : des Stoïciens à Spinoza ou Nietzsche.

CHAPITRE XVII

SPINOZA ET LES TROIS « ÉTHIQUES »

« Je ne suis pas un Spinoza quelconque pour faire des entrechats. »

Tchekhov, *La noce*, Pléiade I, p. 618.

A la première lecture, il peut arriver que l'*Ethique* semble un long mouvement continu qui va presque droit, d'une puissance et d'une sérénité incomparables, passant et repassant par des définitions, axiomes, postulats, propositions, démonstrations, corollaires et scolies, entraînant le tout dans son cours si grandiose. C'est comme un fleuve qui tantôt s'étale et tantôt se divise en mille bras ; tantôt accélère et tantôt ralentit, mais toujours affirmant son unité radicale. Et il semble que le latin de Spinoza, d'apparence scolaire, constitue le navire sans âge qui suit le fleuve éternel. Mais, à mesure que les émotions envahissent le lecteur, ou bien à la faveur d'une seconde lecture, ces deux impressions se révèlent erronées. Ce livre, un des plus grands du monde, n'est pas comme on croyait d'abord : il n'est pas homogène, rectiligne, continu, serein, navigable, langage pur et sans style.

L'*Ethique* présente trois éléments, qui ne sont pas seulement des contenus, mais des formes d'expression : les Signes ou affects ; les Notions ou concepts ; les Essences ou percepts. Ils correspondent aux trois genres de connaissance, qui sont aussi des modes d'existence et d'expression.

Un signe, selon Spinoza, peut avoir plusieurs sens. Mais c'est toujours un *effet*. Un effet, c'est d'abord la trace d'un corps sur un autre, l'état d'un corps en tant qu'il subit l'action d'un autre corps : c'est une *affectio*, par

exemple l'effet du soleil sur notre corps, qui « indique » la nature du corps affecté et « enveloppe » seulement la nature du corps affectant. Nous connaissons nos affections par les idées que nous avons, sensations ou perceptions, sensations de chaleur, de couleur, perception de forme et de distance (le soleil est en haut, c'est un disque d'or, il est à deux cents pieds...). On pourrait les appeler, par commodité, des signes *scalaires*, puisqu'ils expriment notre état à un moment du temps et se distinguent ainsi d'un autre type de signes : c'est que l'état actuel est toujours une coupe de notre durée, et détermine à ce titre une augmentation ou une diminution, une expansion ou une restriction de notre existence dans la durée, par rapport à l'état précédent si proche soit-il. Non pas que nous comparions les deux états dans une opération réflexive, mais chaque état d'affection détermine un passage à un « plus » ou à un « moins » : la chaleur du soleil m'emplit, ou bien au contraire sa brûlure me repousse. L'affection n'est donc pas seulement l'effet instantané d'un corps sur le mien, elle a aussi un effet sur ma propre durée, plaisir ou douleur, joie ou tristesse. Ce sont des passages, des devenir, des montées et des chutes, des variations continues de puissance, qui vont d'un état à un autre : on les appellera *affects*, à proprement parler, et non plus affections. Ce sont des signes de croissance et de décroissance, des signes *vectoriels* (du type joie-tristesse), et non plus scalaires comme les affections, sensations ou perceptions.

En fait, il y a un plus grand nombre de types de signes. Les signes scalaires ont quatre types principaux : les uns, effets physiques sensoriels ou perceptifs qui ne font qu'envelopper la nature de leur cause, sont essentiellement *indicatifs*, et indiquent notre propre nature plutôt qu'autre chose. En second lieu, notre nature, étant finie, retient seulement de ce qui l'affecte tel ou tel caractère sélectionné (l'homme animal vertical, ou raisonnable, ou qui rit). Tels sont les signes *abstractifs*. En troisième lieu, le signe étant toujours effet, nous prenons l'effet pour une fin, ou l'idée

de l'effet pour la cause (puisque le soleil chauffe, nous croyons qu'il est fait « pour » nous réchauffer ; puisque le fruit a un goût amer, Adam croit qu'il ne « devait » pas être mangé). Cette fois, ce sont des effets moraux, ou des signes *impératifs* : Ne mange pas de ce fruit ! Mets-toi au soleil ! Les derniers signes scalaires, enfin, sont des effets imaginaires : nos sensations et perceptions nous font penser à des êtres supra-sensibles qui en seraient la cause ultime, et inversement nous nous figurons ces êtres à l'image démesurément grandie de ce qui nous affecte (Dieu comme soleil infini, ou bien comme Prince ou Législateur). Ce sont des signes *herméneutiques ou interprétatifs*. Les prophètes, qui sont les plus grands spécialistes des signes, combinent à merveille les abstractifs, les impératifs et les interprétatifs. Un chapitre célèbre du *Traité théologico-politique* joint à cet égard la puissance du comique et la profondeur de l'analyse. Il y a donc quatre signes scalaires d'affection, qu'on pourrait appeler : les indices sensibles, les icônes logiques, les symboles moraux, les idoles métaphysiques.

Il y a encore deux sortes de signes vectoriels d'affect, suivant que le vecteur est d'augmentation ou de diminution, de croissance ou de décroissance, joie ou tristesse. Ces deux espèces de signes s'appelleraient puissances augmentatives et servitudes diminutives. On pourrait y joindre une troisième espèce, les signes ambigus ou fluctuants, lorsqu'une affection augmente et diminue à la fois notre puissance, ou nous affecte à la fois de joie et de tristesse. Il y a donc six signes, ou sept, qui ne cessent de se combiner. Notamment les scalaires se combinent nécessairement avec des vectoriels. Les affects supposent toujours des affections d'où ils dérivent, bien qu'ils ne s'y réduisent pas.

Les caractères communs de tous ces signes, c'est l'associabilité, la variabilité, et l'équivocité ou l'analogie. Les affections varient d'après les chaînes d'association entre les corps (le soleil durcit l'argile et fait fondre la cire, le cheval n'est pas le même pour le guerrier et pour le paysan). Les

effets moraux eux-mêmes varient d'après les peuples ; et les prophètes ont chacun des signes personnels auxquels leur imagination répond. Quant aux interprétations, elles sont fondamentalement équivoques suivant l'association variable qui s'opère entre un donné et quelque chose qui n'est pas donné. C'est un langage équivoque ou d'analogie qui prête à Dieu un entendement et une volonté infinis, à l'image agrandie de notre entendement et de notre volonté : c'est une équivoque semblable qu'on trouve entre le chien animal aboyant et le Chien constellation céleste. Si des signes comme les mots sont conventionnels, c'est précisément parce qu'ils opèrent sur les signes naturels, et en classent seulement la variabilité et l'équivocité : les signes conventionnels sont des Abstraits qui fixent une constante relative pour des chaînes d'association variables. La distinction conventionnel-naturel n'est donc pas déterminante pour les signes, pas plus qu'Etat social-état de nature ; même les signes vectoriels peuvent dépendre de conventions, comme les récompenses (augmentation) et les punitions (diminution). Les signes vectoriels en général, c'est-à-dire les affects, entrent dans des associations variables autant que les affections : ce qui est croissance pour une partie du corps peut être diminution pour une autre partie, ce qui est servitude de l'un est puissance d'un autre, et une montée peut être suivie d'une chute et inversement.

Les signes *n'ont pas pour référent direct des objets*. Ce sont des états de corps (affections) et des variations de puissance (affects) qui renvoient les uns aux autres. Les signes renvoient aux signes. Ils ont pour référent des mélanges confus de corps et des variations obscures de puissance, suivant un ordre qui est celui du Hasard ou de la rencontre fortuite entre les corps. Les signes sont des effets : effet d'un corps sur un autre dans l'espace, ou affection ; effet d'une affection sur une durée, ou affect. A la suite des Stoïciens, Spinoza brise la causalité en deux chaînes bien distinctes : les effets entre eux, à condition de saisir à leur tour les causes

entre elles. Les effets renvoient aux effets comme les signes aux signes : conséquences séparées de leurs prémisses. Aussi n'est-ce pas seulement causalement mais optiquement qu'il faut comprendre « effet ». Les effets ou les signes sont des *ombres* qui se jouent à la surface des corps, toujours entre deux corps. L'ombre est toujours en bordure. C'est toujours un corps qui fait de l'ombre à un autre. Aussi connaissons-nous les corps par leur ombre sur nous, et c'est par notre ombre que nous nous connaissons, nous-mêmes et notre corps. Les signes sont des *effets de lumière* dans un espace rempli de choses qui se choquent au hasard. Si Spinoza se distingue essentiellement de Leibniz, c'est parce que celui-ci, proche d'une inspiration baroque, voit dans le Sombre (« fuscum subnigrum ») une matrice, une prémisses, d'où sortiront le clair-obscur, les couleurs et même la lumière. Chez Spinoza, au contraire, tout est lumière, et le Sombre n'est que de l'ombre, un simple effet de lumière, une limite de la lumière sur des corps qui la réfléchissent (affection) ou l'absorbent (affect) : c'est plus proche de Byzance que du Baroque. Au lieu d'une lumière qui sort des degrés d'ombre par accumulation du rouge, on a une lumière qui crée des degrés d'ombre bleue. Le clair-obscur est lui-même un effet d'éclaircissement ou d'assombrissement de l'ombre : ce sont les variations de puissance ou signes vectoriels qui constituent les degrés de clair-obscur, l'augmentation de puissance étant un éclaircissement, la diminution de puissance, un assombrissement.

Si l'on considère le deuxième élément de l'*Ethique*, on voit surgir une opposition déterminante avec les signes : *les notions communes sont des concepts d'objets*, et les objets sont des causes. La lumière n'est plus réfléchie ou absorbée par des corps qui produisent de l'ombre, elle rend les corps transparents en en révélant la « structure » intime (*fabrica*). C'est le deuxième aspect de la lumière ; et l'entendement est l'appréhension vraie des structures de corps, tandis que l'imagination était seulement la saisie

de l'ombre d'un corps sur un autre. Là encore, c'est de l'optique, mais une géométrie optique. La structure en effet est géométrique, et consiste en lignes solides, mais qui se forment et se déforment, agissant comme cause. Ce qui constitue la structure, c'est un rapport composé, de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, qui s'établit entre les parties infiniment petites d'un corps transparent. Comme les parties vont toujours par infinités plus ou moins grandes, il y a dans chaque corps une infinité de rapports qui se composent et se décomposent, de telle manière que le corps à son tour entre dans un corps plus vaste, sous un nouveau rapport composé, ou au contraire fait ressortir les corps plus petits sous leurs rapports composants. Les modes sont des structures géométriques, mais fluentes, qui se transforment et se déforment dans la lumière, à des vitesses variables. La structure est rythme, c'est-à-dire enchaînement de figures qui composent et décomposent leurs rapports. Elle est la cause des disconvenances entre corps, lorsque les rapports se décomposent, et des convenances lorsque les rapports en composent un nouveau. Mais c'est une double direction simultanée. Le chyle et la lymphe sont deux corps pris sous deux rapports qui constituent le sang sous un rapport composé, quitte à ce qu'un poison décompose le sang. Si j'apprends à nager, ou à danser, il faut que mes mouvements et mes repos, mes vitesses et mes lenteurs prennent un rythme commun avec ceux de la mer, ou du partenaire, suivant un ajustement plus ou moins durable. La structure a toujours plusieurs corps en commun, et renvoie à un concept d'objet, c'est-à-dire à une notion commune. *La structure ou l'objet est formé de deux corps au moins*, chacun formé de deux ou plusieurs corps à l'infini, qui s'unissent dans l'autre sens en corps de plus en plus vastes et composés, jusqu'à l'unique objet de la Nature entière, structure infiniment transformable et déformable, rythme universel, *Facies totius Naturae*, mode infini. Les notions communes sont universelles, mais le sont « plus ou moins », suivant qu'elles forment le concept de deux corps au moins,

ou celui de tous les corps possibles (être dans l'espace, être en mouvement et en repos...).

Ainsi compris, les modes sont des projections. Ou plutôt les variations d'un objet sont les projections qui *enveloppent* un rapport de mouvement et de repos comme leur invariant (involution). Et, comme chaque rapport se complète de tous les autres à l'infini dans un ordre chaque fois variable, cet ordre est le profil ou la projection qui enveloppe chaque fois la face de la Nature entière, ou le rapport de tous les rapports¹.

Les modes comme projection de lumière sont également des couleurs, des *causes colorantes*. Les couleurs entrent dans des rapports de complémentarité et de contraste qui font que chacune, à la limite, reconstitue le tout, et que toutes se réunissent dans le blanc (mode infini) suivant un ordre de composition, ou en sortent dans l'ordre de décomposition. C'est de chaque couleur qu'il faut dire ce que Goethe dit du blanc : c'est l'opacité propre au transparent pur². La structure solide et rectiligne est nécessairement colorée, parce qu'elle est l'opacité qui se révèle quand la lumière rend le corps transparent. Ainsi est affirmée une différence de nature *entre la couleur et l'ombre, la cause colorante et l'effet d'ombre*, l'une qui « termine » adéquatement la lumière, l'autre qui l'abolit dans l'inadéquat. De Vermeer on a pu dire qu'il remplaçait le clair-obscur par la complémentarité et le contraste des couleurs. Ce n'est pas que l'ombre disparaisse, mais elle demeure comme un effet isolable de sa cause, une conséquence séparée, un signe extrinsèque distinct des couleurs et de leurs rapports³. On voit chez Vermeer l'ombre se détacher, et se porter en avant, pour encadrer ou border le fond lumineux dont elle procède (« la laitière », « le collier de perles », « la lettre d'amour »). C'est par là que Vermeer s'oppose à la tradition du clair-obscur ; et à tous ces égards Spinoza reste infiniment plus proche de Vermeer que de Rembrandt.

Entre les signes et les concepts, la distinction semble donc irréductible, insurmontable, autant que dans Eschyle : « Ce n'est plus par un langage muet, ni par la fumée d'un feu flambant sur une cime, qu'il va s'exprimer, mais en termes clairs... »⁴. Les signes ou affects sont des idées inadéquates et des passions ; les notions communes ou concepts sont des idées adéquates d'où découlent de véritables actions. Si l'on se rapporte au clivage de la causalité, les signes renvoient aux signes comme les effets aux effets, suivant *un enchaînement associatif* qui dépend d'un ordre comme simple rencontre au hasard des corps physiques. Mais, en tant que les concepts renvoient aux concepts, ou les causes aux causes, c'est suivant *un enchaînement dit automatique*, déterminé par l'ordre nécessaire des rapports ou proportions, par la succession déterminée de leurs transformations et déformations. Il semble donc que, contrairement à ce que nous croyions, les signes ou les affects ne soient pas et ne puissent pas être un élément positif de l'*Ethique*, encore moins une forme d'expression. Le genre de connaissance qu'ils constituent est à peine une connaissance, mais plutôt une expérience où l'on retrouve au hasard des idées confuses de mélanges entre corps, des impératifs bruts d'éviter tel mélange et d'en chercher tel autre, et des interprétations plus ou moins délirantes de ces situations. C'est un langage matériel affectif plutôt qu'une forme d'expression, et qui ressemble aux cris plutôt qu'au discours du concept. Il semble donc que, si les signes-affects interviennent dans l'*Ethique*, ce soit seulement pour être sévèrement critiqués, dénoncés, renvoyés à leur nuit sur laquelle la lumière rebondit ou dans laquelle elle périt.

Pourtant il ne peut pas en être ainsi. Le livre II de l'*Ethique* expose les notions communes en commençant par « les plus universelles » (celles qui conviennent à tous les corps) : il suppose que les concepts soient déjà donnés, d'où l'impression qu'ils ne doivent rien aux signes. Mais quand on demande *comment* nous arrivons à former un concept, ou comment

nous remontons des effets aux causes, il faut bien que certains signes au moins nous servent de tremplin, et que certains affects nous donnent l'élan nécessaire (livre V). C'est dans la rencontre au hasard entre corps que nous pouvons sélectionner l'idée de certains corps qui conviennent avec le nôtre, et qui nous donnent de la joie, c'est-à-dire augmentent notre puissance. Et c'est seulement lorsque notre puissance a suffisamment augmenté, jusqu'à un certain point sans doute variable pour chacun, que nous entrons en possession de cette puissance et devenons capables de former un concept, en commençant par le moins universel (convenance de notre corps avec *un* autre), quitte à atteindre ensuite à des concepts de plus en plus larges suivant l'ordre de composition des rapports. Il y a donc une *sélection* des affects passionnels, et des idées dont ils dépendent, qui doit dégager les joies, signes vectoriels d'augmentation de puissance, et repousser les tristesses, signes de diminution : cette sélection des affects, c'est la condition même pour sortir du premier genre de connaissance, et atteindre au concept en acquérant une puissance suffisante. Les signes d'augmentation restent des passions, et les idées qu'ils supposent restent inadéquates : ce ne sont pas moins les précurseurs des notions, les sombres précurseurs. Bien plus, quand les notions communes seront atteintes, et que des actions en découleront comme des affects actifs d'un nouveau type, les idées inadéquates et les affects passionnels, c'est-à-dire les signes, ne disparaîtront pas pour autant, même les tristesses inévitables. Ils subsisteront, ils doubleront les notions, mais perdront leur caractère exclusif et tyrannique au profit des notions et des actions. Il y a donc dans les signes quelque chose à la fois qui prépare et qui double les concepts. Les rayons de lumière sont à la fois préparés et accompagnés par ces processus qui continuent d'opérer dans l'ombre. *Les valeurs du clair-obscur se réintroduisent* chez Spinoza, puisque la joie comme passion est un signe d'éclaircissement qui nous mène à la lumière des notions. Et l'*Ethique* ne peut pas se passer d'une

forme d'expression passionnelle et par signes, seule capable d'opérer l'indispensable sélection sans laquelle nous resterions condamnés au premier genre.

Cette sélection est très dure, très difficile. C'est que les joies et les tristesses, les augmentations et les diminutions, les éclaircissements et les assombrissements, sont souvent ambigus, partiels, changeants, mêlés les uns aux autres. Et surtout il y a tant de gens qui ne peuvent asseoir leur Pouvoir que sur la tristesse et l'affliction, sur la diminution de puissance des autres, sur l'assombrissement du monde : ils font comme si la tristesse était une promesse de joie, et déjà une joie par elle-même. Ils instaurent le culte de la tristesse, de la servitude ou de l'impuissance, de la mort. Ils ne cessent d'émettre et d'imposer des signes de tristesse, qu'ils présentent comme des idéaux et des joies aux âmes qu'ils ont rendues malades. Ainsi le couple infernal, le Despote et le Prêtre, terribles « juges » de la vie. La sélection des signes ou des affects, comme première condition de la naissance du concept, n'implique donc pas seulement l'effort personnel que chacun doit faire sur soi (Raison), mais une lutte passionnelle, un combat affectif inexpiable, au risque d'en mourir, où les signes affrontent les signes et les affects s'entrechoquent aux affects, pour qu'un peu de joie soit sauvée qui nous fasse sortir de l'ombre et changer de genre. Les cris du langage des signes marquent cette lutte des passions, des joies et des tristesses, des augmentations et diminutions de puissance.

L'*Ethique*, du moins presque toute l'*Ethique*, est écrite en notions communes, en commençant par les plus générales et en développant sans cesse leurs conséquences. Elle suppose les notions communes acquises ou données. L'*Ethique* est le discours du concept. C'est un système discursif, et déductif. D'où son aspect de long fleuve tranquille et puissant. Les définitions, les axiomes, les postulats, les propositions, démonstrations et corollaires forment un cours grandiose. Et quand l'un ou l'autre de ces éléments traite des idées inadéquates et des passions, c'est pour en

dénoncer l'insuffisance, pour les repousser autant que possible comme autant de dépôts sur les rives. Mais il y a un autre élément qui n'est qu'en apparence de même nature que les précédents. Ce sont les « scolies », qui s'insèrent pourtant dans la chaîne démonstrative, mais dont le lecteur s'aperçoit vite qu'ils ont un tout autre ton. C'est un autre style, presque une autre langue. Ils opèrent dans l'ombre, s'efforcent de démêler ce qui nous empêche d'accéder aux notions communes et ce qui nous le permet au contraire, ce qui diminue et ce qui augmente notre puissance, les tristes signes de notre servitude et les signes joyeux de nos libérations. Ils dénoncent les personnages qui se tiennent derrière nos diminutions de puissance, ceux qui ont intérêt à entretenir et propager la tristesse, le despote et le prêtre. Ils annoncent le signe ou la condition du nouvel homme, celui qui a suffisamment augmenté sa puissance pour former des concepts et convertir les affects en actions.

Les scolies sont ostensifs et polémiques. S'il est vrai que les scolies renvoient aux scolies, le plus souvent, on voit qu'ils constituent par eux-mêmes une chaîne spécifique, distincte de celle des éléments démonstratifs et discursifs. Inversement, les démonstrations ne renvoient pas aux scolies, mais à d'autres démonstrations, définitions, axiomes et postulats. Si les scolies s'insèrent dans la chaîne démonstrative, c'est donc moins parce qu'ils en font partie que parce qu'ils la coupent et la recourent, en vertu de leur nature propre. C'est comme une chaîne brisée, discontinue, souterraine, volcanique, qui vient à intervalles irréguliers interrompre la chaîne des éléments démonstratifs, la grande chaîne fluviale et continue. Chaque scolie est comme un phare qui échange ses signaux avec d'autres, à distance et à travers le flux des démonstrations. C'est comme une langue de feu qui se distingue du langage des eaux. Sans doute c'est le même latin en apparence, mais on croirait dans les scolies que le latin traduit de l'hébreu. Les scolies forment à eux seuls un livre de la Colère et du Rire, comme si c'était la contre-

Bible de Spinoza. C'est le livre des Signes, qui accompagne sans cesse l'Ethique plus visible, le livre du Concept, et qui ne surgit pour son compte qu'en des points d'explosion. Il n'en est pas moins un élément parfaitement positif, et une forme d'expression autonome dans la composition de la double Ethique. Les deux livres, les deux *Ethiques* coexistent, l'une déroulant les libres notions conquises à la lumière des transparences, tandis que l'autre, au plus profond du mélange obscur des corps, poursuit le combat entre les servitudes et les libérations. Deux *Ethiques* au moins, qui ont un seul et même sens, mais pas la même langue, comme deux versions du langage de Dieu.

Robert Sasso accepte le principe d'une différence de nature entre la chaîne des scolies et l'enchaînement démonstratif. Mais il remarque qu'il n'y a pas lieu de considérer l'enchaînement démonstratif lui-même comme un cours homogène, continu et rectiligne, qui se déroulerait à l'abri des turbulences et des accidents. Ce n'est pas seulement parce que les scolies, faisant irruption dans la suite des démonstrations, viennent en briser le cours ici ou là. C'est en lui-même, dit Sasso, que le concept passe par des moments très variables : définitions, axiomes, postulats, démonstrations plus ou moins lentes ou rapides⁵. Et certainement Sasso a raison. On pourrait distinguer des *stations*, des *bras*, des *coudes*, des *boucles*, des précipitations et ralentissements, etc. Les préfaces et appendices, qui marquent le début et la fin des grandes parties, sont comme des stations où le navire sur le fleuve laisse monter de nouveaux voyageurs et descendre des anciens ; s'y opère souvent la jonction des démonstrations et des scolies. Les bras apparaissent lorsqu'une même proposition peut être démontrée de plusieurs façons. Et les coudes, quand il y a changement d'orientation du fleuve : c'est à la faveur d'un coude qu'une seule substance est posée pour tous les attributs, tandis qu'en amont chaque attribut pouvait avoir une substance et une seule. De même un coude introduit la physique des corps. Les corollaires pour leur compte

constituent des dérivations qui reviennent en boucle sur la proposition démontrée. Enfin les séries de démonstrations témoignent de vitesses et de lenteurs relatives, suivant que le fleuve élargit son cours ou le resserre : par exemple, Spinoza maintiendra toujours qu'on ne peut pas partir de Dieu, de l'idée de Dieu, mais qu'il faut y arriver *le plus vite possible*. Il y aurait beaucoup d'autres figures démonstratives à distinguer. Toutefois, quelles que soient ces variétés, il s'agit du même fleuve qui perdure à travers tous ses états, et qui forme l'*Ethique* du concept ou du deuxième genre de connaissance. C'est pourquoi nous croyons que la différence des scolies avec les autres éléments est plus importante, parce que c'est elle en dernière instance qui rend compte des différences entre éléments démonstratifs. Le fleuve ne connaîtrait pas tant d'aventures sans l'action souterraine des scolies. C'est eux qui scandent les démonstrations, assurent les tournants. C'est toute l'*Ethique* du concept, dans sa variété, qui a besoin d'une *Ethique* des signes dans leur spécificité. La variété du cours des démonstrations ne correspond pas terme à terme aux secousses et poussées des scolies, et pourtant les suppose, les enveloppe.

Mais peut-être y a-t-il encore une troisième *Ethique*, représentée par le livre V, incarnée dans le livre V, ou du moins dans une grande partie du livre V. Elle n'est donc pas comme les deux autres qui coexistent dans tout le cours ; elle occupe une place précise, la dernière. Elle n'en était pas moins, dès le début, comme le foyer, le point-foyer qui agissait déjà avant d'apparaître. Il faut concevoir le livre V comme coextensif à tous les autres ; on a l'air d'y arriver, mais il était là tout le temps, de tout temps. C'est le troisième élément de la logique de Spinoza : non plus les signes ou affects, ni les concepts, mais les Essences ou Singularités, les Percepts. C'est le troisième état de la lumière. Non plus les signes d'ombre ni la lumière comme couleur, mais la lumière en elle-même et pour elle-même. Les notions communes (concepts) sont révélées par la lumière qui

traverse les corps et les rend transparents ; elles renvoient donc à des figures ou structures géométriques (*fabrica*), d'autant plus vivantes qu'elles sont transformables et déformables dans un espace projectif, soumises aux exigences d'une géométrie projective à la manière de Desargues. Mais les essences sont d'une tout autre nature : *pures figures de lumière* produites par le Lumineux substantiel (et non plus figures géométriques révélées par la lumière)⁶. On a souvent remarqué que les idées platoniciennes, et même cartésiennes, restaient « tactilo-optiques » : il appartient à Plotin, par rapport à Platon, et à Spinoza par rapport à Descartes, de s'élever à un monde optique pur. Les notions communes, en tant qu'elles concernent des rapports de projection, sont déjà des figures optiques (bien qu'elles gardent encore un minimum de références tactiles). Mais les essences sont pures figures de lumière : ce sont en elles-mêmes des « contemplations », c'est-à-dire qu'elles contemplent autant qu'elles sont contemplées, dans une unité de Dieu, du sujet ou de l'objet (*percepts*). Les notions communes renvoient à des rapports de mouvement et de repos qui constituent des vitesses relatives ; les essences au contraire sont des vitesses absolues qui ne composent pas l'espace par projections, mais l'emplissent en une fois, d'un seul coup⁷. Un des apports les plus considérables de Jules Lagneau est d'avoir montré l'importance des vitesses dans la pensée telle que Spinoza la conçoit, bien que Lagneau ramène la vitesse absolue à une vitesse relative⁸. Ce sont pourtant les deux caractères des essences : *vitesse absolue et non plus relative, figures de lumière et non plus figures géométriques révélées par la lumière*. La vitesse relative, c'est celle des affections et des affects : vitesse d'action d'un corps sur un autre dans l'espace, vitesse de passage d'un état à un autre dans la durée. Ce que les notions saisissent, ce sont les rapports entre vitesses relatives. Mais la vitesse absolue, c'est la façon dont une essence survole dans l'éternité ses affects et ses affections (vitesse de puissance).

Pour que le livre V à lui seul constitue une troisième *Ethique*, il ne suffit pas qu'il ait un objet spécifique, il faudrait qu'il emprunte une méthode distincte des deux autres. Il ne semble pas que ce soit le cas, puisqu'il présente seulement des éléments démonstratifs et des scolies. Pourtant le lecteur a l'impression que la méthode géométrique prend ici un air sauvage et inusité, qui lui ferait presque croire que le livre V n'est qu'une version provisoire, un brouillon : les propositions et les démonstrations sont traversées de si violents hiatus, comportent tant d'ellipses et de contractions, que les syllogismes semblent remplacés par de simples « enthymèmes »². Et plus on lit le livre V, plus on se dit que ces traits ne sont pas des imperfections dans l'exercice de la méthode, ni des raccourcis, mais conviennent parfaitement aux essences en tant qu'elles dépassent tout ordre de discursivité et de déduction. Ce ne sont pas de simples procédés de fait, mais toute une procédure en droit. C'est que la méthode géométrique au niveau des concepts est une méthode d'exposition qui exige complétude et saturation : c'est pourquoi les notions communes sont exposées pour elles-mêmes, à partir des plus universelles, comme dans une axiomatique, sans qu'on ait à se demander comment l'on arrive effectivement à *une* notion commune. Mais la méthode géométrique du livre V est une méthode d'invention qui va procéder par intervalles et par bonds, hiatus et contractions, à la manière d'un chien qui cherche plutôt que d'un homme raisonnable qui expose. Peut-être dépasse-t-elle toute démonstration, pour autant qu'elle opère dans l'« indécidable ».

Lorsque les mathématiciens ne se consacrent pas à la constitution d'une axiomatique, leur style d'invention présente d'étranges pouvoirs, et les enchaînements déductifs sont brisés par de larges discontinuités, ou au contraire violemment contractés. Personne ne niait le génie de Desargues, mais des mathématiciens comme Huyghens ou Descartes avaient du mal à le comprendre. Que tout plan soit « polaire » d'un point,

et tout point « pôle » d'un plan, la démonstration en est tellement rapide qu'il faut suppléer à tout ce qu'elle franchit. Nul mieux qu'Evariste Galois, qui rencontra lui aussi tant d'incompréhension de ses pairs, n'a décrit cette pensée cahotante, bondissante, heurtante, qui saisit des essences singulières en mathématiques : les analystes « ne déduisent pas, ils combinent, ils composent ; quand ils arrivent à la vérité, c'est en heurtant d'un côté et d'autre qu'ils y sont tombés »¹⁰. Et, encore une fois, ces caractères n'apparaissent pas comme de simples imperfections dans l'exposé, pour faire « plus vite », mais comme les puissances d'un nouvel ordre de pensée qui conquiert une vitesse absolue. Il nous semble que le livre V témoigne de cette pensée, irréductible à celle qui se développe par notions communes au cours des quatre premiers livres. Si les livres, comme dit Blanchot, ont pour corrélat « l'absence de livre » (ou un livre plus secret fait de chair et de sang), le livre V peut être cette absence ou ce secret dans lequel les signes et les concepts s'évanouissent, et les choses se mettent à écrire par elles-mêmes et pour elles-mêmes, en franchissant des intervalles d'espace.

Soit la proposition 10 : « Aussi longtemps que nous ne sommes pas tourmentés par des affects qui sont contraires à notre nature, nous avons le pouvoir d'ordonner et d'enchaîner les affections du corps suivant un ordre relatif à l'entendement. » C'est une immense faille, un intervalle qui apparaît entre la subordonnée et la principale ; car les affects contraires à notre nature nous empêchent avant tout de former des notions communes, puisqu'ils dépendent de corps qui disconviennent avec le nôtre ; au contraire, chaque fois qu'un corps convient avec le nôtre, et augmente notre puissance (joie), une notion commune aux deux corps peut être formée, d'où découleront un ordre et un enchaînement actifs des affections. Dans cette faille volontairement creusée, ce sont les idées de convenance entre deux corps, et de notion commune restreinte, qui n'ont de présence qu'implicite, et n'apparaissent toutes deux que si l'on

reconstitue une chaîne manquante : intervalle double. Si l'on ne fait pas cette reconstitution, si l'on ne remplit pas ce blanc, non seulement la démonstration n'est pas concluante, mais nous resterons pour toujours indécis sur la question fondamentale : comment arrivons-nous à former une notion commune quelconque ? et pourquoi s'agit-il d'une notion la moins universelle (commune à notre corps et *un* autre) ? L'intervalle, l'hiatus ont pour fonction de rapprocher au maximum des termes distants comme tels, et d'assurer ainsi une vitesse de survol absolu. Les vitesses peuvent être absolues et pourtant plus ou moins grandes. La grandeur d'une vitesse absolue se mesure précisément à la distance qu'elle franchit en un coup, c'est-à-dire au nombre d'intermédiaires qu'elle enveloppe, survole ou sous-entend (ici, deux au moins). Il y a toujours des sauts, des lacunes et des coupures comme caractères positifs du troisième genre.

Un autre exemple serait donné par les propositions 14 et 22, où l'on passe, cette fois par contraction, de l'idée de Dieu comme notion commune la plus universelle à l'idée de Dieu comme essence la plus singulière. C'est comme si l'on sautait de la vitesse relative (la plus grande) à la vitesse absolue. Enfin, pour s'en tenir à un petit nombre d'exemples, la démonstration 30 trace, mais en pointillé, une sorte de triangle sublime dont les sommets sont des figures de lumière (le moi, le Monde et Dieu), et dont les côtés comme distances sont parcourus à une vitesse absolue qui se révèle à son tour comme la plus grande. Les caractères spéciaux du livre V, sa façon de dépasser la méthode des livres précédents, renvoient toujours à ceci : la vitesse absolue des figures de lumière.

L'*Ethique* des définitions, axiomes et postulats, démonstrations et corollaires, est un livre-fleuve qui développe son cours. Mais l'*Ethique* des scolies est un livre de feu, souterrain. L'*Ethique* du livre V est un livre aérien, de lumière, qui procède par éclairs. Une logique du signe, une logique du concept, une logique de l'essence : l'Ombre, la Couleur, la

Lumière. Chacune des trois *Ethiques* coexiste avec les autres et se continue dans les autres, malgré ses différences de nature. C'est un seul et même monde. Chacune tend des passerelles pour franchir le vide qui les sépare.

1. Yvonne Toros, (*Spinoza et l'espace projectif*, thèse Paris-VIII) fait valoir divers arguments pour montrer que la géométrie qui inspire Spinoza n'est pas celle de Descartes ou même celle de Hobbes, mais une géométrie projective optique à la manière de Desargues. Ces arguments semblent décisifs, et entraînent comme nous le verrons une nouvelle compréhension du spinozisme. Dans un travail précédent (*Espace et transformation : Spinoza*, Paris-I) Y. Toros confrontait Spinoza et Vermeer, et esquissait une théorie projective de la couleur en fonction du *Traité de l'arc-en-ciel*.

2. Goethe, *Traité des couleurs*, Ed. Triades, § 494. Et sur la tendance de chaque couleur à reconstituer le tout, cf. § 803-815.

3. Cf. Ungaretti (*Vermeer*, Ed. de l'Echoppe) : « couleur qu'il voit comme une couleur en soi, comme lumière, et dont il voit aussi, dont il isole, quand elle est vue, l'ombre... » On se reportera aussi à la pièce de théâtre de Gilles Aillaud, *Vermeer et Spinoza*, Ed. Bourgois.

4. Eschyle, *Agamemnon*, 495-500.

5. Cf. Robert Sasso, « Discours et non-discours de l'Éthique », *Revue de synthèse*, n° 89, janvier 1978.

6. La science rencontre ce problème des figures géométriques et des figures de lumière (ainsi dans *Durée et simultanéité*, ch. V, Bergson peut dire que la théorie de la Relativité renverse la subordination traditionnelle des figures de lumière aux figures géométriques solides). En art, le peintre Delaunay oppose les figures de lumière aux figures géométriques du cubisme autant que de l'art abstrait.

7. Yvonne Toros (ch. VI) marque précisément deux aspects ou deux principes de la géométrie de Desargues : l'un, d'homologie, concernant les projections l'autre, qui sera nommé de

« dualité », concernant la correspondance de la ligne avec le point, du point avec le plan. C'est là que le parallélisme reçoit une nouvelle compréhension, puisqu'il s'établit entre un point dans la pensée (idée de Dieu) et un déroulement infini dans l'étendue.

8. Jules Lagneau, *Célèbres leçons et fragments*, PUF, p. 67-68 (la « rapidité de la pensée », dont on ne trouve l'équivalent qu'en musique, et qui repose moins sur l'absolu que sur le relatif).

9. Cf. Aristote, *Premiers analytiques*, II, 27 : l'enthymème est un syllogisme dont l'une ou l'autre prémisses est sous-entendue, occultée, supprimée, élidée. Leibniz reprend la question (*Nouveaux essais*, I, ch. 1, § 4 et 19), et montre que l'hiatus ne se fait pas seulement dans l'exposé, mais dans notre pensée même, et que « la force de la conclusion consiste en partie dans ce qu'on supprime. »

10. Cf. textes de Galois in André Dalmas, *Evariste Galois*, Fasquelle, p. 121. Et p. 112 (« on a sans cesse à indiquer la marche des calculs et à prévoir les résultats sans jamais pouvoir les effectuer... »), p. 132 (« aussi dans ces deux mémoires et surtout dans le second, trouvera-t-on souvent la formule *je ne sais pas*... »). Il y aurait donc un style, même en mathématiques, qui se définirait par les modes d'hiatus, d'élision et de contraction dans la pensée comme telle. On trouvera à cet égard de précieuses indications dans G.G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Odile Jacob, bien que l'auteur se fasse du style en mathématiques une tout autre conception (p. 20-21).

RÉFÉRENCES¹

- II – Préface à Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, Ed. Gallimard, 1970.
IV – In *Beckett, Revue d'esthétique*, 1986.
V – *Philosophie*, n° 9, hiver 1986.
VI – Fanny et Gilles Deleuze, Préface à D.H. Lawrence, *Apocalypse*, Ed. Balland, 1978.
VII – *Libération*, mai 1989.
X – Postface à Melville, *Bartleby*, Ed. Flammarion, 1989.
XII – *Philosophie*, n° 17, hiver 1987.
XVI – In *Nos Grecs et leurs modernes*, Ed. du Seuil, 1992.

1. La plupart de ces textes sont modifiés et augmentés.

DU MÊME AUTEUR



PRÉSENTATION DE SACHER-MASOCH, 1967 (« Reprise », n° 15)
SPINOZA ET LE PROBLÈME DE L'EXPRESSION, 1968
LOGIQUE DU SENS, 1969
L'ANTI-CEDIPE (avec Félix Guattari), 1972
KAFKA - Pour une littérature mineure (avec Félix Guattari), 1975
RHIZOME (avec Félix Guattari), 1976 (repris dans *Mille plateaux*)
SUPERPOSITIONS (avec Carmelo Bene), 1979
MILLE PLATEAUX (avec Félix Guattari), 1980
SPINOZA - PHILOSOPHIE PRATIQUE, 1981 (« Reprise », n° 4)
CINÉMA 1 - L'IMAGE-MOUVEMENT, 1983
CINÉMA 2 - L'IMAGE-TEMPS, 1985
FOUCAULT, 1986 (« Reprise », n° 7)
PÉRICLÈS ET VERDI. La philosophie de François Châtelet, 1988
LE PLI. Leibniz et le baroque, 1988
POURPARLERS, 1990 (« Reprise », n° 6)
QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE ? (avec Félix Guattari), 1991 (« Reprise », n° 13)
L'ÉPUISÉ (*in* Samuel Beckett, *Quad*), 1992
CRITIQUE ET CLINIQUE, 1993
L'ÎLE DÉSERTE. Textes et entretiens, 1953-1974 (édition préparée par David Lapoujade), 2002
DEUX RÉGIMES DE FOUS. Textes et entretiens, 1975-1995 (édition préparée par David Lapoujade), 2003

Aux P.U.F.

EMPIRISME ET SUBJECTIVITÉ, 1953
NIETZSCHE ET LA PHILOSOPHIE, 1962
LA PHILOSOPHIE CRITIQUE DE KANT, 1963
PROUST ET LES SIGNES, 1964 - éd. augmentée, 1970
NIETZSCHE, 1965
LE BERGSONISME, 1966
DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION, 1968

Aux Éditions Flammarion

DIALOGUES (en collaboration avec Claire Parnet), 1977

Aux Éditions du Seuil

FRANCIS BACON : LOGIQUE DE LA SENSATION, (1981), 2002

Cette édition électronique du livre *Critique et clinique* de Gilles Deleuze a été réalisée le 04 décembre 2013 par les Éditions de Minuit à partir de l'édition papier du même ouvrage dans la collection « Paradoxe »
(ISBN 9782707314536, n° d'édition 5462, n° d'imprimeur 132700, dépôt légal août 2013).

Le format ePub a été préparé par ePagine.
www.epagine.fr

ISBN 9782707330383