

Université de Montréal

Variations sur l'affect.
Pensée de l'affect autour d'Ingeborg Bachmann

Par Marie-Eve Fleury

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences en vue de
l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en littérature, option Littérature comparée et générale

Décembre 2014

© Marie-Eve Fleury, 2014

Résumé

Si la littérature est rarement considérée comme une science, comme vraie, comme créatrice d'un savoir, toujours un peu à l'écart, avec ses fictions, et ce malgré un médium, le langage, commun à la philosophie et dont la qualité discursive correspond au mode d'expression de la pensée, malgré sa place acquise parmi les disciplines académiques, c'est parce que nous refusons de voir quel rôle vital joue l'affect dans la naissance et l'élaboration de la pensée. Le rejet de l'affect par la science est lui-même le produit de plusieurs affects — peur, orgueil — à partir desquels nous *créons* le concept de « pensée » qui nous convient le mieux, qui nous rassure le plus : rationalité, linéarité, objectivité. En réalité, cette dernière est chaotique et subjective et c'est seulement à travers son expression dans le langage qu'elle s'ordonne et acquiert une apparence d'objectivité. Mais le langage est lui-même le produit d'affects : nulle vérité infaillible ne sous-tend l'élaboration de nos langues, de leurs règles grammaticales et des sens de leurs mots. Ainsi la littérature, malgré (ou à cause de) la fiction, les fables, les inventions, parce qu'elle est création langagière, parce qu'elle remet toujours en question le langage est, en réalité, plus lucide que la raison.

De plus, toujours aux prises avec l'image, elle connaît, d'une certaine façon, l'affect. Elle tente de le représenter, afin de frapper et d'ébranler la conscience du lecteur. C'est à travers elle que j'ai voulu élaborer non pas un savoir rationnel, mais un savoir sur l'affect, un savoir affectif. Pensée critique et affect sont en effet deux composantes essentielles de la création littéraire, ce qui apparaît particulièrement dans l'œuvre d'Ingeborg Bachmann, qui compte à la fois une thèse en philosophie sur Heidegger, des recueils de poésie, de nouvelles,

des essais et un cycle romanesque inachevé, *Todesarten*. Je me suis penchée plus précisément sur certaines de ses nouvelles ainsi que sur son seul roman achevé, *Malina*, afin d'y étudier la représentation de l'affect chez certains personnages féminins qui, pour éviter de trop souffrir, construisent autour d'elles un mur de mensonges. J'ai également porté une grande attention aux théories de Bachmann sur la littérature, qu'elle énonce dans ses *Leçons de Francfort*, ce qui m'a permis, en considérant en même temps ses œuvres de fiction de même que celles de quelques autres écrivains, d'expliquer (de façon non exhaustive) certains rôles de l'affect à la fois chez l'écrivain et chez le lecteur.

Mots clés : affect, littérature, savoir, Ingeborg Bachmann

Abstract

Literature is rarely regarded as a science, as something true, as a discipline that can create knowledge. Because of its fictions and inventions, it stands outside the boundaries of what we consider to be certain, sure, in spite of its place among academic disciplines and the common medium of language it shares with philosophy. This place accorded to literature stems from our refusal to acknowledge the vital role that our affects play in the creation and development of all thought. Science's rejection of affect is the result of many affects — fear, pride — out of which we *create* the concept of « thought » that is the most appropriate for us, the most reassuring : that which is rational, linear, objective. In fact, thought is chaotic and subjective; only through expression in words does it acquire a semblance of objectivity. But language itself is the product of affects : no infallible truth resides at the origine of our languages, their grammatical rules, and their words' meaning. Thus literature, despite (or because of) fictions, stories, and fables, because it creates language, always questioning words, is ultimately more lucid than reason.

Always concerned with images, literature is in a sense well acquainted with affect. Its attempts to portray affect aim to shock and disrupt the readers' consciousness. By means of this aspect of the literary, I sought to elaborate an affective knowledge, a knowledge of affect that is not based on reason. Critical thinking and affect are indeed two essential parts of literary creation, both of which are readily present in Ingeborg Bachmann's work, which includes a doctoral thesis on the philosophy on Heidegger, as well as collections of poetry, short stories, essays and an unfinished cycle of novels, *Todesarten*. More precisely, in my reading of Bachmann's work, particularly her short stories as well as her only finished novel,

Malina, I concentrated on the representation of affect in diverse feminine characters who, through their attempts to avoid suffering and distress, surround themselves with a wall of lies and stories. In this context, I also reflected on Bachmann's theories about literature that she articulated in her *Frankfurter Vorlesungen*. Thus, in analyzing the fictional works of Bachmann as well as those of other writers, I was able to explore at some depth aspects of affect in both the reader and in the writer.

Key words : affect, literature, knowledge, Ingeborg Bachmann.

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iv
Table des matières	vi
Remerciements	viii
Introduction	9
Chapitre 1. Images de la souffrance	64
Chapitre 2. Distance et possession	125
Chapitre 3. Moments critiques	171
Conclusion	216
Bibliographie	233

à Martin, avec amour et pensée

Remerciements

Je remercie profondément Terry Cochran parce que grâce à lui la rédaction de cette thèse fut une expérience infiniment enrichissante et même heureuse.

Je remercie du fond du coeur Martin, qui a partagé généreusement beaucoup d'idées et de doutes avec moi.

Je remercie également sincèrement Barbara Agnese pour ses lectures attentives, ses conseils précieux et sa présence.

Je remercie de tout coeur mes parents, pour leur support essentiel tout au long de mes études, du tout début à la toute fin.

Introduction

*Um das Böse gutzumachen,
bedarf es bloß eines Worts
Um das Böse nicht mehr zu fühlen,
bedarf es des Todes*
(Afin que le mal devienne bien, il est
uniquement besoin d'un mot
Afin de ne plus sentir le mal, il est
besoin de la mort)

Ingeborg Bachmann

Les affects, joyeux ou tristes, sont généralement, consciemment ou non, pris en horreur. Sauf dans l'art, seul lieu où est tolérée l'expression de ce qui déchire ou exalte, seul lieu d'expression légitimé de pulsions viscérales et destructrices, contrôlées, toutefois, par une forme, car celles qui débordent trop les lignes reconnues et donc plus pures des conventions changeantes du beau dérangent. Les affects sont trop excessifs, ils nous font peur et, parce qu'ils seraient incontrôlables, nous croyons qu'il faut absolument les éviter, pour la survie de la raison, des lois et des normes, qui font si bien les choses qu'elles ont réussi à nous faire croire que nous, êtres humains, vivons harmonieusement en société et avec nous-mêmes. La certitude pour laquelle s'emballe le cœur de la science n'existe pas sans l'illusion où elle se trouve d'être capable de rejeter volontairement tous les affects qui pourraient brouiller la pensée et mettre en jeu l'autonomie que, à la fois par orgueil et par crainte, nous lui prêtons fausement. Il n'y a pas d'objectivité pure, la pensée n'est pas indépendante. La part d'affect qui se trouve dans tout savoir trahit son humanité; son imperfection comme sa force. Le premier élan vers n'importe quel savoir, en-dehors même du goût ou du dégoût d'un objet particulier, est passionnel, souvent douloureux, mais le deuxième, le troisième également,

détours que la pensée, à la fois hésitante et vagabonde, ne manque jamais d'emprunter. Les questions sont le résultat d'un manque, elles ne surgissent pas du néant comme des interrogations nouvelles qui reçoivent du ciel leurs réponses, mais d'une erreur — la réponse rebondit toujours vers une autre question, s'invalidant en tant que certitude — qui demande impérieusement une solution qui ne sera jamais la solution finale, le caractère de ce qui naît de l'insatisfaction devant toujours et à nouveau la rencontrer, le désir de la voir se combler engendrer perpétuellement de nouvelles questions, jusqu'à la possession de réponses, jusqu'à la mort, rigidité du savoir qui se clôt. Car le savoir plein et heureux et parfait, quand il n'est pas illusion et contentement de l'esprit obtus figé dans son immobilisme, n'est-il pas divin? la foi, plus que le savoir, source de bonheur? la sainte ignorance du fol-en-christ, qui sans doute n'est pas véritablement ignorance, source de joie, d'une joie mêlée de tristesse, « d'une joie qui n'est pas à [soi]¹ », d'une joie sans joie alourdie des angoisses, des douleurs de celui qui la cherche dans la nuit? Jamais le savoir n'apporta le bonheur, car il est élan — toujours brisé et repris —, du fond de la souffrance, vers lui. Éros, Amour, désir de l'autre comme partie manquante de soi, de ce qui pourrait, même illusoirement, nous faire retrouver la plénitude perdue, n'est pas, chez Platon, beau, bon et bienheureux, comme un dieu, mais, pauvre malheureux, il a le désir de ce qu'il ne possède pas, de ce qui est beau et bon, soit du savoir, et tient ainsi le milieu entre le dieu et l'homme, entre le bon et le mauvais, le beau et le laid, entre le savant et l'ignorant; vide, plutôt que plein, il n'a rien, n'atteint jamais son but, sans quoi il serait divin. Il est un grand démon, explique Diotime. Il partage avec l'homme ses

¹ Hector de Saint-Denys-Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*, dans *Poésies*, Montréal, Fides, 1972, p. 97.

passions et avec les dieux, quoiqu'il soit tantôt « en fleur, plein de vie » et tantôt « mourant² », sujet aux exaltations et dépressions, leur durée éternelle. Sous l'impulsion de l'amour, du désir que lui inspirent les qualités de l'aimé, la pensée du philosophe chemine, des beaux corps aux belles connaissances, jusqu'à la connaissance du Beau en soi, à la vérité du beau, qui est la plus grande. Socrate n'en proclame pas moins sans cesse ne rien savoir. L'ironie chez Socrate, selon Kierkegaard, pour qui elle est aussi le secret de l'attrait qu'il exerçait sur les jeunes hommes, est un jeu entre vide et plein, ignorance et savoir. Il dit ne rien savoir, mais donne pourtant l'impression du contraire à ces Adonis qu'il questionne jusqu'à ce qu'il ait réussi à les convaincre de leur ignorance et qu'il apparaisse à leurs yeux plein de cette belle sagesse qu'ils désirent afin de combler le vide qui s'est ouvert en eux. Entre le savoir, qui n'est pas qu'affaire de méthode, mais aussi de persuasion et de sentiment, et sa possession, il y a ce trou qu'on ne remplit pas avec des connaissances particulières et dans lequel on se jette avec un élan qui ne peut pas nous en faire atteindre l'autre bord, un vide qui se crée dans l'inassouvissement du désir, à chaque fois que l'objet rêvé, celui que nous nous imaginons posséder à force d'acharnement scientifique, se fracasse contre la réalité, nous laisse abandonnés dans l'attente vaine, les mains vides du bonheur espéré, de la tranquillité désirée. Derrière le front penché de la tête pensante se trouve une grande souffrance, celle de son échec. Sous la table de travail et tout autour, le gouffre, le sol dérobé. Contrairement à cette évidence qui s'est insinuée en nous à la faveur de la confiance aveugle que nous plaçons dans la capacité de notre raison à connaître les objets auxquels elle consacre son attention et ses forces, la vérité, autant et peut-être encore plus que l'erreur, nous échappe. « Tandis que la

² Platon, « Le banquet », dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2008, p. 137.

sagesse et la vérité sont toujours indéfiniment reculées pour la raison, la folie n'est jamais que ce que la raison peut posséder d'elle-même³», momentanément, dans l'exclamation de celui qui dit « Tu es fou! », « C'est de la folie! ». Le *dérèglement de tous les sens* est atteint au terme d'un laborieux travail, mais la raison est trop facilement considérée comme acquise. Dans l'erreur, nous savons que nous manquons; dans le savoir, nous manquons, mais nous croyons. L'assimilation violente d'un objet de la connaissance est sa destruction et la transformation de sa vérité, au sein de la raison et par elle, en erreur. Qui veut soumettre la vérité et la posséder cède aux fausses promesses de bonheur et de toute-puissance de son démon, de sa raison qui le tire vers un gouffre sans fond d'ignorance, vers un mal aveugle, qui n'a rien à voir avec le savoir et qui brise l'élan platonicien vers la vérité, son parcours dialectique, où les questions ne trouvent pas de réponses. « La connaissance peut être une réponse à une question, non la vérité.⁴ » Le démon socratique prévient sans interdire, guide, surveille, témoigne, mais ne juge pas, et surtout ne trompe ni ne tente personne. Il ne lutte pas contre Dieu pour la possession d'âmes qui ne doivent pas basculer ou dans le Bien ou dans le Mal, mais balancent entre les deux, poursuivant un chemin où les fleurs poussent dans la boue. Son rôle est de nous avertir du danger, d'être le signal d'alarme qui nous fera instinctivement reculer, et d'être, au service des dieux, le témoin de nos actes, qu'il doit leur rapporter au moment de notre comparution devant eux. À la fois intuition et conscience, le démon socratique représente l'immédiateté et la réflexion de notre penser, l'impulsion du sentiment et l'analyse, rendue possible grâce à la mémoire, de nos actes et de nos pensées. L'intervention

³ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 434.

⁴ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller (avec le concours de André Hirt), Paris, Champs-Flammarion, 1985, p. 26.

du démon est négative. Il ne dit pas à Socrate ce qu'il doit faire — il n'a pas ce pouvoir, divin — mais ce qu'il doit ne pas faire, son savoir n'est pas absolu (comme celui d'un Dieu) et, par conséquent, celui de Socrate non plus, qui prétend savoir ce qu'une chose n'est pas tout en niant savoir ce qu'elle est. La méthode dialectique, imparfaite, critique, est la conséquence de la qualité humaine de son penser, différent de celui du démon qui, même s'il n'est pas divin, possède, dans l'intuition face aux dangers, une force positive à laquelle Socrate se fie entièrement. Cette voix démoniaque, sorte d'inspiration bienheureuse, « divinatrice », force irrationnelle mais juste, familièrement particulière à chacun, se fait entendre quand *le secours de la prudence ordinaire* manque, dans un moment de faillite et d'épiphanie de la raison où lui est révélé le danger à éviter, dont personne, pas même le plus sage des hommes, ne peut se garder entièrement. La vérité est aride. Socrate condamné à avaler la ciguë, Giordano Bruno au bûcher, sont les manifestations concrètes et horribles du malheur et du danger auxquels se condamne aux yeux de l'opinion commune celui qui la cherche en dehors des certitudes aveugles élaborées et soutenues avec toute la rigueur et la fermeture de l'esprit de système non par la raison mais par les institutions en place. Les épines du doute sont celles de la vérité. Dans une évocation mordante du conte de la Belle au Bois Dormant, Benjamin en maître-queux prétend réveiller la vérité endormie par l'écho retentissant, dans les couloirs trop habitués aux pas feutrés, de la claque envoyée à la figure du marmiton plutôt que par le baiser du prince charmant et ainsi la faire participer de nouveau, sans que la perte du rose du fard sur ses joues ne la ternisse, à l'agitation de la vie. C'est l'appétit et la brutalité du cuisinier qui auront réussi à la faire se lever de son lit. Amour et souffrance électrisent la pensée. Elles sont l'étincelle qui la fait naître, mais aussi l'espoir et les fers qui la poussent et la retiennent dans

sa marche. Même chez Spinoza, qui tient les passions pour éminemment dangereuses, pour qui elles sont la source des conflits qui divisent les hommes entre eux et à l'origine du mal en eux, l'amour initie la pensée philosophique, tournée toujours vers la découverte du vrai bien et du bonheur qu'il garantit. « [Nos] maux, à la réflexion, me semblèrent provenir de cela seul que toute notre félicité ou infélicité dépend d'une seule chose, à savoir, de la qualité de l'objet auquel nous adhérons par l'amour.⁵ » D'où tous les efforts de sa pensée employés à la découverte « d'un bien véritable [...] tel que l'âme, rejetant tout le reste, pût être affectée par lui seul » et dont il souhaite que l'acquisition lui permettra de jouir pour l'éternité d'une « joie suprême et continue⁶ ». Cet objet devra donc être parfait, beau, bon et éternel; il ne pourra qu'être divin et d'emblée inatteignable, situé dans un ailleurs sur la frontière duquel se tiennent la mort ou le miracle. La béatitude n'est donnée qu'aux dieux. L'homme jamais, même le plus vertueux, même le plus sage, même celui dont les idées sont les plus claires et les plus justes, les plus près de Dieu, jamais, parce qu'il n'existe pas, tant qu'il vit, sans ses affections ni ses affects, jamais, ne pourra connaître cette joie pure et éternelle (par instants imprévisible, surgissant comme un miracle); pour lui, la joie demeure liée à ses affects, joyeux ou tristes, variables, qu'il peut certes transformer de passions en actions joyeuses — la tristesse demeure infailliblement le signe d'un état d'esprit et de corps confus et passif —, mais dont il sera toujours en partie esclave, car même lui, le philosophe est un être de chair affecté par les autres objets du monde, avec lesquels il doit s'efforcer de vivre le mieux

⁵ Baruch de Spinoza, *Traité de la réforme de l'entendement*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1994, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 4.

possible. Faute de posséder le bonheur, il vit dans son attente. Il tue le temps en travaillant à *sa grande découverte*, heureux dans son *mensonge vital*.

Le goût du bonheur ou la fuite de la douleur nous poussent à chercher une solution, une réponse, un nouveau petit miracle qui résoudra les problèmes de l'humanité, rendra notre vie plus belle, plus douce, plus facile, plus confortable. Nous en trouverons un, si nous n'y prenons garde, rationnel ou non. C'est le moment où l'affect disparaît. Nous avons trouvé notre bonheur, mais c'est un faux bonheur, un grigri, rien de plus qu'un petit objet ridicule que nous dotons nous-mêmes de sa qualité de porteur de bonheur ou de malheur; *nous irons mieux, la montagne est passée*⁷, oubliée, et cet oubli nous rend heureux, mais ignares, naïfs, et menteurs avant tout. L'affect est évacué, mis de côté quand la pensée se veut sérieuse, quand elle veut élaborer une *vraie* théorie, un *vrai* savoir, distinguer des idées confuses la *vraie* pour qu'elle la conduise comme sa norme et lui procure le cadre rassurant de la certitude et de la pensée ordonnée, logique, à laquelle rien n'échappe et qui surtout met fin à l'agitation nocive de l'esprit. C'est à l'art que serait laissé le soin de penser les affects, non pas dogmatiquement, mais d'une manière tremblante et inquiète, sans le calme de la maîtrise; il peut assumer ce dont la théorie et la pensée scientifique se détournent, l'excès, l'incommensurable, aussi bien la fange que le sublime, et accepter pour lui-même ce qu'elles se refusent : l'égarement. Très tôt Bachmann a tracé la ligne qui pour elle sépare la philosophie, soit une pensée systématique, conceptuelle, rationnelle, dont l'ambition est la découverte d'une vérité

⁷ Ingeborg Bachmann, *Malina*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet et Claire de Oliveira, Paris, Seuil, 2008, p. 116. Désormais, la lettre *M* renverra à cet ouvrage.

universelle et métaphysique, de l'art, soit une pensée affective, individuelle, mouvante, souvent angoissée; « les penseurs patentés⁸ » de ceux, postier, dentiste, médecin, garagiste, intellectuel ou artiste, qui pensent dans l'étonnement et le doute, ceux qui ont sublimé et oublié l'angoisse dans un concept de ceux qui vivent avec elle à chaque instant. Elle considère la philosophie de Heidegger et sa tentative de « saisir rationnellement l'inexprimable, l'instable immédiateté du domaine émotif en acte de l'humanité » comme « la dangereuse semi-rationalisation d'une sphère qui peut être évoquée avec un mot de Wittgenstein : "Ce dont on ne peut parler, on doit le taire"⁹ », chez qui elle perçoit, au-delà du radicalisme logique et grammatical, la conscience du gouffre. « Le mouvement qui se trouve derrière cette philosophie qui ne peut pas contribuer à la résolution des problèmes de notre vie, qui dans sa passion pour l'entière vérité, la plus aride, vide de sens, "l'éternelle" vérité que la logique a à offrir [...], est le même que celui dont parle Baudelaire dans son poème "Le gouffre". Comme Pascal, Wittgenstein s'agite dans et avec son abîme¹⁰ », qui s'ouvre avec le doute, quand s'effondrent les certitudes, quand le filet de sûreté, convictions religieuses, concepts philosophiques, conclusions scientifiques, lois logiques, soudain se rompt. La vie nous apparaît alors dans son désordre et notre pensée effrayée risque de se perdre. « La vie est impuissante à atteindre le concept; le concept est impuissant à soulager la vie¹¹ », mais doit-on, pour autant, se taire? L'angoisse peut être appréhendée dans son actualité et sa force, plutôt

⁸ M, p. 206.

⁹ Ingeborg Bachmann, *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*, Piper, München, Zürich, 1985, p. 128-129. Ma traduction.

¹⁰ Ingeborg Bachmann, « Ludwig Wittgenstein. Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte », dans *Werke IV*, Piper, München, Zürich, 1978, p. 21. Ma traduction.

¹¹ Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Éditions Seghers, 1972, p. 154.

que dans le concept, à travers l'art. Bachmann lui accorde le dernier mot dans sa thèse en citant le poème de Baudelaire et s'engage sur le chemin qui sera le sien, bien que l'indicible qu'il s'agit pour elle d'exprimer ne soit plus lié à la mystique divine mais à celle sans Dieu de l'existence du monde et de l'être et du sens de la vie, car, contrairement à Wittgenstein et à sa sobre formule, ce n'est pas le seul *fait* de l'être du monde qui est mystique, mais aussi son *comment*, tous ces *pourquoi* auxquels la philosophie ne peut apporter aucune réponse et qui le font tel qu'il est. Pourquoi ces horreurs, pourquoi ces beautés que nous n'osons plus voir? Comment saisir notre réalité heurtée et dissoute, confronter *l'inimaginable* d'Antelme, son expérience vivante qu'une distance impossible à combler sépare du langage à sa portée, expérience déclarée indicible, inconcevable, comme si elle, et d'autres, n'avait jamais été possible ni jamais vraie. « Avec la question du "sens de l'être", nous sommes renvoyés à nous-mêmes¹² ». Cela est vrai pour Bachmann dans la mesure où nous sommes des sans-dieux, des déçus de la certitude, mais aussi parce que nous seuls portons la responsabilité de notre malheur, de nos crimes, grands ou petits, mondiaux ou intimes, en même temps que le poids du souvenir de ceux qui ont eu lieu dans le passé. Nous ne pouvons rejeter le blâme sur personne. Les assassins sont et ont toujours été parmi nous¹³. Bachmann s'attarde, dans son œuvre et dans celle des autres, à dire cette horreur inexprimable, ce *mal*, à cette douleur qui nous habite mais que la raison, sans pourtant parvenir à la saisir et à la neutraliser en objet scientifique, comme Charcot ses hystériques, comme Heidegger son angoisse, veut faire taire;

¹² Ingeborg Bachmann, « Ludwig Wittgenstein. Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte », dans *Werke IV, op.cit.*, p. 21.

¹³ C'est le thème d'une des nouvelles de Bachmann, « Parmi les fous et les assassins » publiée dans le recueil *La trentième année*.

à ce qui ne peut pas être prouvé rationnellement, mais qui se montre; la peur, le *virus du crime*, le théâtre intérieur du drame¹⁴; le *Ça* de Groddeck, plus fort que le *Je* mais qui, n'était-ce de nos maladies, dont nous ne connaissons pas profondément le *pourquoi* — « Personne ne sait encore ce que *sont* les psychoses, et personne ne sait encore ce qu'*est* le rhume.¹⁵ » — et à travers lesquelles il « parle », demeurerait pour nous inaperçu; « l'imperceptible » chute dans la folie de Plath et « l'étrange précision¹⁶ [*unheimlicher Präzision*] » avec laquelle elle décrit les symptômes de sa maladie; la cohérence des « hasards », la folie de Lenz¹⁷; la maladie, surtout mentale, aussi irréductible et « sans garantie » que le sujet lui-même, dangereuse comme les forces qu'elle libère. En allemand, on dit que dans l'affect (*im Affekt*) nous sommes poussés, comme par une violence étrangère, à faire des choses sur lesquelles nous n'avons aucun contrôle, affectés par un mal qui pourtant nous appartient.

Le problème, et la solution, toujours provisoire, c'est le mot. Bachmann avait, de cela, une conscience aiguë, qui a opposé Wittgenstein à Heidegger, le silence au jargon, la logique et ses limites à la toute-puissance fondatrice du langage. Est-il divin, le *logos*, ou pur arbitraire, attaché à l'humain et à son intelligence défaillante? La pensée théorique et critique ne veut rien avoir à faire avec l'affect, elle tente autant que possible d'en faire abstraction, sauf peut-être dans ce moment où elle reconnaît l'impulsion première qu'il lui a donnée, car il est pour

¹⁴ L'idée d'un virus du crime et celle d'un lieu d'origine intérieur du drame sont amenées par Bachmann dans son avant-propos à *Franza*; les causes du mal, que nous voulions ou non le perpétrer, sont en nous-mêmes, dans nos pensées, dans nos affects, les plus et les moins conscients.

¹⁵ Ingeborg Bachmann, « Georg Groddeck. Entwurf », dans *Werke IV, op.cit.*, p. 349. Ma traduction. Je souligne.

¹⁶ Ingeborg Bachmann, « Das Tremendum — Sylvia Plath : >Die Glasglocke< », dans *Kritische Schriften*, München, Zürich, Piper Verlag, 2005, p. 451. Ma traduction.

¹⁷ Dont parle Bachmann dans son discours de réception du prix Büchner, « Ein Ort für Zufälle », dans *Werke IV, op. cit.*, pp. 278-293.

elle un risque et, même si nous pouvons parfois en reconnaître les traces dans la force créatrice, dans le potentiel de résistance qui habite toute théorie qui s'est avérée vraiment déterminante, elle croit être capable de s'en passer, ce en quoi elle a tort; cela n'est simplement pas en son pouvoir, puisqu'elle est liée au langage comme à son châtement, mais aussi comme à sa seule arme. Comment ne pas tomber dans l'erreur, dans la faute, sitôt que l'on emploie les mots? La pensée est affective parce qu'elle est « en proie au langage¹⁸ », en lutte contre et avec lui. L'homme, en même temps qu'il a perdu la béatitude, a perdu la vérité de son langage. « La dénomination adamique est si loin d'être un jeu ou un arbitraire que c'est elle, précisément, qui définit comme tel l'état paradisiaque, où il n'était pas besoin de se battre avec la valeur de communication des mots.¹⁹ » Pour Benjamin, l'origine du langage est divine et sa valeur, magique; elle n'est pas communicationnelle. Il déborde l'intention avec laquelle les hommes l'utilisent, il leur échappe, comme ils ne peuvent posséder la vérité. Que nous n'arrivions pas à dire est peut-être le signe de sa pauvreté et de son insuffisance face à la richesse de nos expériences, nos désolantes limites la conséquence inévitable des siennes, mais peut-être aussi est-ce le signe de sa grandeur et de notre tendance au verbiage, qui veut palier par l'abondance de mots les lacunes de l'intelligence. Chez les romantiques allemands comme chez Benjamin, c'est dans « l'orientation soutenue des mots vers le centre le plus reculé du silence²⁰ », dans l'amenuisement, qui est une concentration davantage qu'une diminution, du

¹⁸ Ingeborg Bachmann, « De la poésie », dans *Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine*, traduit de l'allemand par Elfie Poulain, dans *Œuvres*, Arles, Actes Sud, coll. « Thesaurus », 2009, p. 676. Désormais, le sigle « LF » renverra à cet ouvrage. Il sera suivi du titre de la leçon de laquelle est tirée la citation donnée.

¹⁹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op.cit.*, p. 34.

²⁰ Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1986, p. 12. La citation est tirée d'une lettre de Benjamin à Martin Buber dont Lacoue-Labarthe donne un extrait dans son avant-propos.

langage en lui-même, en sa pureté, qu'il se rapproche le plus du divin, qu'il parvient à produire un effet; c'est dans le fragment, dans le *Witz* ou dans le terme conceptuel, que le langage parvient à dire quelque chose de l'incommunicable; c'est grâce à sa nouvelle sobriété, qui a laissé de côté les extravagances esthétiques, que selon Bachmann il parvient à dire quelque chose. La manie de Schlegel de dénommer, de désigner l'absolu tantôt comme art, tantôt comme culture [*Bildung*], ou comme ironie, ou comme bien d'autres choses encore — dans l'incertitude et les variantes qu'apporte nécessairement le travail avec le langage —, lui permet, selon Benjamin, de concilier le désir du système avec celui d'une pensée non systématique, la force et la faiblesse du mot, l'intuition, l'impulsion créatrice et la réflexion, la littérature et la philosophie, conciliation qui s'exprime peut-être le mieux dans le concept de *Dichtung*, qui désigne à la fois une théorie, celle de l'absolu de la littérature, de sa capacité d'être, dans sa critique et dans la réflexion qu'elle porte sur elle-même, à la fois son œuvre et sa science, et un art trop associé en français à la poésie comme genre géré par les règles d'une poétique d'académie plutôt qu'à la littérature comme création d'une œuvre d'art dont les seules contraintes sont celles que pose le langage comme composition — tel que le laisse entendre le verbe *dichten* —, comme invention langagière, dans la densité [*die Dichte*] du sens des mots plutôt que dans la trop grande simplicité que semble parfois leur donner un enchaînement linéaire logique démonstratif, plutôt que dans la trop grande clarté de sens que leur confère faussement notre prompt respect envers leur autorité établie à nommer les choses. Pas plus qu'il n'y a dans l'histoire et dans l'histoire de l'art d'évolution linéaire et progressive, il n'y a dans l'agencement des mots de chemin droit et direct à travers les broussailles. La *Dichtung* est l'art qui crée à partir du langage, mais toujours dans la conscience du caractère

non-vrai de ce dernier et de la nécessité de sa remise en question. « Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide.²¹ » Beaucoup se joue, pour la littérature, dans la critique et la réflexion. Dans une conception aussi absolutiste de la littérature que celle des romantiques, la critique vient pourtant souligner « le caractère nécessairement défectueux de l'infailibilité²² », ce qui ne doit pas, avec Nancy et Lacoue-Labarthe, nous faire conclure à l'échec inévitable du projet démesuré des romantiques, qui placerait la littérature, avec ses velléités totalitaires, devant le vide créé par un absolu repli sur elle-même. La critique est au contraire la vie de la littérature. Il n'y a pas de littérature sans pensée. Inévitablement. Mais c'est une pensée aux abois. L'affect dans la littérature, c'est aussi le désarroi de la pensée. En l'absence de Dieu ou d'une valeur sûre, d'un principe moral absolument supérieur, l'écrivain, selon Bachmann, est obligé de se donner lui-même sa mission, de justifier lui-même son existence, seul avec ses questions devant le langage, dont il sait mieux que quiconque qu'il ne peut pas en faire usage simplement, dont il veut briser la stricte et pauvre fonction communicationnelle; condamné au jeu, bien qu'il joue le plus sérieusement du monde, parce qu'il ne joue pas avec un jouet, *une belle bébelle*, mais avec un rat vivant.

Bachmann, lorsqu'elle s'interroge sur la poésie [*Dichtung*] contemporaine, à l'occasion de ces *leçons* qu'à la demande d'Adorno elle donne à Francfort comme première écrivaine invitée à occuper la nouvelle chaire de poétique de l'université — et dont il serait plus juste de dire

²¹ Charles Baudelaire, « L'école païenne », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 628.

²² Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, *op.cit.*, p. 89.

qu'elles portent sur des problèmes de création littéraire contemporaine —, insiste sans relâche sur la nécessité pour l'œuvre nouvelle d'une pensée nouvelle afin que pour l'écrivain et pour le lecteur quelque chose de nouveau naisse. Il ne suffit pas, comme elle le dit justement, d'un brusque choc, d'un peu d'écume aux lèvres, de sueur au front, de cris et de gesticulations, pas même de ce qu'on appelle des innovations formelles, pour créer du nouveau; la littérature n'est pas un mauvais art de performance. La question du style n'est pas première et surtout n'est pas la plus significative : il ne suffit pas d'écrire un roman sans « e ». Pour elle, les plus grands écrivains, ceux « qui ont été en enfer²³ », n'ont pas d'abord voulu inventer un nouveau style, n'ont pas d'abord voulu réinventer le langage; l'urgence de dire était trop grande. Sylvia Plath « n'a ni détruit ni ressuscité la langue anglaise ». Elle a voulu dire l'enfer, décrire la folie, son œuvre contient des « déraillements » et « des passages qui effraient la raison tout autant qu'ils la bouleversent²⁴ » parce que ces questions que se pose l'écrivain avant d'écrire et en l'absence desquelles rien *ne se fait jour* sont celles qui font mal et que la raison préfère fuir. Pour oublier et mourir, sans jamais connaître la joie. La nécessité du nouveau n'est pas une vanité d'esthète. C'est un besoin absolu de la pensée, et pas seulement de la pensée artistique ou esthétique; là seulement quelque chose est créé, qui ne tombe pas du ciel, mais se fait, comme le dit Deleuze à propos des concepts pour le philosophe, selon une nécessité difficile à déterminer et propre à chacun et qui n'a rien à voir avec le déroulement logique d'une opération, avec le fonctionnement d'un système ou avec des normes établies. C'est ce type de pensée, « une nouvelle pensée, avant toute connaissance, [agissant] comme un explosif

²³ Ingeborg Bachmann, « Das Tremendum — Sylvia Plath : >Die Glasglocke< », dans *Kritische Schriften*, op. cit., p. 452.

²⁴ *Ibid.*, p. 452.

et [donnant] son impulsion²⁵ », qui peut donner naissance à une œuvre littéraire, non le désir de faire neuf. Le nouveau en art n'est pas que le fruit d'une impulsion et d'une heureuse inspiration, mais aussi d'une critique et d'une réflexion qui n'offrent aucun répit à la pensée tant de celui qui écrit que de celui qui lit; l'œuvre demeure tout au long une torture. « Si le livre que nous lisons ne nous assène un coup de poing en plein crâne et ne nous réveille, pourquoi lisons-nous alors ce livre? Pour qu'il nous rende heureux...?²⁶ ».

La littérature pense différemment que ne le fait la raison ou la science : elle est à moitié folle, désordonnée, viscérale, elle se situe toujours un peu à l'écart de la raison, de la norme, de l'ordre social — sans quoi elle ne serait pas ce qu'elle est, c'est-à-dire une marginale incontournable —, elle est passionnée. Mais si la littérature doit avoir « le tranchant de la connaissance et l'amertume de la nostalgie²⁷ », alors c'est que, implicitement, la connaissance comme la mélancolie rongent le cœur, transpercent le corps comme une lame aiguisée, troublent l'esprit. Même en dehors de l'art, la pensée souffre, la pensée jouit. Sa connaissance est source de douleur à l'être humain parce qu'humaine, rien qu'humaine, le centre sans garantie de son univers sans garantie, la perspective erronée sous laquelle il considère le monde, à partir de laquelle il bâtit sa vie, échafaude ses certitudes, une fiction, qui ne s'appuie sur rien d'autre que sur ce qui sert aussi à l'art de sol — un mensonge. Ce que Nietzsche appelle notre « instinct de vérité » est un instinct perverti par l'égoïsme et par la peur, né de notre désir d'oubli, de bonheur et de paix, qui, après plusieurs blessures pansées,

²⁵ *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 658.

²⁶ *LF*, « De la poésie », p. 674. Bachmann cite ici la lettre de Kafka à Oskar Pollack du 27 janvier 1904.

²⁷ *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 663.

cicatrisées, se trouve, sans égard pour ce qui est enterré (la plaie restée ouverte bée, grouille, laisse voir le mal intérieur, empêche l'union des chairs, tandis que la cicatrice demeure la trace statique quoique toujours troublante d'une déchirure passée); les ruines laissent place aux monuments. Le mémorial est un monument à l'oubli, dont la stabilité et la présence immuable nous dégagent, rassurantes, de notre devoir de mémoire pour nous permettre de passer outre et de nous considérer collectivement absous, conditions pour que notre marche se rythme sur les pas du présent et du progrès, oublieux aussi de notre responsabilité envers celui-ci; c'est nous qui l'inventons. La connaissance est notre fruit. À cette question transcendante : « Qu'est-ce que la vérité? », question des questions, Nietzsche répond :

Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de relations humaines qui ont été rehaussées, transposées, et ornées par la poésie et par la rhétorique, et qui après un long usage paraissent établies, canoniques ou contraignantes aux yeux d'un peuple : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores usées qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur effigie et qu'on ne considère plus désormais comme telles mais seulement comme du métal.²⁸

Les lois des vérités conventionnelles, établies et admises commencent avec celles du langage et, plus encore, avec celles du discours; celles qui ont été frappées le plus souvent, celles qui se sont imprimées en nous. Ainsi, ô paradoxe, l'œuvre littéraire ne serait-elle pas mieux à même de nous enrichir de nouvelles connaissances, plus près de la vérité, elle qui s'affirme d'emblée artificielle, que la science ou la philosophie? elle, le jouet des passions, aveuglée de rage ou d'amour, rebelle à la loi, plus sage que la raison qui, se targuant de son empire sur les

²⁸ Friedrich Nietzsche, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, traduit de l'allemand par Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1975, p. 212.

sens trompeurs et les émotions, prétend à la connaissance objective? Pourquoi l'affect serait-il exclu du savoir? Insaisissable, changeant, il ne peut servir de base solide à aucune science. Au fond, pourtant, sait-on ce qu'est la raison? Elle aussi insaisissable, elle est considérée ou comme une grande puissance, quasi divine, mystère des replis inexplorés du fonctionnement de notre cerveau, ou comme une grande timorée, qui met de côté scrupuleusement ce qui la dérange et pourrait porter atteinte à sa précieuse identité. Notre premier rapport aux choses — faut-il que Nietzsche nous le dise pour que nous nous en souvenions? — est émotionnel, physique, subjectif et le mot, grâce auquel notre pensée croit parvenir à débrouiller la confusion de nos sensations pour en tirer un savoir, « la transposition sonore d'une excitation nerveuse²⁹ » qui ne devient référentielle que par convention, dans l'oubli de la singularité de l'expérience qu'elle a désignée dans un cri. C'est le soi, sa sensation subjective, l'affect, comme la contrainte de l'ordre et de la loi qui s'expriment dans le langage. Warburg a saisi et n'a eu de cesse de souligner l'importance dans l'œuvre d'art comme dans la connaissance de l'interaction de ces deux dimensions de l'humain, son affect et sa raison, ses émotions et leurs mises en forme rationnelles, son corps et son esprit — les désignations sont multiples, même lorsque l'on se contente de deux termes —, qu'il a voulu éclaircir, non à l'aide de théories, car aucune n'avait tenu compte — l'auraient-elles pu? — de la part dite chaotique, c'est-à-dire affective, de l'être humain, mais par les œuvres d'art, observant, avec analyse et méthode, en elles la résurgence de certains motifs pathétiques, expression visible « d'impressions

²⁹ *Ibid.*, p. 210.

phobiques³⁰ » inconscientes à la mémoire, d'affects profondément neutralisés, enfouis, surmontés, oubliés, mais qui trouvent à se manifester dans des formules [*Pathosformeln*] curieusement périodiques et similaires à travers les différentes œuvres d'art pictural où elles apparaissent. Pour comprendre la réalité du savoir humain, il faut se pencher sur la représentation artistique, à travers laquelle, principalement, peut être perçu l'affect, qui, s'apparentant au mystique wittgensteinien, ne se prouve pas, mais se montre, apparaît parfois lorsque notre attention s'attarde à ce qui d'ordinaire ne l'attire pas, à cette forme, à ce cadre qui est là et qui permet l'expression, et qui seul donne à l'affect le sérieux qui ne doit pas lui être refusé. Car il est aussi le produit de la réflexion et de l'analyse, de la mise en scène ou du montage, du travail sur la forme artistique ou sur le réel, selon l'objet de nos inquiétudes, lorsque nous nous posons des questions, voulons voir autre chose que le déroulement régulier et sans surprise du fil des jours connus ou des mots usés. Uniquement dans la rupture (voulue) apparaît, et avec lui l'espoir de le transformer, le mal. *Les maîtres fous* est « une succession de coups de poings³¹ » pour celui qui le regarde à l'écran, le sentiment d'horreur que ce film provoque, presque insoutenable, mais, comme le raconte Jean Rouch, l'émotion ressentie par les spectateurs de la cérémonie lors de son déroulement était beaucoup plus douce; une tension de 24 heures plutôt que la violence inouïe des 45 minutes du film découpé et monté.

³⁰ Aby Warburg, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », dans *Aby Warburg. Miroirs de failles, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet*, textes établis et présentés par Maurizio Ghelardi, traduits de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, Les presses du réel, atelier l'écarquillé, 2011, p. 140.

³¹ Jean Rouch, « Le vrai et le faux », dans *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*, textes réunis par Jean-Paul Colleyn, Paris, Cahiers du cinéma. Essais, 2009, p. 120.

La mémoire tient une part importante de responsabilité dans l'établissement de la vérité et du mensonge. Certains sentent le poids d'un devoir de mémoire, d'autres d'un devoir d'oubli. À chacun le poids de sa faute. Contestation ou fondation de la loi, toutes deux indispensables — peut-être — inévitables. Lois sociales comme langagières et logiques sont le produit de répétitions et de notre capacité autant que de notre volonté d'abstraction, mais cela on l'oublie, par facilité, et c'est ainsi que notre mémoire devient elle aussi la somme d'oublis et de souvenirs, volontaires ou non. Ce qui est imprégné en nous au point d'en être ineffaçable — pour demeurer caché ou pour devenir l'habitude qui couvre ces autres réalités latentes, considérées plus dangereuses — l'est de façon consciente ou inconsciente, à des degrés divers : ainsi c'est à force de répétitions qu'on devient vertueux chez Spinoza. Tant que nous n'avons pas une connaissance parfaite de nos affections, la mémoire est tenue de suppléer au savoir dans l'établissement et le maintien de la morale. Il nous faut « penser souvent aux offenses que se font communément les hommes et méditer sur elles, ainsi que sur la manière et le moyen de les repousser le mieux possible par la Générosité, de la sorte en effet nous joindrons l'image de l'offense à l'imagination de cette règle, et elle ne manquera jamais de s'offrir à nous quand une offense nous sera faite³² ». Nous devons nous souvenir de la règle morale, préférablement à l'offense, dont la mémoire restera muette face aux exigences sociales. Ce que d'aucuns considèrent comme notre imperfectibilité inhérente, malgré que nous en ayons, malgré nos pieux mensonges, notre condition d'enchaînés *au rocher de la pure matière*, ne permet à rien de mieux — et il nous vient rarement à l'esprit qu'il ne s'agit pas là que d'un pis-aller — qu'à ce martèlement de l'imagination d'avoir le plus grand rôle à jouer

³² Baruch de Spinoza, *Éthique*, traduction par Charles Appuhn, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 314.

dans l'élaboration de notre conscience intellectuelle et morale. Non une certitude, non une révélation, mais ce qui nous affecte davantage, le plus souvent. Nos connaissances ne tiennent pas leur autorité de la toge grecque ou du manteau de pourpre de la vérité dont on les revêt, mais de la force avec laquelle elles s'imprègnent dans notre conscience. Wittgenstein avait raison de se méfier des valeurs et des soi-disant lois de la nature. Nous établissons un lien entre un événement présent et un autre passé, nous les percevons mêmes ou différents, nous en déduisons des lois, nous voyons dans l'un la cause de l'autre et nous bâtissons là-dessus tout un système, nous rassemblons, écartons, forgeons des concepts, nous nous construisons une logique, un récit clair et compréhensible, une histoire linéaire, nous en traçons le fil droit. « Il ne nous est pas possible de poser le monde en-dehors de nous³³ ». Voilà une vérité que nous tenons pour un mensonge, tentant de nous convaincre du contraire, soit que ce n'est pas notre imagination qui a fait le lien entre toutes ces expériences que notre mémoire a conservées en faisant d'abord parmi elles une sélection, que nous vivons dans un monde régi par des lois immuables et logiques grâce auxquelles nous pouvons tâcher d'oublier que nous sommes sujets créateurs — créateurs et seuls —, non pas du monde mais de nos énoncés sur le monde. Le fait que l'homme se considère comme un objet quelconque naissant, vivant et mourant entouré d'autres objets du monde, comme une pièce négligeable mais essentielle d'un immense et tout-puissant rouage indépendant de sa volonté, lui permet de se poser comme sujet et de se conférer l'avantage douteux d'une connaissance soi-disant objective du monde et d'une conscience de soi. Comment ne pas porter l'entier poids du monde sur ses épaules? ou

³³ Ingeborg Bachmann, « Ludwig Wittgenstein. Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte », dans *Werke IV, op.cit.*, p. 21.

De l'impossibilité pour l'homme de se connaître si ce n'est en tant qu'objet. La vérité la plus objective est peut-être finalement aussi la plus subjective, celle qui, derrière le front commun de l'opinion, des apparences et des vérités déclarées du pouvoir en place et du statu quo, cherche. L'affect, si inquiétant, serait alors une forme de résistance contre un savoir dit objectif qui se fige en déshumanisant le réel. Seul celui qui crée sans le filet des conventions, qui, sans faire table rase des traditions, sans renier ses filiations, ne s'attache pas exclusivement au passé, artiste, philosophe, scientifique, fabricant de nouveau, ressent l'angoisse de la création, le vertige de devoir répondre lui-même de ses vérités et de ses mensonges, mais aussi la joie orgueilleuse d'avoir réussi quelque chose, d'avoir pu poser le regard hors de ce qui dans une commune paralysie se ressemble toujours, doit se ressembler toujours au nom d'une paix sociale forcée plus semblable au sommeil qu'à l'entente, joie du réveil, de l'illumination, joie également du soulagement, d'être enfin parvenu, au cours de la lutte, à quelque chose. Ce qui ne confère au créateur aucune toute-puissance, mais une très grande modestie. Certaines des conclusions auxquelles parvient Wittgenstein dans le *Tractatus* sont moins radicales qu'il n'y paraît. Du fait qu'il nous est impossible de poser le monde en-dehors de notre conscience, du fait que les limites de notre langage constituent les limites de notre monde nous ne devons pas conclure au solipsisme ou à la mort de la philosophie. Le sujet n'est pas la seule réalité du monde, mais seul avec le monde, qui existe bien hors de lui indépendamment de sa volonté — le chaos de nos relations avec lui le montre assez — et dont il peut seulement faire varier les limites, ces limites déterminées par son langage — un ordre qu'il tente d'y trouver et d'y instaurer. Le langage, vaste et fragile champ d'action, à la fois tout et rien. La laborieuse tentative de Wittgenstein d'en déterminer l'origine et le

fonctionnement ne peut aboutir qu'à une collection de « résidus d'investigations philosophiques³⁴ », de remarques, parce qu'il n'est ni absolument ni rationnellement établi, qu'il n'a aucune valeur fondatrice si ce n'est celle d'un fondement vaseux, meuble, agité par tout ce qui vit et meurt et dont le caractère incertain ne peut guider la pensée mais fait qu'elle se perd en hésitations, questions, détours. Le caractère fragmentaire des *Investigations philosophiques* représente une pensée affective, subjective, qui se « paralys[e] » dès que le philosophe tente de lui « imprimer de force une direction déterminée, à l'encontre de [sa] pente naturelle » et trace plutôt, suivant son élan, comme « autant d'esquisses de paysages nées au cours de [...] longs voyages faits de mille détours³⁵ ». Ces résidus sont les traces laissées par une pensée obsédée par le langage, quelques morceaux arrachés laborieusement à son délire et laissés sur la page au bout d'un long et douloureux travail, peut-être jamais interrompu, jamais totalement conscient et intentionnel, d'organisation de diverses parcelles, dont le choix est loin d'être complètement rationnel — quand tout se mêle d'amour et de haine —, de la pensée. Le *Tractatus* témoigne de la volonté acharnée et maniaque de Wittgenstein d'organiser sa pensée le plus logiquement du monde, sans aucune faille par où pourrait poindre une idée vague, une idée qui ne pourrait pas être marquée de son chiffre particulier et insérée au bon endroit dans la succession numérique; les *Investigations* procèdent du même désir, mais cette fois-ci les morceaux du casse-tête que représentent les centaines de fiches, accumulées au cours des années, où Wittgenstein notait ses pensées éparses sur le langage et la logique ne se mettent pas en place, de sorte que ce dernier ouvrage inachevé, malgré une

³⁴ Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1961, p. 111.

³⁵ *Ibid.*, p. 111.

grande rigueur dans la démonstration — qui tourne parfois à l’obsession —, laisse entrevoir, à côté de la pensée rationnelle, le désordre inné de la pensée et la lutte qu’il aura fallu mener pour lui donner une direction, aussi errante soit-elle, la difficulté d’organiser nos idées. Il est inévitable que celui, écrivain ou philosophe — mais seulement s’il n’a pas pleine confiance en son système —, qui relit ce qu’il a écrit ne s’y retrouve pas. Ce que j’ai écrit ne m’appartient plus. La pensée et l’affect qui ont été mis en forme et exprimés sur le papier me sont devenus étrangers à travers leur extraction douloureuse et semi-consciente, au point que ce que je relis pourrait bien avoir été écrit par quelqu’un d’autre. Celui qui écrit est dans une sorte de transe qui fait qu’il ne s’appartient pas totalement, ce qui répugne profondément à l’esprit pusillanime qu’habite le sentiment minable et illusoire de sa propre supériorité et qui voudrait, dans sa frayeur, qui va de pair avec son désir et son besoin d’ordre et de lois qui tiennent à l’écart ce qu’il considère comme l’anarchie et le manque de discipline d’esprits dissipés et faibles, tout contrôler. Dante relisant ses poèmes de jeunesse, tentant de les insérer et de les ordonner dans sa *Vie nouvelle* au milieu d’une prose qu’il veut explicative, le fait en étranger. Il les a quittés, il n’arrive pas vraiment à dire plus que ce qu’ils disent déjà — il dit autre chose, tout aussi vital, mais autre —, il ajoute des précisions qui leur sont plus ou moins extérieures, les divise méthodiquement de façon à les rendre plus — autrement — clairs et conclut souvent ses explications par ces mots : « comme il apparaît de façon manifeste à celui qui l’entend³⁶ », abandonnant la démonstration car certaines choses, comme les réalités de l’amour, ne deviendront pas plus compréhensibles dans les divisions et l’organisation. La poésie, telle que la veut l’opinion commune, est plus émotive, plus lyrique, plus près du sujet,

³⁶ Dante, *Vie nouvelle*, traduit de l’italien par Gérard Luciani, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 71.

mais les passages en prose de l'œuvre de Dante, ces *explications* qu'il donne de ses poèmes à leur suite — qui ne sont vraiment que l'exposition déjà évidente des divisions de ces derniers —, ces développements narratifs de l'histoire entourant leur composition — une version romanesque de sa rencontre avec Béatrice —, montrent tout autant que ses beaux vers la présence d'un sujet parfois dominé par ses affects, la perte de contrôle d'un sujet sur ses écrits, par rapport à laquelle il faut considérer avec attention la grande rigueur demandée par la composition d'un poème. C'est autant la poésie que la prose qui sont savantes et affectives. L'exemple de Dante, comme celui de Wittgenstein et de ses investigations sur le langage, de son écriture résiduelle, illustre à mon avis le caractère affectif, soit subjectif, personnel — avec sa « pente naturelle » —, plus ou moins maîtrisable, humain, non pas absolu, non pas divin, non pas total, de la pensée, qui ne la prive pas et de crédibilité et de sérieux ni ne lui interdit la volonté et la capacité d'échafauder des connaissances, qui ne la réduit pas à endosser le rôle de la folle délirante que l'on tire par les cheveux pour l'enfermer dans l'obscurité de l'ignorance, derrière des murs que la raison aurait construits pour elle. Au contraire. Comme dans la littérature, on « trouve de tout » dans la pensée, « du langage et du mutisme, toujours il y a les deux. Et les deux nous font toujours des signes, et les deux nous tentent toujours; notre participation à l'erreur est certainement assurée, mais notre participation à la vérité, où commence-t-elle?³⁷ » Si l'écrivain est dépossédé de lui-même lorsqu'il écrit, si sa pensée et ses mots lui apparaissent parfois étrangers, les phrases qu'il construit, les alignements de mots qu'il fixe lui permettent aussi une certaine emprise sur eux, de les regarder et de les connaître. Je est un autre, mais il « assiste à l'éclosion de [sa] pensée : [il] la regarde, [il] l'écoute : [il]

³⁷ LF, « De la poésie », p. 672.

lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène³⁸ ».

Bachmann dit dans une entrevue en 1955, au début de sa carrière, que la seule et la première question, avant même celle de son engagement dans le camp de l'art engagé, celui de sa valeur politique et sociale, ou dans celui de l'art pour l'art, celui de sa pure valeur esthétique, que doit se poser l'écrivain et qu'elle se pose elle-même est celle du langage³⁹. Le tout est de trouver des « phrases vraies » et de là suivra l'implication de l'art dans le monde et dans la beauté. La vérité des phrases ne va pas de soi et n'a rien à voir, particulièrement pour l'écrivain, avec la vérité ou la fausseté des propos qu'elles énoncent (comme si les mots utilisés pour exposer en détail une nouvelle découverte scientifique ou pour montrer le fil déroulé d'une pensée philosophique rigoureuse et logique avaient une valeur neutre), car la littérature n'aurait pas alors son mot à dire sur la vérité et ne partirait pas à sa recherche dans le langage. Mais quand la structure solidement et longuement bâtie de la vérité scientifique, avec les briques du raisonnement logique et de l'expérience reproductible s'emboîtant parfaitement les unes dans les autres, s'érige à nos côtés et projette son ombre sur la terre, pourquoi choisir la cabane sombre, pauvre et hantée? pourquoi choisir la vérité imaginaire et incertaine de la littérature, celle qui nous paraît infondée, plus impulsive que réfléchie? qu'est-ce que la littérature pourrait bien nous dire de plus vrai que la science et ses preuves? La littérature est, de toutes

³⁸ Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, p. 88.

³⁹ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, München, Zürich, Piper Verlag, 1983, p. 11.

les formes de discours, la seule (parfois avec la philosophie) à reconnaître l'importance de l'affect pour la pensée et pour la vie de la pensée et à vouloir lui faire une place au sein du savoir. Comment nier la vérité d'un cri? Et elle seule par conséquent ne peut pas simplement *utiliser* le langage, elle seule le remet en question, ne lui fait pas confiance, joue avec lui, tout en le prenant mortellement au sérieux. Elle a une conscience aiguë de ce dont il est capable car dans sa tentative de dépasser les vérités amputées de la science et de la philosophie, de rendre compte de l'affect, elle se heurte à ses limites. Le langage, comme le savoir, dans son élaboration, neutralise l'affect; il n'est ni le cri, ni la douleur, ni l'exaltation joyeuse, ni rien de ce qui pourrait ressembler à l'expérience vivante qui mène l'écrivain à une nouvelle connaissance et qu'il voudrait exprimer. Il est faux. Le mot est déclaré correspondant à la chose par décret, mais la chose ne s'y reconnaît pas elle-même. L'expérience de l'écrivain face à la réalité est comparable à celle du mystique face à Dieu : inexprimable. Hofmannsthal, sous les traits de Lord Chandos, se désole de la misère des mots, qui font paraître ridicule comme aux yeux des sénateurs romains les larmes de Crassus pour son poisson une expérience *magique et innommable* des choses muettes. La constatation douloureuse de l'inadéquation des mots du langage avec les objets de la réalité qu'ils sont censés désigner occupe une place importante dans plusieurs nouvelles de Bachmann, où la recherche et l'élaboration d'un langage nouveau sont directement reliées, en accord avec l'exigence wittgensteinienne que toute philosophie soit avant tout critique du langage, à la remise en question de nos vérités, déclarées ou inconscientes, à la construction et à la venue d'un monde nouveau, le rêve d'un langage encore inédit à celui d'un monde meilleur. Un désarroi semblable à celui de Lord Chandos, que l'interrogation de la justesse des mots conduit au silence littéraire, saisit la

protagoniste de la nouvelle *Traduction simultanée* [*Simultan*], dans laquelle les mots semblent être à la fois les réalités les plus fiables et les plus intangibles, qui voit, momentanément, sa vie, sa raison d'être, s'écrouler à cause de son incapacité à traduire une phrase de la bible. La ritournelle de ses mots, « menthe, menta, mentuccia⁴⁰ », et l'odeur de la menthe, est la corde à laquelle s'accroche Nadja au-dessus de l'abîme de son angoisse et de son vertige. Cette interprète qui connaît parfaitement cinq langues différentes n'a que les mots pour l'aider à vivre, que sa capacité à nommer de cinq façons différentes une même chose, et lorsque, tentant de traduire une phrase de la bible, ceux-ci lui échappent, elle éclate en sanglots. Elle ne savait pas « de quoi était réellement faite cette phrase ». « *Il miracolo, come sempre, è il risultato della fede e d'una fede audace.* » « [...] d'une audace, non, plus que d'une audace, plus que cela —⁴¹ ». Pas seulement de mots et de leur sens réduit, leur sens de dictionnaire, celui qui peut assez facilement être transposé d'une langue à l'autre par un nouvel agencement de lettres, connaissance que l'interprète possède. C'est autre chose que contient cette phrase et qu'elle n'arrive pas à traduire pour la rendre vraie dans sa langue. Son désespoir apparaît avec la constatation d'une faille dans sa grande connaissance des langues, elle pleure parce qu'elle se rend compte qu'elle « ne savait pas tout⁴² ».

L'affect échappe à la raison comme au langage, et lorsqu'on veut malgré tout en rendre compte, l'échec quasi certain de la réalisation de ce désir, les résultats médiocres obtenus suite à d'harassantes tentatives, font grandir les doutes de l'écrivain. L'affect est humain et se situe

⁴⁰ Ingeborg Bachmann, « Traduction simultanée », dans *Œuvres*, op. cit., p. 279.

⁴¹ *Ibid.*, p. 282.

⁴² *Ibid.*, p. 282.

aussi entre la Babel de nos rêves et la diversité jamais arrêtée ni unifiée des langues et du langage, dans l'écart entre nos mots et les choses, dans l'inadéquation de nos connaissances à celles que nous voulons posséder, dans l'erreur comme dans la conscience de l'erreur; il participe ainsi à la vérité. La pensée et le savoir ne peuvent manquer d'être affectifs parce qu'il n'y a pas de vérité ni de mensonge au sens extra-moral, parce qu'ils ne peuvent pas faire totalement abstraction du sujet et de ses impulsions, de ses expériences, et parce que le langage est tout sauf le garant de nos vérités. L'écrivain le sait mais, aussi insuffisant soit-il et bien que toute forme de discours s'élabore dans une tentative de contrôler les affects, il n'a pas le choix d'en passer par le langage pour les traduire. « Sans doute, pour exprimer quoi que ce soit, même le chant des sirènes, il faut un langage, du métier et un esprit lucide; sans aucun doute, l'expression artistique n'est ni l'objet de l'expérience affective, ni le langage, mais uniquement la relation entre les deux⁴³ ». S'ensuit une lutte de l'écrivain avec le langage et avec ce qu'on peut appeler le réel; celui des autres, intouchable; celui des pouvoirs en place; le sien, insaisissable. L'art est par excellence le lieu de l'affect parce qu'il endosse volontiers la responsabilité comme le pouvoir de l'erreur, qui est énorme — trouver toujours du nouveau. Celui qui se sent le plus coupable est généralement aussi celui qui sent qu'est exigé davantage de lui. L'art est représentation et, en tant que tel, toujours, lui semble-t-il, condamné à porter un masque et, en même temps, ce qui le libérerait peut-être, à ne pas pouvoir être totalement ce masque; il ne peut être simple mimésis, le reflet exact d'une réalité de surface qu'il ne peut se contenter de contempler. Il doit la percer et la briser. L'affect, au cinéma, du moins à ses débuts, est lié, sans y être réduit, au gros plan sur le visage de l'acteur, vu à la fois dans sa

⁴³ Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, *op.cit.*, p. 362.

nudité la plus brute et avec son maquillage le plus faux, et à la belle outrance de son expression, composée des traits déformés de son visage et de ses mains tordues, qu'on ne voit jamais ainsi dans la réalité. La représentation de l'artiste « est entièrement sienne et ne correspond jamais entièrement à la chose. Mais la représentation exige la radicalisation et provient de la contrainte⁴⁴ ». Ce n'est qu'à l'aide de « l'imagination », de ce qu'il est convenu d'appeler la fiction littéraire, qui nous montre souvent plus ou autre chose que la réalité elle-même, et d'un travail proprement littéraire sur le langage — c'est-à-dire non pas tant en employant des mots et des formules qui seraient plus beaux et plus savants que ceux que nous utilisons tous les jours, mais en se méfiant d'une langue qui peut nous trahir, qui peut faire mourir la parole, dans l'usage facile et normatif qui en est fait — que Robert Antelme parvient à parler de son expérience des camps de concentration, sa souffrance ne pouvant s'exprimer dans le langage avec lequel il communiquait quotidiennement. Il a dû écrire ce livre, pour ensuite n'en plus écrire aucun. C'est cette souffrance-là qu'il lui importait de dire. Seuls les fragments désordonnés, qu'il replace, d'un langage brisé permettent à l'écrivain de représenter, jamais tout à fait à son image, une réalité qui a elle aussi volé en éclats depuis longtemps. L'unité de l'une comme de l'autre est toujours une illusion. L'art a à lutter avec le mensonge ambiant tout en sachant qu'il s'agit d'un mensonge et qu'il ne pourra jamais créer qu'un autre mensonge, comme s'il avait, à partir des débris d'une ville bombardée, à en reconstruire une autre qu'il saurait destinée à être à nouveau détruite — une deuxième Babel, dans la connaissance que nous avons maintenant, après coup, de ce qui advint de la première. Tâche accablante qui vient très souvent à bout de la résistance de l'écrivain qui brûle, brûle

⁴⁴ Ingeborg Bachmann, « Ein Ort für Zufälle », dans *Werke IV*, *op.cit.*, p. 279. Ma traduction.

derrière son masque de faux Dieu. Car il est grand, malgré tout, démesuré, pas comme un dieu, non, car il serait un dieu laid, mais il peut montrer le mur, et parfois le briser, qui nous enferme et de derrière lequel nous parvient parfois son cri. « Les "armes de la Parole" qui [lui] sont laissées [...], ce sont des traces obscures dans la mémoire, et non une "fondation" heideggérienne⁴⁵ », qui dans son effondrement laisse un trou que seuls peuvent combler un peu, justement, ces fragments de mémoire enfouis qui sont conservés dans les œuvres d'art où l'artiste les a inscrits. Car la mémoire n'est pas elle non plus unitaire et systématique, elle a ses failles et ses soubresauts et ce qui est conservé d'une expérience vécue dépend de l'individu. L'art est fait en partie de ces traces indélébiles laissées en nous. Lorsque Bachmann parle d'un tableau de Monet qui a brûlé dans un musée de New York⁴⁶ et dont nous nous souvenons, malgré tout, presque malgré nous, inexplicablement, mieux que de la plupart des événements survenus dans notre vie réelle, c'est d'affect qu'il s'agit, d'une chose puissante et vitale, viscérale et immuable qui, en dehors de toute logique, survit. L'art peut parfois être un remède contre la mort, contre l'oubli, contre le mal — le créateur n'est-il pas tout de même le plus heureux (mais le plus souffrant)? L'impression que nous avons que ces artistes incomparables que nous connaissons et aimons depuis longtemps et qui vivent encore ne mourront jamais est vraie, rien que vraie. Mais il en coûte beaucoup de sang au poète qui veut forger ces formules qui « aiguissent la mémoire⁴⁷ » et qui sont autant de fragments de vérité aussi peu salvateurs qu'immuables. La littérature sait que la pensée est un désordre, une faillite, un chaos et qu'il y

⁴⁵ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Müller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1984, p. 315.

⁴⁶ *LF*, « La fréquentation des noms », p. 697.

⁴⁷ Ingeborg Bachmann, « Wozu Gedichte? », dans *Werke IV*, *op.cit.*, p. 303. Ma traduction.

a en elle une part d'affect qui ne correspond pas à l'objectivité que nous voulons désespérément lui prêter. L'expression et la traduction de la pensée en mots, la tentative parfois désespérée de lui imprimer à travers le langage un certain ordre représentent pour la littérature un effort infiniment laborieux parce qu'elle veut tenter de rendre compte de cet aspect *nuisible*, dangereux, fou, incontrôlable de la pensée (comme du réel), parce qu'elle ne veut pas accepter ce bonheur tranquille et faux que propose la Certitude, cette institution autoritaire qui rejette de son sein tout élément perturbateur, tout disciple défroqué.

En guise de preuve

*Avec les mots on ne fait que se raconter.
Eux-mêmes les lexicographes se
déboutonnent. Et jusque dans le
confessionnal on se trahit.*

Samuel Beckett

Dans nos institutions occidentales⁴⁸, nous répugnons généralement à considérer ce qui n'a pas été le résultat d'une mise à distance comme une connaissance. Ou alors, en dehors de nos ambitions académiques, nous n'accordons du crédit de vérité à l'immédiat que si celui-ci est auréolé du prestige de certains qualificatifs, tels « senti » ou « authentique ». La rationalisation est dans ce cas considérée comme un péché, une dénaturalisation *intellectuelle* de la chose « sentie », jugée avec toute la sévérité que demande la charge de négativité et de mépris qui accompagne ce mot aujourd'hui. Mais même dans notre glorification du *sentiment vrai* nous n'échappons pas au jugement intellectuel après coup. Nous ne choisissons en réalité que de

⁴⁸ Je ne peux rien dire d'autres institutions ou d'autres fonctionnements de la pensée; ils me sont trop inconnus.

déplacer la vérité d'une des deux catégories traditionnelles du savoir dans l'autre, de l'apollinien au dionysiaque, de la sophrosyne au pathos, etc.; elles sont désignées par de multiples autres oppositions dialectiques. Le fait même que nous sentions que nous nous devons absolument, que nous avons besoin de choisir entre ces deux définitions du vrai, que nous ne puissions envisager qu'il y a toujours à la fois de l'affect et de la réflexion dans notre pensée, montre à quel point celle-ci ne supporte pas l'ambiguïté vivante et insaisissable et ne se sent en sécurité que dans le jugement arrêté. Nous sommes ainsi faits — en raison d'une habitude, d'un conditionnement social, de notre éducation familiale, d'un facteur héréditaire ou de notre nature humaine, je ne sais — que nous croyons que ne peut être connu que ce qui pour nous est un objet, que ce qui a été suffisamment détaché de notre subjectivité⁴⁹. Même dans des disciplines plus artistiques où le jugement critique subjectif ne devrait pas, il me semble, être trop déplacé, comme en histoire de l'art ou en cinéma, les savoirs ambitionnent d'être tout à fait objectifs. Quand on parle de quelque chose, on doit en parler clairement et avec ordre, après une longue étude méthodique, une fois passé le premier élan d'amour ou de dégoût. Le tableau n'est plus objet d'affect, mais objet d'étude. Le problème particulier que

⁴⁹ La théorie de la connaissance des romantiques allemands constitue une exception notable à cette tendance généralisée du détachement répandue dans nos institutions et considérée juste, car l'observation scientifique romantique est non pas froide, mais « magique »; la distinction traditionnelle entre le sujet et l'objet s'efface et ne tient plus. Il est inapproprié de parler de « sujet » et d' « objet » dans la théorie romantique de la connaissance, car tout « objet », pour être connu, doit déjà être « sujet » de la connaissance et se connaître lui-même, par voie d'auto-réflexion. « On serait donc en droit, s'il n'était pas en général plus juste de laisser cette corrélation hors jeu, de parler, dans la connaissance, d'une coïncidence entre le côté objectif et le côté subjectif. Toute connaissance d'un objet est simultanément le propre devenir de cet objet lui-même. [...] Ce qui fait dire à Novalis : " Le processus de l'observation est un processus tout ensemble subjectif et objectif, une expérimentation tout ensemble idéale et réelle. Lorsqu'il est parfaitement accompli, proposition et produit doivent coïncider. Si l'objet observé est déjà une proposition et si le processus est tout entier pensé, le résultat sera [...] la même proposition, mais à un degré plus élevé." » (Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 100) Ce principe de la connaissance dans la théorie des romantiques allemands fonde une critique artistique toute différente de celle qui sévit dans nos hauts lieux de savoir et qui prône elle aussi la neutralité de l'observation « objective ».

pose la littérature réside dans son médium, ces mots avec lesquels l'écrivain a construit son œuvre d'art qu'il a ensuite livrée au public, avec lesquels le lecteur et le critique sont maintenant aux prises, en plus de ceux qui leur sont propres et qu'ils tentent eux-mêmes d'aligner sur le papier; tous ces mots qui contiennent, expriment et créent de l'affect, tous ces mots...

La critique littéraire se veut généralement plus savante que la littérature et entre ces deux sœurs ennemies est encore trop souvent posée une différence désuète, réductrice, sans nuance. « La littérature, dans sa masse, ignore [...] la pensée (s'en passe, ne veut pas avoir affaire avec). La pensée, moins, qui cite volontiers la littérature, s'en sert, y trouve de quoi alimenter ses représentations, auxquelles la littérature peut en effet tenir lieu d'exemple, de "preuve". Pas cependant au point que leur distinction doive s'effacer.⁵⁰ » Avec l'assurance, qui peut se transformer en désarroi sans fond ou en aveuglement tyrannique en face de ce qui lui est (encore) inconnu, que lui procurent des catégories établies, les grilles d'analyse multidisciplinaires et les notions de rhétorique (dont les traités contiennent des mots qui pour définir certaines configurations langagières sont aussi savants et précis que ceux qui se trouvent dans un manuel de médecine), de philosophie, de psychanalyse, de sociologie qu'elle possède et qu'elle applique aux œuvres dont elle veut trouver le sens, la critique littéraire refuse à la littérature sa propre critique, sa réflexion, et pose que c'est de l'extérieur de l'œuvre créée, avec l'objectivité et l'impartialité de qui n'a pas été immergé et inévitablement emporté dans le flot de sa création, qu'il est le plus approprié de forger une pensée sur la littérature :

⁵⁰ Michel Surya, « Littérature et pensée », *Lignes. Littérature et pensée*, no. 38, mai 2012, p. 5.

malgré d'éminents exemples d'œuvres littéraires contenant leur propre théorie et où l'écriture essayiste est aussi importante que celle de la fiction (*À la recherche du temps perdu*, pour ne nommer que la plus célèbre), malgré les romantiques allemands, pour qui la poésie doit « fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique⁵¹ », malgré la présence plus ou moins évidente mais toujours nécessaire d'une pensée dans l'œuvre d'un écrivain, la pensée ne serait pas au sein, mais hors de l'œuvre littéraire, lointaine et détachée. Les écrivains eux-mêmes, lorsqu'ils manquent de sérieux, la considèrent comme une ennemie de l'art, un obstacle despotique à leur inspiration, une répugnante autorité capable par sa froideur de tuer l'élan poétique. Il est pourtant impossible de concevoir le commentaire de Beckett sur *En attendant Godot* comme celui d'un écrivain absolument ignorant de son propre travail et se refusant à reconnaître l'importance d'une réflexion à l'origine et durant la composition de son œuvre artistique : « Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, leur temps et leur espace, je n'ai pu les connaître un peu que très loin du besoin de comprendre.⁵² » Bachmann n'a de cesse d'affirmer dans les *Leçons de Francfort* l'importance vitale et nécessaire de la pensée pour la littérature, que rien ne se fait jour pour marquer sa qualité et sa valeur là où dans une œuvre ne se sont pas non plus fait jour certaines questions « destructrices, terribles⁵³ », que « là où aucun soupçon et où, de ce fait, aucune problématique réelle n'existent chez le producteur [...] ne peut naître de poésie nouvelle⁵⁴ », que « les révolutions et les conquêtes de terres nouvelles en

⁵¹ *Athenaeum*, fragment 116, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 112.

⁵² Samuel Beckett, *The Letters of Samuel Beckett, vol. II, 1941-1956*, édition de Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2007, p. 315.

⁵³ *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 653.

⁵⁴ *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 657.

littérature [...] ne peuvent se produire qu'à la suite d'une nouvelle pensée⁵⁵ ». Mais, du haut de sa chaire, face à son auditoire universitaire de Francfort, elle n'a pas beaucoup de considération pour la recherche universitaire, pour les questions que l'on pose à une autorité établie dans le but d'avoir des réponses qui s'avéreront fausses ou rapidement désuètes parce qu'elles sont trop précises, valables uniquement dans un cas particulier, pour la critique littéraire telle qu'elle se pratique dans les journaux, les revues et les colloques, qui aime définir, classer et expliquer à l'aide de plusieurs termes en « -isme » et des outils que lui proposent les *x-studies* ou la *x-theory*, nouveautés devant faire comprendre la nouveauté — toujours relative, de *ce qui n'a jamais été fait* — et qui apparaissent vraiment comme des modes : rapidement et avec enthousiasme⁵⁶. L'écrivaine, à la poudre aux yeux et à la bonne foi scientifiques, préfère les questions qui ne trouvent pas vraiment de réponse, celles qui font moins de bruit mais qui font davantage souffrir parce qu'elles sont moins nouvelles et toujours lancinantes, inhérentes à l'esprit humain, enfouies comme des peurs au fond de la mémoire mais prêtes à surgir à tout moment, celles qui nous amènent *très loin du besoin de comprendre*, du désir de possession de l'objet — laquelle s'avère toujours illusoire — par la connaissance jamais claire, jamais distincte. « [...] j'en arrive à penser qu'on ne peut certes rien enseigner à partir de cette chaire mais qu'on peut, peut-être, y éveiller quelque chose⁵⁷ »,

⁵⁵ LF, « De la poésie », p. 675.

⁵⁶ Je fais ici particulièrement allusion à l'*affect theory*, dont il ne sera pas question dans cette thèse, car elle appartient à ces tentatives de compréhension à distance qui, telles la sociocritique, la psychanalyse, les *gender studies* et bien d'autres, ne conduisent pas le penseur à considérer l'objet, ici le texte littéraire, en lui-même mais comme une preuve tout à fait arbitraire et abstraite, bien souvent tirée des présupposés de la théorie qu'elle a pour objectif de fonder, de ce qu'il avance. Il me paraît particulièrement absurde de parler d'*affect theory*, comme s'il était possible, de l'extérieur, d'étudier, de classer les affects, qui sont le multiple, le fulgurant, le particulier par excellence, et de les généraliser au point d'en faire l'une de ces nombreuses théories qui ont pour objectif de nous aider à comprendre le réel... en le simplifiant.

⁵⁷ LF, « Questions et pseudo-questions », p. 651.

dit-elle au tout début de sa première leçon. C'est aussi l'exigence qu'elle pose à l'écrivain, qui ne doit pas offrir au peuple le pain des réjouissances, mais celui, noir, qui manque toujours, de la pauvreté; non l'œuvre belle et apaisante, qui se termine sur la note d'espoir attendue et dont nous avons besoin, mais celle qui ébranle et bouleverse. « Ce pain devrait grincer entre les dents et réveiller la faim avant de l'apaiser. Et cette poésie devrait avoir le tranchant de la connaissance et l'amertume de la nostalgie pour pouvoir déranger le sommeil des hommes.⁵⁸ » Ni le penseur, ni l'écrivain, ni le lecteur ne connaissent la satiété. Aucune émotion ni aucune certitude ne les comble. (Ce refus de la satisfaction doit, particulièrement ici, dans le cadre d'une tentative⁵⁹ d'étude de l'affect, demeurer : « [...] ce genre d'exposé, [...], diffère totalement, diffère en qualité de l'esprit scientifique caractérisé par "l'indifférence"⁶⁰ ». Si j'ai choisi d'avoir recours à la littérature, soit, surtout, à l'œuvre de Bachmann plutôt qu'à la théorie — une certaine théorie, celle qui veut limiter un savoir — pour guider ma pensée au travail, c'est parce que la littérature ne comble personne — scientifiquement parlant —, qu'elle cache toujours quelque chose et laisse des questions en suspens. Dès lors, les nombreux textes écrits sur l'œuvre de Bachmann, bien que certains soient pertinents⁶¹, m'intéresseront peu, puisqu'il s'agit moins, pour moi, d'arrêter une interprétation de son

⁵⁸ LF, « Questions et pseudo-questions », p. 663.

⁵⁹ J'écris « tentative », car cet essai de compréhension de l'affect ne saurait trouver sa solution.

⁶⁰ Søren Kierkegaard, *La maladie à la mort*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 1201.

⁶¹ Entre autres celui-ci: PARKINSON, Anna M., « Taking Breath: the Ethical Stakes of Affect in Ingeborg Bachmann's *Ein Ort für Zufälle* », dans LEAHY, Caitriona, CRONIN, Bernadette (éds.), *Re-Acting to Ingeborg Bachmann*, Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag, 2006. Bien que Parkinson fasse très bien le lien entre le langage du discours de Bachmann et l'affect dont elle tente, par ce discours, de rendre compte, je ne ferai pas, sauf ici, référence à cet article, puisqu'il ne s'agit pas, pour moi, d'étudier un affect si particulier, tel que celui traité par Parkinson et qui est lié à une situation politique précise: le traumatisme des allemands suite à l'échec de la Deuxième Guerre mondiale.

œuvre — ce qui est, en général, l'objectif de la critique littéraire — que de dégager, à travers elle, certaines caractéristiques de l'affect et de sa présence dans la littérature.)

Critique sentimentale

Un jugement strictement scientifique sur la littérature serait intolérable et impossible. Dans sa froideur, la critique littéraire tue la littérature, se leurre elle-même comme elle endort la pensée. Jamais ne pourra être porté sur aucun objet un jugement dont l'affect soit totalement absent. Seule l'hypocrisie du chercheur lui permet d'affirmer qu'il peut, une fois l'émotion et ses débordements laissés sagement aux artistes, traiter en toute objectivité de choses sérieuses et de ne pas considérer son angoisse devant l'inconnu à la fois comme l'aiguillon de sa pensée et la raison pour laquelle il se ment à lui-même, se donne des certitudes qui n'en sont pas. « Qui n'aurait envie d'être secouru, sans léser personne!⁶² » Dans l'affect on se sent perdu, égaré. En art comme en philosophie il est souvent sublimé, refoulé. Personne ne pourrait se laisser complètement emporter par son chaos. Là où le philosophe ou le chercheur considèrent l'affect comme une partie négligeable de leur démarche et croient devoir en faire abstraction parce qu'il serait impossible de construire une théorie sur la base de simples sentiments, croient pouvoir faire comme s'il n'était pas toujours présent et aussi vital qu'un battement de cœur, là où ils accordent la plus grande importance, sinon la seule, à la raison tranquille qui développe et organise en idées cohérentes et logiques toutes les intuitions pulsionnelles, l'artiste, lui, le tient pour une part essentielle et inaliénable de lui-même — et de tout être humain — et de son œuvre, est attiré par lui, veut tenter de l'explorer et de le comprendre (ce

⁶² LF, « Questions et pseudo-questions », p. 652.

qui implique que, voulant le posséder, s'en approcher, il doit aussi accepter d'être possédé par lui). Écrivain et philosophe aiment à se considérer comme deux espèces distinctes, mais ils ont au moins ceci en commun qu'ils sont tous deux obsédés d'une même question, celle de la *présentation* des idées et de la pensée — « le propre de la littérature philosophique, écrit Benjamin, est que dans toutes ses versions elle est à nouveau confrontée à la question de la présentation⁶³ » —, celle de la *direction* à donner à l'œuvre, celle de la construction, de la *mise en scène* susceptible d'apporter l'esquisse d'une réponse, l'ombre d'un savoir par la façon dont elle organisera interrogations, doutes et idées reliés à des préoccupations lancinantes, celle de la manière : comment dire la vérité? plutôt que : qu'est-ce que la vérité? Qu'il ne soit pas donné à la pensée de trouver et de formuler la vérité et elle est libre de se consacrer à l'essai, à d'inlassables allées et venues autour de son objet, afin de s'en approcher le mieux possible. Sera plus sûre une pensée subjective qui revient constamment à l'objet qu'une pensée objective, c'est-à-dire une pensée subjective convaincue d'en avoir fait le tour et d'avoir fermé toutes les portes au doute : restée à l'abri derrière elles, cette pensée n'a cependant aucun accès à la connaissance. Ce n'est pas du haut d'une position d'autorité didactique, de l'extérieur, que Bachmann tente de construire un savoir sur la littérature, mais en tant qu'écrivaine et peut-être autant en tant que lectrice, à partir de sa propre expérience de la littérature, de ce qu'elle y cherche, y trouve, des œuvres qu'elle aime et de celles qu'elle n'aime pas, des idées, opinions, intuitions qu'elle a et qu'elle n'a pas qui la guident vers les œuvres qu'elle aime ou que lui inspirent les œuvres qu'elle aime, à partir d'elle-même, et avec le langage de tous. Pas de langue savante, mais une langue qu'il faut observer, questionner,

⁶³ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 23.

trouver. « C'est pourquoi j'aimerais que nous nous mettions en route ensemble pour faire une sorte de battue plutôt que de soutenir, moi, quelque chose : j'aimerais qu'en battant la contrée çà et là nous essayions de nous pencher sur tel ou tel mot, puis d'en ramasser tel autre que nous avons laissé tomber au départ.⁶⁴ » Moins une leçon qu'un questionnement. Bachmann fait souvent appel à son auditoire et à ses expériences, puisant là le matériel de preuves qui n'emportent pas la conviction par l'infailibilité de la rigueur de leur déroulement argumentatif et logique, mais par leur caractère personnel et affectif, qui est de toute façon absolument impossible à neutraliser complètement, à mettre vraiment de côté (à moins que nous ne nous leurrions et croyions effectivement pouvoir être capable de rédiger une étude impersonnelle — mais c'est un mensonge, ou un acte de foi — pour autant que nous n'écrivions jamais « je »), par la force de l'individualité, du « je » et du « nous », toujours présente, mais qu'on oublie quand rugit trop fort la voix du statu quo. Sa théorie de la littérature est en partie affective, c'est-à-dire que ses principaux éléments se fondent sur l'affect — et non seulement en tant qu'il peut être considéré comme ce qui toujours agite la pensée —, sur l'affect qui nécessairement est présent, envahissant, dans nos relations avec les œuvres d'art. Bachmann parle, par exemple, de ce besoin que nous avons d'être « un peu choqué » par les œuvres littéraires « afin de ne pas perdre complètement l'appétit⁶⁵ », ou du fait que certains noms, comme Lulu⁶⁶, certaines œuvres d'art se trouvent de façon indéfectible, certaine mais irrationnelle dans notre conscience et notre mémoire, ou encore de nos définitions de la littérature, liées à nos penchants et à nos exigences, qui changent quand nous changeons,

⁶⁴ *LF*, « De la poésie », p. 665.

⁶⁵ *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 662-663.

⁶⁶ *LF*, « Le Je de l'écrivain », p. 694.

« terreur » inavouée que nous exerçons sans culpabilité sur certaines œuvres d'art : « la joie que nous éprouvons face à toute une partie de la littérature conditionne le rejet du reste. C'est au prix de cette injustice que nous la maintenons en vie tout en l'orientant en fonction de l'image de ce que nous désirons qu'elle soit⁶⁷ ». L'affect est vital à l'art, gênant pour la critique. Sans l'intérêt, l'enthousiasme ou le dégoût du lecteur, le livre n'existe pas. L'œuvre pure serait celle qui n'aurait été créée pour personne, donc par personne. Elle serait destinée au critique pur, mais c'est de la science-fiction. La critique, « la meilleure, [...] c'est de l'Amiel. Des hystérectomies à la truelle.⁶⁸ » Lorsque nous parlons de quelque chose, nous parlons de nous-mêmes. C'est tout ce que nous savons faire. Nous parlons de ce que nous aimons, de ce qui nous bouleverse, nous sommes intarissables. Nous avons des idées qui sont à la fois les nôtres et celles des autres, nouvelles — nous les avons eu grâce à nos expériences et à nos minces connaissances personnelles —, particulières, uniques, et remâchées — nous ne sommes pas les premiers, tout de même. « Savoir ce qu'on veut dire, voilà la sagesse.⁶⁹ » Et la difficulté. Il est sans doute impossible que nous sachions jamais pourquoi ce que nous disons nous le disons. Mille et une raisons s'agitent dans notre tête, nous tirant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Bachmann veut « éveiller les auditeurs à penser avec nous au désespoir et à l'espoir qui font que quelques-uns d'entre nous [...] portent un jugement sur eux-mêmes ainsi que sur la nouvelle littérature⁷⁰ ». Elle sait ce qu'elle dit. Ce sont ses obsessions, ses douleurs, ses

⁶⁷ LF, « La littérature, une utopie », p. 711.

⁶⁸ Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon*, dans *Le monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1989, p. 10.

⁶⁹ Samuel Beckett, *Peintres de l'empêchement*, dans *Le monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁰ LF, « Questions et pseudo-questions », p. 651-652.

espoirs sur lesquels elle porte un jugement, qu'elle met en scène, dirige et développe pour les présenter au public dans les *Leçons de Francfort*, ce sont ses questionnements, ses préoccupations qui prennent une direction, sa direction, selon sa volonté, et que l'on retrouve aussi dans ses œuvres littéraires : le nouveau, la souffrance, l'espérance dans l'utopie, la connaissance, le langage. « Hors d'eux-mêmes, nantis d'un casque de feu, ils infligent à la nuit des blessures.⁷¹ » Dans cette phrase très héroïque à propos des écrivains qui lui sont contemporains — et dans laquelle elle les cite de manière indirecte —, se trouve et le désir de lutter contre les injustices, contre la souffrance qui l'habite, et le besoin de grandeur, de bonheur exaltant, l'immense espoir bouleversant d'un monde meilleur, même si tout cela en fin de compte ce n'est que du rêve, du conte. Cette phrase, qui s'inscrit dans un contexte théorique, pourrait décrire, entre autres, plutôt que des écrivains *réels* — ce qui ne lui enlèverait, à elle, ni sa réalité ni son poids dans la connaissance du réel —, Jan et Jennifer, les deux personnages amoureux de sa pièce radiophonique *Le bon Dieu de Manhattan*, qui veulent vivre, en dehors des règles du monde, l'amour absolu, acte révolutionnaire, en opposition aux lois écrites et non écrites qui régissent la bonne marche tranquille des sociétés vers la conformité, pour lequel ils seront punis par le bon Dieu de l'ordre bourgeois, qui fait poser une bombe dans leur chambre d'hôtel. L'extraordinaire, c'est insupportable, trop difficile à regarder et à accepter, il faut qu'il s'efface. Bachmann ne cache pas son « je » ni les émotions qui l'assaillent lorsqu'elle réfléchit, lorsqu'elle cherche à comprendre et à exprimer le problème de la littérature; il n'y a pas de mystère pour elle ou de péché intellectuel inavouable dans le fait que sa réflexion, même théorique, provienne d'elle-même et soit sujette

⁷¹ LF, « De la poésie », p. 677.

à l'imperfection. Elle révèle à ses auditeurs les « faux espoirs [qu'ils se font] et [qu'elle se fait] lorsque, prenant tout [son] courage⁷² », elle en arrive douloureusement à formuler une pensée, à en accoucher, pourrais-je dire, dans une métaphore qui aurait le mérite de faire référence à la fois au rôle de Socrate, accoucheur méthodique de la pensée auprès des jeunes gens et à l'une des plus grandes souffrances physiques, propre aux femmes, tout comme l'hystérie — il ne s'agit jamais que de notre utérus. Il y a aussi, parfois, de vrais espoirs, un répit dans la douleur, après la douleur, lorsque, avec un fragment de langage, « nous comprenons, reprenant notre souffle [*aufatmend*], que nous sommes parvenus à nous [...] exprimer⁷³ ». C'est tout le poids du corps et de la réalité et la difficulté d'en approcher la vérité qui s'exprime dans ce souffle. Nous pouvons pour un instant laisser reposer la tête, desserrer les mâchoires.

Émotions personnelles pensées

Névrosées, suicidaires, mortes tragiquement, d'origine autrichienne, poètes, romancières, Bachmann et Plath ont, du point de vue biographique, celui qui permet les ragots et le radotage littéraires et l'interprétation aussi facile que pauvre de l'œuvre, beaucoup en commun. « Papa! Papa! » Bachmann, dans son essai inachevé sur *La cloche de verre*, ne fait pas le lien entre elles. C'est Jelinek qui le fait, du côté de la fiction. Bachmann affirme que le roman de Plath peut être considéré à bon droit comme un roman autobiographique, mais non « parce que

⁷² *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 651.

⁷³ *LF*, « La littérature, une utopie », p. 721. J'ai légèrement modifié la traduction de Poulain qui, pour « *aufatmend* », donne « avec soulagement ».

quelqu'un y propose ses affaires privées à un public avide de sensations⁷⁴ ». Se laisser aller, dans l'interprétation, à la fascination qu'exerce sur nous la vie de certains artistes, ou, pire, à l'identification personnelle avec eux, c'est en rester au niveau des articles des journaux à potins et ne pas trop dépasser, dans nos relations aux œuvres, l'intérêt que nous nous portons, à nous-mêmes comme à ce qui nous passionne, pour le déplacer davantage vers les œuvres et leur reconnaître ainsi une autre valeur que celle d'être capable de nous divertir. Esther Greenwood est peut-être Sylvia Plath, « Moi », Ingeborg Bachmann, Marcel, Marcel Proust et Madame Bovary, Gustave Flaubert, mais toujours autrement. Aussi impossible qu'est un jugement purement scientifique et impersonnel sur la littérature sont insupportables et inconcevables ou une œuvre littéraire dans laquelle il n'y aurait que des affects, des *tranches de vie*, des bons ou des mauvais sentiments et dont le ton (que l'on reconnaît hélas trop souvent dans les publications les plus actuelles, car sa simplicité garantit à l'œuvre dans laquelle il résonne une popularité immédiate mais non un passage à la postérité) serait toujours celui, mièvre et impudique, de qui n'hésite pas à s'épancher en public ou qui croit, avec suffisance ou naïveté, que la narration sans fard et sans filtre des événements bouleversants ou anodins de sa vie peut constituer la matière déjà toute prête à une grande œuvre; ou une critique littéraire qui ne se fonderait que sur des penchants et des affinités. Mais faut-il, pour bien juger une œuvre, l'aimer ou ne pas l'aimer? Le jugement du lecteur non investi dans l'œuvre, qui ne s'identifie pas à elle, qui n'est pas touché par elle, est-il plus sûr que celui du lecteur ému? Et du moment qu'on veut porter un jugement sur une œuvre, doit-on mettre de

⁷⁴ Ingeborg Bachmann, « Das Tremendum — Sylvia Plath : >Die Glasglocke< », dans *Kritische Schriften*, op. cit., p. 450.

côté ou notre amour ou notre haine de celle-ci? Si non, ce jugement peut-il transformer notre sentiment vis-à-vis d'elle? Ce dernier devient-il alors faux puisque, s'agissant du sentiment, le plus immédiat serait le plus vrai? Faut-il se fier et s'attacher à ces premiers élans passionnés vers une œuvre? Quelle valeur de vérité doit-on leur reconnaître? La force avec laquelle une œuvre nous émeut fait-elle de celle-ci une grande œuvre? Rien ne dure, peu importe, lorsqu'il ne s'agit que de moi, qui tôt se meurs. Il est pourtant vital, le « moi », ou eux, car ils sont plusieurs, comme l'a bien montré Proust; lui, ce qu'il a à dire et, aussi essentielle, sa manière de le dire. Lorsque Bachmann affirme que la question du style est « la seule [...] qui ne s'impose jamais » à l'écrivain qui, comme Plath, « a quelque chose à raconter et si peu de temps pour y réfléchir⁷⁵ » — peu importe si elle avait ou non le pressentiment de sa (ou de leur) mort précoce, Bachmann parle plutôt ici d'un besoin vital d'écrire, aussi urgent que la soif de l'autre —, cela ne signifie pas qu'il n'est jamais préoccupé par la forme et que pour lui seule compte l'érucciation de ses idées et sentiments sur le papier. Plath, dans son journal, écrit souvent à propos de sa volonté de donner à sa prose ou à sa poésie un style particulier, le sien, de ses interrogations, doutes et exigences à ce sujet, du travail à faire afin de le perfectionner, de le faire évoluer comme elle le souhaite, comme elle le conçoit. L'opposition de Bachmann à la question du style touche le style vide, celui qui doit être nouveau à tout prix, celui qui donne l'impression d'être une réaction au dernier courant littéraire à la mode en même temps que son renversement absolu, celui qui trouve rapidement sa caractérisation en « isme ». Ce qu'il y a de dangereux dans ce nouveau-là ne l'est non pas tant pour ses prêtres et ses disciples que pour les autres. Ceux-là n'envisagent le succès du mouvement artistique qu'ils veulent

⁷⁵ *Ibid.*, p. 451.

révolutionnaire que dans la gifle qu'ils ont à cœur de donner aux bonnes mœurs et jamais ils ne remettront en question les présupposés de leur démarche tant que leur passage dans les institutions provoquera le scandale. Aussi l'entrée de ces mouvements radicaux dans l'histoire officielle, leur présentation et leur enseignement dans les institutions, muséales ou universitaires, s'accompagne rarement d'un discours critique. Nous les acceptons, rétrospectivement, comme les étapes naturelles de l'évolution des styles en littérature, en art ou en musique, notre savoir sur eux se limite la plupart du temps à connaître leur position dans l'ordre chronologique historique de même que les caractéristiques générales liées à cette position, sans que nous cherchions à mieux comprendre leurs présupposés artistiques et intellectuels et leurs implications, peut-être parce que les instigateurs et créateurs de ces mouvements ne l'ont pas fait eux-mêmes, trop enthousiasmés par la nouveauté et la force de leurs idées. « On soupçonne les victimes d'avoir permis à leur propre langue — sans savoir ce qu'elles faisaient — de toucher, à son extrémité, à la langue de la violence⁷⁶ ». Que l'existence de textes théoriques qui ont fait date dans l'histoire de la littérature et qui ont été écrits au sein de chacune de ces nouvelles écoles artistiques ne nous leurre pas : ces derniers tiennent davantage du pamphlet que de l'autocritique. Au musée, sur le carton qui nous présente le *Carré blanc sur fond blanc*, on nous dit la grande importance des idées de Malévitch pour l'évolution de l'art et pour la naissance de l'art abstrait, mais on ne voit plus la violence et le fanatisme présents dans sa théorie de l'art pur; on voit le futurisme comme une avant-garde, mais on veut surtout oublier la récupération de certains de ses éléments par le fascisme, on n'envisage pas les conséquences dangereuses qu'il peut y avoir dans l'admiration de la

⁷⁶ LF, « De la poésie », p. 669.

technique, du progrès « dans sa beauté, *rien que dans la beauté*⁷⁷ »; on aime le beau style d'un écrivain, on admire sa belle langue si pure, mais on ne fait pas attention à ses accents de chauvinisme. On ne sait pas toujours ce qu'on fait ou ce qu'on aime quand on ne dépasse pas la beauté, notre esprit critique en veilleuse. Le nouveau n'est jamais si nouveau et unique que l'écrivain doive, pour lui donner naissance, faire table rase de quoi que ce soit. Il n'est pas non plus la propriété d'un petit groupe d'initiés féroces. Ce qui est nouveau n'est pas si particulier qu'il ne puisse être compris par personne. Les préoccupations qui se font jour dans une œuvre forte n'apparaissent jamais en elle pour la première fois dans l'histoire de la littérature. La nouveauté d'une œuvre n'est pas garantie par la radicalité de sa forme, par l'originalité des idées qu'elle contient qui, d'un écrivain à un autre, sont souvent un peu les mêmes, mais par la nouvelle compréhension dont elles font l'objet par un autre esprit, d'un autre temps et d'un autre lieu, par les particularités de la voix qui les énonce. Nous empruntons toujours aux autres; l'originalité est une vanité. Les questions que se pose l'écrivain ne concernent pas tant l'invention d'un style nouveau. Le premier objet de préoccupation, que l'on soit philosophe, critique ou écrivain, est le « moi », c'est-à-dire notre perception du réel, notre lutte avec et contre lui dans notre volonté de le comprendre et de le transformer, de même que toutes les interrogations, souffrances et joies que cette situation particulière provoque en nous : c'est d'un sujet qu'origine toute réflexion. Au point que nous pouvons parfois avoir l'impression qu'un écrivain dans son œuvre ne parle que de lui-même. Mais nous nous trompons lorsque nous croyons que les affects d'un sujet lui sont exclusifs, qu'ils ne peuvent être partagés ni compris par personne, qu'ils lui sont trop particuliers, ni assez généraux ni assez contrôlables

⁷⁷ LF, « De la poésie », p. 669. Je souligne.

pour donner naissance à une véritable pensée. C'est la peur qui est à l'origine du désir de l'homme de connaître et de contrôler la nature. « La création consciente d'une distance entre soi et le monde extérieur, tel est sans doute ce qui constitue l'acte fondamental de la civilisation humaine.⁷⁸ » Ses affects semblent isoler le sujet, mais ils sont plutôt une preuve de son humanité, qu'il n'est pas uniquement un *être pensant* et qu'il ne vit pas qu'avec ses représentations, mais en harmonie ou en disharmonie avec les autres, car les affects sont partagés. « J'ai tendance, comme tous, à considérer ce qui d'un livre ne peut pas être prouvé comme le meilleur et le plus singulier.⁷⁹ » Bachmann aime invoquer les autres, convoquer notre pensée à une réflexion commune, soit pour soutenir sa propre pensée, car elle a peut-être peur, seule face à tous ses doutes qui ne la laissent jamais en paix, de la formuler, d'exposer ainsi, dans un langage qui les trahira, les réduira à une signification presque univoque, les livrera à d'éventuels malentendus, ses questions, ses craintes, ses espoirs, soit parce qu'elle sait qu'une pensée n'est jamais isolée. *Ce qui ne peut être prouvé*, l'affect, peut être présenté, vu et partagé, l'absence de preuve n'est pas l'absence de pensée, ni même de compréhension et de raison. La qualité autobiographique du roman de Plath est sa qualité particulière — sa nouveauté, pour parler en critique, sa force d'ébranlement, pour parler en lectrice émue — et sa qualité universelle; autobiographique dans un sens général et unique parce qu'il est une mise en scène de la folie, parce qu'il contient la « figure spirituelle [*geistige Figur*] » qu'une « créature pensante, en ruine, battue, détruite⁸⁰ » construit de son propre mal. Dans cette mise

⁷⁸ Aby Warburg, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », dans *Aby Warburg. Miroirs de failles, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet*, op. cit., p. 140.

⁷⁹ Ingeborg Bachmann, « Das Tremendum — Sylvia Plath : >Die Glasglocke< », dans *Kritische Schriften*, op. cit., p. 450.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 450.

en scène, les affects extrêmement violents qui s’emparent de la personne atteinte d’une maladie mentale sont à la fois revécus par l’écrivain qui, tel le compositeur *traduisant par les mille combinaisons du son les tumultes de l’âme*, combine les mots entre eux afin de leur faire exprimer son sentiment et sa douleur et à la fois mis à distance par celui-ci dans le processus même de mise en forme — dont il n’a jamais la parfaite maîtrise — à travers lequel il tente et de les contrôler et de ne pas les épurer, de ne pas leur enlever leur qualité et leur danger d’affects, afin que le lecteur soit à son tour saisi d’une émotion grave et urgente qui, bouleversant ses certitudes, le jette dans les affres du penser. Un art n’est jamais purement affectif, la littérature peut-être encore moins que tout autre, car elle doit travailler avec le langage et n’échappe jamais ainsi à la pensée. La folie même — et surtout —, si étrangère, incompréhensible et démesurée, demande, pour avoir un impact sur le lecteur à travers la littérature, plus que l’élan poétique et la fougue du sentiment, l’intelligence, la rigueur d’un travail qui dans ses tentatives de mise en ordre des excès de la folie semble le plus éloigné d’elle et, face à elle, une tâche quasi impossible, intenable. Plath, dans « l’étrange précision [*unheimlicher Präzision*] » (énorme, même maladivement minutieuse) des descriptions qu’elle fait des symptômes de son mal, a réussi

là où d’autres écrivains [...] ont complètement échoué, parce qu’ils n’ont manifestement jamais réalisé que les symptômes mentaux, psychotiques, de la maladie nécessitent aussi une description exacte, et qu’on ne peut pas regrouper des hallucinations X quelconques parce qu’il y a quelque chose de poétique en elles. Rien n’est poétique dans la maladie, et les grands malades, de Dostoïevski à Sylvia Plath, le savent, la maladie est l’horrible par excellence, quelque chose dont l’issue est mortelle.⁸¹

⁸¹ *Ibid.*, p. 451.

La précision nous est aussi étrangère que la folie. Ce qui nous est familier, ce n'est pas elle, mais le laisser-aller, la facilité intellectuelle ou artistique que représente l'adhésion à une pensée ou à un sentiment qui ne seraient jamais troublés par les déchirements du doute et les hésitations des questionnements. La méthode est l'exception, non la norme. N'importe qui peut se lancer dans l'écriture avec l'envie de parler des expériences qu'il a vécues, le désir de révolutionner l'art ou de choquer les bourgeois, mais peu réussiront à travailler suffisamment la matière afin d'en faire une œuvre d'art, à trouver le mot juste, quand il se dérobe constamment, afin d'écrire une œuvre qui pourra atteindre le lecteur, l'ébranler et le faire réfléchir, changer sa vie, pour le dire avec emphase, qui ne sera pas que le réceptacle trop plein d'un débordement émotif, qui ne servira pas à l'écrivain que de dévidoir psychanalytique d'un refoulé si emmêlé.

Ce qui ne peut être prouvé

*À chaque effondrement de preuves,
Le poète répond par une salve d'avenir.
René Char*

Nous ne pouvons rien prouver avec la littérature. Ni avec rien. Elle n'est surtout pas une science exacte et en cela elle est à l'image de toutes les sciences, qui se trompent périodiquement et donnent l'illusion de progresser quand elles changent une certitude pour une autre. La rapprocher de la psychiatrie est tentant, commun, non pas, surtout pas, parce

qu'elle tente de normaliser la folie, de neutraliser la marginalité, ni parce que l'écrivain est si souvent considéré fou, mais parce que toutes deux — mais cela vaut aussi pour les autres sciences et leurs objets d'investigation —, bien que ce soit de manière différente et avec des buts différents, créent la folie, s'en nourrissent (c'est l'affect, qui nous fait créer des concepts). On fabrique la folie avec un rien, on a déclaré folie, étrangers à la raison, anormaux, à côté de la *track* une autre couleur de peau, l'homosexualité, la ferveur religieuse, le malaise conscient ou inconscient de la femme au foyer, même l'angoisse et le manque de joie. On peut rendre fou quelqu'un, lui imposer la folie, comme le docteur Jordan à sa femme, et bientôt sa patiente, son cobaye, Franza, qui modèle sur elle le masque de sa propre folie avec une matière tirée de ses propres noirceurs. L'arbitraire du jugement est grand pour ce qui nous échappe toujours en partie, les possibilités d'interprétation, multiples, et le meilleur moyen de ne pas se tromper sur quelque chose est peut-être, comme le dit Benjamin, d'y revenir constamment. Plath, souligne Bachmann, décrit ses symptômes avec la plus grande exactitude, mais ne nomme jamais son mal; ce serait croire qu'il peut être guéri. Bachmann ne peut faire complètement sienne la dernière proposition de Wittgenstein dans le *Tractatus logico-philosophicus*, car l'écrivain essaie toujours de dire quelque chose, même lorsqu'il insiste sur l'importance du secret et du tabou, même lorsqu'il dit ne plus vouloir « habille[r] une métaphore / avec une fleur d'amandier⁸² » afin que son langage s'approche de plus en plus de sa vérité qui, comme le mot a perdu son pouvoir divin de dénomination et que tout le reste est mensonge, est peut-être celle du silence — mais celle-ci est aussi douteuse qu'une autre —,

⁸² Ingeborg Bachmann, « Pas de délicatesses », dans *Poèmes*, traduits de l'allemand par François-René Daillie, Arles, Actes Sud, 1989, p. 171.

même lorsqu'il laisse une œuvre inachevée et semble ne plus pouvoir lutter contre son sentiment de culpabilité, malgré des lettres incompréhensibles ou presque muettes, seulement adressées, même lorsque l'attrait du silence se fait de plus en plus pressant, même lorsqu'il abandonne et ne veut plus rien dire. L'écrivain essaie toujours de parler de ce qu'il ne peut pas dire, de parler de quelque chose, de communiquer ce qui ne peut pas l'être, de partager son savoir, sa connaissance des choses, l'expérience qu'il en a eue, même si ce que nous comprendrons sera nécessairement différent de ce qu'il aura voulu nous livrer. Ce savoir sans preuve, affectif, personnel, étranger à tout ce que nous considérons habituellement comme un savoir, malgré son apparente fragilité, malgré l'incertitude qui le menace à tout moment, est aussi vrai et légitime que possible parce que la littérature, tout en étant inassimilable par le savoir institutionnel, critique de la véracité d'un savoir qui se prétendrait achevé, parfait, et donc certain, et ouverture par laquelle l'affect peut être exprimé et perçu, est une construction intellectuelle et langagière. Bachmann incessamment affirme et démontre que la pensée est essentielle à la littérature. Cette idée, comme d'autres qu'elle avance à propos de cette dernière, constituent les éléments d'un savoir qui est sien — on y retrouve les mêmes préoccupations que dans son œuvre poétique ou romanesque —, qu'elle a tiré de la littérature en en interprétant à sa guise, selon ses désirs, ses connaissances, certains éléments choisis, mais qui n'est pas non plus étranger à celle-ci, qui en fait aussi partie. La théorie n'est jamais si éloignée de la fiction qu'on veut le croire, ni la fiction de la théorie : l'œuvre de Bachmann, qui a pratiqué et la théorie et la poésie et la fiction, l'art de la pensée comme l'art de la création littéraire, peut me servir de preuve à l'appui de ce que j'avance ici, à cause des ponts évidents que des thèmes et un style communs posent entre ses écrits théoriques et ses écrits

artistiques, à cause de ce qu'elle avance elle-même, théoriquement et affectivement, sur la littérature, en comptant toujours avec la littérature, soit avec son étrangeté, sa familiarité, l'absence de preuves et les convictions qu'elle emporte sans elles. Je ne conçois pas que c'est à la manière de Sartre, qui fait servir son œuvre romanesque et théâtrale à l'illustration de ses thèses philosophiques, que théorie et fiction se marient. Non, vraiment, rien d'aussi officiel. La théorie est comprise à même l'œuvre parce qu'avec le langage et dans le langage elle a été pensée, elle est pensée. La critique de Bachmann du roman de Plath et d'autres œuvres littéraires tient autant de la fiction créative, de l'expérience affective et personnelle, de l'autobiographie⁸³ que le roman de Plath, lequel tient autant de la pensée que la critique de Bachmann, laquelle tient autant de la pensée que de l'affect, de la critique que de l'œuvre d'art, tout comme le roman de Plath. Bachmann, dans ses critiques, n'adopte pas cette position en surplomb qui, à bonne distance, permet de bien déchirer les textes afin de les agencer conformément à l'idée que nous nous faisons d'un objet de connaissance : une chose inerte, unique, utile et qui ne s'appartient pas, mais se considère, elle, sujet de la connaissance, dans une relation de réciprocité, de rencontre et de confrontation avec le texte, semblable à celle qui s'établit dans la théorie de la connaissance des romantiques allemands entre les « deux » pôles de la connaissance. « [...] la connaissance d'un être par un autre se confond avec l'auto-connaissance de l'être connu, avec celle de l'être qui connaît, et avec l'être-connu de celui qui connaît par l'être qui le connaît.⁸⁴ » Sa pensée sur le texte se construit à partir de la pensée

⁸³ La qualité autobiographique d'un écrit ne réside pas uniquement dans le récit chronologique et fidèle des événements qui ont marqué une vie, mais aussi, plus généralement, dans le « je » qui l'énonce — même s'il ne s'agit pas toujours d'un « je » narratif —, dans ce qui tient nécessairement à une personnalité concrète et unique et qu'il est impossible de neutraliser et d'effacer complètement dans l'écriture ou la lecture d'un texte.

⁸⁴ Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 96-97.

présente dans le texte lui-même, une pensée qui n'est pas exprimée directement mais se trouve, implicite, dans les mots mêmes du texte, de sorte que pour la mettre au jour — elle, parmi d'autres — elle doit puiser à même ses propres expériences et connaissances personnelles et, en quelque sorte, la créer, plutôt la recréer, pour la première fois. Dans le poème de Marie Luise Kaschnitz, une idée sur la guerre est développée, suggère Bachmann, par la simple juxtaposition des adjectifs « tristes » et « beaux » au nom « yeux » et parce qu'y est dit « laid » le « fiancé » de « mademoiselle la vie », qui voyage avec elle et porte tout l'attirail de la guerre : « masque à trompe », « cartouchière » et « lance-flammes ». « On choisit là des destinations nouvelles, on y adopte des définitions nouvelles, à même le poème⁸⁵ », et ces définitions nouvelles, en tant que définitions, portent avec elles une réflexion sur la guerre et la vie, développent une idée et un savoir sur elles que nous comprenons ou non, et de l'adéquation de notre pensée avec celle contenue dans le poème dépendra la justesse ou la fausseté de notre interprétation, comme dans les rapports humains l'harmonie ou la violence de notre relation à l'autre sont liées à ce que nous parvenons à comprendre et à connaître en vérité de lui comme à ce qui de lui nous échappe, à cette part d'irréductible qui se trouve en tout être vivant, qui se cache derrière un masque de civilité et de désir de conformité, que nous dissimule l'image jamais exacte que nous nous faisons de l'autre et qui nous est source intarissable de questionnements et de tourments. La guerre est laide, sa beauté ne peut qu'être triste — et pas triomphale — et seule peut être belle la tristesse, parce que la guerre est mariée à la vie — pour l'éternité? —, que l'une et l'autre sont inséparables autant que dissemblables et que dans ces conditions une beauté heureuse est ou une grande naïveté

⁸⁵ LF, « De la poésie », p. 671.

ou une grande cruauté. Ce savoir sur la guerre et la vie est susceptible de changer, selon que le poème de Kaschnitz sera lu à une autre époque de ma vie ou par une autre personne, à la même ou à une autre époque. Nous nous confrontons à un texte comme nous nous confrontons au réel, dans sa matérialité changeante, dans une tentative jamais achevée de l'éclaircir, toujours troublés et fascinés par son caractère étranger, que nous n'arriverons pas à cerner, car ce serait lui imposer notre caractère, le réduire à une idée que nous nous faisons de lui et qui nous appartient déjà, qui est déjà en nous, le rendre étranger à lui-même⁸⁶. C'est la qualité de la littérature, selon Bachmann, de ne pas savoir mourir. « [...] soyons contents qu'elle finisse toujours par se dérober à nous, réjouissons-nous-en pour nous-mêmes afin qu'elle demeure vivante et que notre vie s'unisse à la sienne aux heures où nous échangeons avec elle notre souffle⁸⁷ ». Encore faut-il ne pas être morts nous-mêmes, faut-il savoir respirer et penser, pour être frappés et ébranlés par ce qu'elle est et pour ne pas la tuer. Soyons saisis, et essayons de comprendre.

Ce qui frappe au début du roman [de Plath], c'est l'humour presque incroyable, le comique, le puéril, le clownesque chez cette Esther Greenwood de 19 ans, une jeune fille qui a les meilleures notes, qui a gagné tous les prix et toutes les bourses et qui soudainement, à New York, entre les dîners, les fêtes et les baisers futiles, s'échoue lentement, s'échoue d'une manière si imperceptible qu'on se demande soi-même après la troisième lecture où et comment cette secrète malchance a-t-elle commencé.⁸⁸

⁸⁶ Trahison ou fidélité au texte, la question, dans tous les cas d'une lecture forcément personnelle de celui-ci, ne se pose pas exclusivement en ces termes, car dans toute interprétation, qui dit plus et autre chose que ce que le texte dit explicitement, qui l'ouvre et le fouille, qui en détache des mots pour les joindre à d'autres, du même texte ou d'autres textes, il y a nécessairement une trahison, autant du texte que de soi-même, quand on tente de rester fidèle à celui-ci.

⁸⁷ *LF*, « La littérature, une utopie », p. 722.

⁸⁸ Ingeborg Bachmann, « Das Tremendum — Sylvia Plath : >Die Glasglocke< », dans *Kritische Schriften*, *op. cit.*, p. 450.

Plath ne fait pas étalage des sentiments d'Esther Greenwood. La dépression, l'angoisse, les envies suicidaires de cette femme ne sont pas dépeintes de la façon attendue; elle n'est pas folle — un peu extravagante avec son *Dirndl* et sa balafre, mais aucun œil révolté, aucune bouche crispée d'angoisse, pas de cri ni de logorrhée délirante —, les sentiments extrêmes qui la dominent sont l'objet d'une analyse sérieuse, sont considérés d'un point de vue presque extérieur, dans leur relation aux différents aspects de sa vie, dans une tentative de compréhension et d'élucidation de sa maladie. L'affect ne prend pas la forme d'une description véhémement et pathétique de la folie, mais celle du récit structuré d'un effondrement « imperceptible ». Et ce « soudainement » représente mieux que les larmes la puissance du choc subi par Bachmann et son étonnement devant le roman de Plath, qui lui permettent de dire que ce roman est un grand roman parce qu'il y a en lui, comme dans la maladie de Plath, des choses qui ne peuvent pas être cernées, à propos desquelles « on se demande » constamment ce qu'elles sont, qui ne seront jamais claires mais qui n'en sont pas moins évidentes et plus pensées qu'on ne le croit. « Les preuves ne convainquent que l'esprit; la coutume fait nos preuves les plus fortes et les plus crues; elle incline l'automate, qui entraîne l'esprit sans qu'il y pense.⁸⁹ »

⁸⁹ Blaise Pascal, *Pensées*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954, p. 1219.

Chapitre 1

Images de la souffrance

Dans l'erreur du bonheur

Le Bonheur serait l'affect pur, celui auquel ne se mêle aucune pensée. Ni la peur, ni l'angoisse, ni la souffrance, car celles-ci sont provoquées par le choc de la rencontre entre l'être humain et le monde, entre deux êtres humains, de la première énigme, du premier mur : aussitôt entre en jeu une conscience, malheureuse. « Pourquoi n'y a-t-il pas de mur du Bonheur ni de mur des Jubilations? Comment s'appelle le mur que je longe toutes les nuits?⁹⁰ » Il n'existe et n'existera jamais qu'un mur des Lamentations. En fait le bonheur, en tant qu'affect, n'est pas plus pur que la peur. Tous les deux s'emparent de nous, nous font perdre pour un instant *tous nos moyens*, empêchent toute réflexion, submergent toute conscience, ne s'expriment qu'à travers les réactions physiques les plus violentes: larmes, cris, de douleur et de joie, tremblements, gestes brusques et forts, irréfléchis. Aucun, dans son immédiateté, n'est plus vrai ou plus faux que l'autre, ils sont tous deux brutalement réels; plus ou moins réels, plus vrais ou plus faux que la conscience qu'ils rendent muette un instant, c'est une différence qui ne peut pas être établie. Elle trahit la vérité de l'immédiat, la réalité du bonheur ou de la souffrance, la conscience qui vient interposer entre nous et la vigueur de nos sentiments sa médiation malhonnête, qui pose sur le visage de l'horreur et de la douleur un drap blanc conceptuel — sans que ce geste, en aucune manière, ne les fasse disparaître —, qui nous fait

⁹⁰ *M*, p. 50.

prendre ce maudit recul intellectuel qui rend tout faux et convenu, en comparaison de l'impression de vivacité et de réalité que laissent en nous les sensations les plus soudaines. Mais celles-ci, à leur tour, sont douteuses, même trompeuses; elles aussi peuvent n'être qu'apparences, que réactions émotives conditionnées par notre milieu, notre éducation. La conscience pourra en décortiquer la fausseté. Que nous reste-il, entre les mensonges du sentiment et ceux de la conscience, pour savoir ce qui est réel? Le mensonge par excellence, l'invention libre qui détruit, recrée, joue avec le réel, s'en moque, le grossit, le rapetisse jusqu'au seuil du néant et de l'abstraction: l'art. Le bonheur en est absent, lui qui est souvent l'affect-mensonge, l'affect-écran placé devant la souffrance, omniprésente, inévitable, pour ne pas la voir, pour ne pas reconnaître son existence. Il n'a plus alors la puissante véracité de l'affect, mais est, comme l'art, la construction imaginaire d'un esprit souffrant et, à la différence de l'art, le refus de toute pensée. Pourquoi lire, pourquoi écrire un livre? « Pour qu'il nous rende heureux...? Par Dieu, nous serions tout simplement aussi heureux si nous n'avions pas de livres⁹¹ ».

Ne se passerait-il pas [plutôt] la chose suivante: que le poème nous rende malheureux, parce que c'est ce à quoi il parvient et parce qu'il existe de nouveaux poètes qui sont à même de nous rendre malheureux? Qu'à cause de tout cela, le poème nous fasse faire intérieurement un bond, un bond dans la connaissance, sous l'impulsion duquel nous réexécutons celui qui a déjà lieu?⁹²

Le bonheur est stérile car il ferme les yeux, endort et aveugle, fait rêver et berce d'illusions; la souffrance donne naissance à la fois à l'œuvre d'art et à la pensée, pousse à la réflexion.

Heureux les pauvres en esprit, car le royaume des cieux est à eux! N'y a-t-il pas toujours un

⁹¹ Franz Kafka, lettre à Oskar Pollack du 27 janvier 1904, citée par Bachmann dans *LF*, « De la poésie », p. 674. Les coupures dans la citation sont de Bachmann.

⁹² *LF*, « De la poésie », p. 674.

accent douloureux dans la voix de celui qui demande: pourquoi? S'il est possible de se mentir aussi bien sur son bonheur que sur sa souffrance, qui, toutefois, s'échafaudera un malheur, s'élaborera des tourments pour souffrir davantage? Même la tragédie, même le mélodrame sont plus supportables que la réalité, car ils prennent fin, ils sont faux, ils ne sont pas *la vie vivante*. La création artistique, aussi harassante et difficile soit-elle — car elle est une forme de souffrance que l'écrivain s'impose à lui-même, une lutte contre lui-même et contre le monde —, est généralement une tentative, sinon de masquer la souffrance, du moins de la contrôler, de la canaliser momentanément, de la comprendre un peu afin, peut-être, de l'alléger, mais de l'éliminer, jamais; de mieux la supporter, pour un instant. La littérature est une forme d'échappatoire en même temps qu'une forme de compréhension qui ne tolère aucune évasion ni aucune solution et l'écriture, pour l'écrivain malheureux, la tentative absurde et désespérée, la seule possible, d'être heureux. L'homme du sous-sol de Dostoïevski vit dans son sous-sol une vie retirée, dans sa tête hirsute une vie *livresque*, faite de *phrases* bien tournées et d'effets *pour faire bien*, mais un jour *la vie vivante*, « par manque d'habitude », le terrasse presque au point de l'étouffer. Ce qu'il écrit alors, avec la plus dure honnêteté, racontant ces événements bouleversants, « ce n'est plus de la littérature, c'est une peine de redressement », car si « nous sommes tous d'accord, au fond de nous, que c'est mieux dans les livres », c'est seulement pour oublier « la véritable vie vivante » au point d'en perdre l'habitude, si bien que « de nous tous, c'est [lui], sans doute, qui ressort[t] le plus "vivant" » de son extrême abjection, de sa plongée volontaire et consciente au plus noir et au plus glauque du sous-sol, de lui-même. « Pour ce qui me concerne personnellement [dit-il], tout ce que j'ai fait c'est, dans ma vie, d'amener à la limite ce que, vous-mêmes, vous avez peur d'amener ne serait-ce qu'à la moitié,

tout en prenant, en plus, votre lâcheté pour du bon sens — ce qui vous console, et qui vous berne.⁹³ » Aucun soulagement dans ce genre de littérature qui tient moins de l'invention narrative que de la montée à l'échafaud, que de l'exposition sur la roue, les membres brisés, que de l'humiliation publique. Bien sûr il s'agit de l'invention de Dostoïevski, de la représentation de la mise à nu d'une âme, de la confession écrite d'un personnage, d'un livre, de littérature, mais d'une littérature qui n'a rien à voir avec l'oubli de la *vie vivante*, plutôt tout avec la *vie pleinement vécue*, rien avec le bonheur, tout avec la souffrance, rien avec l'évasion hors de la réalité, tout avec l'effort toujours vain mais toujours répété de l'atteindre, de la comprendre, de l'exprimer; et c'est précisément parce qu'il s'agit de littérature qu'il ne s'agit pas tant des mensonges de la réalité, de ces repères factices, de ces conventions et autres drogues spirituelles qui nous permettent de la traverser à peu près heureux et tout à fait inconscients, mais davantage d'atteindre le sous-sol, de creuser toujours plus loin sous la surface de cette vérité d'apparat à la recherche de la vérité, d'une vérité non-vraie, moins fausse, plus fausse. Quand chanterons-nous l'Exultate Jubilate? À l'occasion, dans un moment d'oubli. Sinon jamais. Jamais. À une distance infiniment indéterminée dans le temps, au terme inenvisageable de l'épreuve. Et encore moins écrira-t-on un jour un livre qui soit comme le motet de Mozart. Avec la littérature, nous devons nous contenter de livres ayant pour titre « Genres de mort », « Les ténèbres d'Égypte », « Trois assassins », « Souvenirs de la maison des morts », *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, *Les révélations de la mort*, *De l'inconvénient d'être né*, et j'en passe, ou d'œuvres inachevées, des lettres non terminées, des

⁹³ Fédor Dostoïevski, *Les carnets du sous-sol*, traduit du russe par André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. «Babel», 1992, p. 164-165.

livres ouverts, jamais des fins heureuses ou dernières, car, à écrire sans arrêt sur le désespoir et la souffrance du monde, on finit par s'anéantir soi-même et par tout laisser en plan, suspendu, brouillon. Si parfois certains titres évoquent le bonheur ou une vie au moins neutre, ni trop torturante ni trop jouissive, comme *La vie est un rêve*, *Le ciel de Bay City*, « Les yeux du bonheur », *Va savoir*, le contenu de ces livres n'est jamais heureux, puisque, chacun à leur façon, ils sont et mettent en scène une prise de conscience, ils sont et placent devant la pensée du lecteur des mystères, des murs, des gouffres insondables. Son livre sur le bonheur, son livre qui devra répandre partout et pour tous la joie, son livre qui aura pour titre *Exultate Jubilate*, la narratrice de *Malina* ne pourra jamais l'écrire; il sera finalement « un livre sur l'enfer⁹⁴ » ou *Les secrets de la princesse de Kagran*, « la légende d'une femme qui n'a jamais existé⁹⁵ » — et encore cette légende est-elle triste, ne connaît pas la fin heureuse des contes de fées : « elle tomba tout ensanglantée de son cheval et balbutia dans son délire en souriant : je le sais bien, je le sais!⁹⁶ ». Heureuse de sa souffrance; toujours accompagne le savoir le cœur brisé et l'épreuve, rarement le contentement. Car il n'y a pas une telle chose qu'un livre qui nous rende heureux, il n'existe pas, pour l'être humain, une telle chose que le pur bonheur. L'importune réflexion, quand elle entre en scène, c'est-à-dire quand, au contact du monde, nous constatons qu'il nous est fondamentalement incompréhensible, que, n'étant pas réductible à nous-mêmes, il ne nous est pas aussi familier, n'est pas aussi rassurant que notre propre intimité — à supposer que ce soient là les qualités de cette dernière, à supposer qu'il n'y ait pas aussi, en nous-mêmes, d'inquiétantes obscurités —, quand, provoquée par le

⁹⁴ *M*, p. 150.

⁹⁵ *M*, p. 50.

⁹⁶ *M*, p. 57.

mystère de l'autre, elle se met en branle et veut trouver, comme remède à ses angoisses et à son ignorance, des réponses à ses questions, elle ne manque pas d'apporter avec elle, en guise d'offrande empoisonnée à l'esprit qu'elle visite, la souffrance. Autant à son origine que durant son cheminement la pensée est liée à la douleur, d'où il résulte que tout savoir et toute vérité doivent naître et baigner dans la souffrance. Je n'exagère pas. Mais il faut comprendre la souffrance comme la cruauté d'Artaud, dirigée avant tout contre soi-même.

Cruauté n'est pas en effet synonyme de sang versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié. [...] La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un.⁹⁷

Kierkegaard, existentialiste, ne situe pas l'origine de la pensée philosophique dans l'étonnement comme l'ont fait, idéalistes, les pères de la philosophie occidentale, Platon et Aristote⁹⁸, mais dans le désespoir. La philosophie est alors moins la recherche sereine et purement spéculative de la vérité, laquelle se confond avec le bien, que mène l'homme heureux et satisfait des conditions de son existence que le besoin d'un indigent, de l'homme insatisfait qui a le sentiment que la vérité ne peut pas être cette chose idéale, bonne et rassurante *inventée* par les philosophes, qu'elle doit plutôt avoir un lien avec la réalité, qu'elle est, par conséquent, non pas bonne, mais mauvaise. Il n'y a pas de bonheur possible dans la philosophie et dans tout ce qui touche de près ou de loin à la pensée, sinon un bonheur

⁹⁷ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1964, p.158-159. Bachmann, dans les *Leçons de Francfort*, parle également de l'importance de la « direction » propre à chaque écrivain, qui définit son œuvre par rapport à celle des autres et en fait une œuvre nécessaire.

⁹⁸ Léon Chestov, *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, traduit du russe par T. Rageot et B. Schloezer, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1998, p. 37.

artificiel, construit par la raison pour faire croire à l'esprit effrayé, désemparé, qu'à force de travail, de recherche, grâce à elle, il pourra tenir le malheur, la cruauté de la vie, à distance, car il connaîtra le réel et celui-ci sera rendu inoffensif. Mais mettre le réel dans des cases, en rationaliser tous les aspects, jusqu'aux émotions, c'est le rendre abstrait, non le connaître, abstraction qui n'a jamais pu éviter à personne d'avoir à affronter la souffrance, qui a seulement aidé à la supporter, à moins la voir. *Um das Böse gutzumachen, bedarf es bloß eines Worts / Um das Böse nicht mehr zu fühlen, bedarf es des Todes*. Entre le « don d'ignorance » dispensé, selon le récit biblique, par Dieu à l'homme aux premiers et seuls jours heureux de l'humanité au sein du paradis et irrémédiablement perdu par celui-ci dans une « infraction à la sagesse⁹⁹ », entre un retour impossible à cette sainte ignorance et le bonheur illusoire qu'offre la raison dans la pseudo-connaissance d'une vérité qui correspond inmanquablement au bien, Chestov et d'autres philosophes du désespoir misent sur la *connaissance par les gouffres*, sur la vérité dans le cri, dans les éructations de l'homme du sous-sol, dans les passions dévastatrices, dans l'âme du *poète* déchirée entre son désir d'être aimée et acceptée des autres âmes et le mépris qu'elle a pour elles. Seule la souffrance, dans la réalité de l'homme jeté hors du paradis¹⁰⁰, contient quelque vérité, mais jamais cette dernière n'apportera le bonheur. Ce qui ne m'amène pas à croire à la possibilité du bonheur dans l'ignorance, à la possibilité du bonheur dans un retour utopique à l'ignorance et à l'innocence d'un paradis vert dont l'homme

⁹⁹ Emil Cioran, *La chute dans le temps*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995, p. 1072.

¹⁰⁰ Le récit biblique de la chute de l'homme hors du paradis occupe une place importante dans la philosophie de Chestov. C'est le savoir, la connaissance du bien et du mal, qui a plongé l'homme dans le malheur et la souffrance. Par conséquent, les tentatives répétées de presque tous les philosophes (mais particulièrement des philosophes rationnels, tels Platon, Descartes, Hegel) d'élargir toujours le savoir, de donner à la raison tous les pouvoirs sur le réel, même de placer cette dernière au-dessus de Dieu, traduisent la plus grande et la plus universelle erreur de l'humanité : celle de faire de la raison plutôt que de la foi le bien suprême, la source de la vérité et du bonheur de l'homme. Pour Chestov, le seul espoir de bonheur se situe hors de la raison, bien que le plus sûr chemin pour échapper à cette dernière passe par le désespoir.

n'aurait goûté encore aucun fruit, d'un paradis vert d'avant le savoir, celui de l'enfance avant la dite corruption de l'éducation et de la culture, celui de l'âge des jeux et des courses libres. C'est oublier qu'il n'y a pas au départ un bonheur ignorant, mais seulement un bonheur naïf, que l'homme ne fut jamais pur, mais toujours à la fois curieux et lâche, d'une curiosité dont il se flatte, comme d'une preuve infaillible de son intelligence et de sa supériorité sur les autres animaux, mais dont il a peur, aussi, car la suit toujours, quand elle va trop loin, plus loin que la limite permise, une odeur de péché, de révolte et même de honte — opprobre de l'exclu — qui sied mal à la modestie attendue des classes dites inférieures (esclaves, travailleurs, femmes, pauvres) maintenues dans l'ignorance par ceux — ses « élites » — qui savent tirer profit de l'esprit grégaire de l'homme. Curiosité dangereuse que celle d'Adam et d'Ève car elle conteste l'autorité du maître. Néfaste et bénéfique, elle n'est pas à l'origine du mal, mais permet plutôt de le voir. Aucune conscience, aucune souffrance, mais aucun bonheur non plus. Le bonheur n'est pas un état dans lequel nous pouvons retomber, poussés par quelqu'un d'autre — dans ce cas nous n'y serons jamais bien — ou attirés par sa douceur dans notre paresse — dans ce cas nous y sommeillerons confortablement —, et nous prélasser béatement après une période plus ou moins longue de douleurs, que nous pouvons retrouver suite à de multiples et durs efforts; il n'est pas une bénédiction reçue par quelques êtres; il est passager. Le reste est faux. Même ce passage, peut-on ne pas le soupçonner? « [...] oublier l'homme, et jusqu'à l'idée qu'il incarne, devrait former le préambule de toute thérapeutique » et de toute sagesse, écrit Cioran, d'une véritable connaissance, qui passe par l'engagement et le regard plutôt que par l'analyse et la parole¹⁰¹. Nous connaissons les dangers de l'oubli. Peut-on souhaiter en obtenir une

¹⁰¹ Emil Cioran, *La chute dans le temps*, op. cit., p. 1077.

guérison? Une santé aveugle vaut moins qu'une maladie et l'oubli complet de l'homme signifie son anéantissement. Si le langage n'est pas que l'incarnation de la raison de l'homme — ce que, malgré un même nom, *logos*, il ne peut pas être sauf dans nos conceptions les plus restreintes de la raison et du langage —, mais aussi de son trouble, de ses affects, s'il n'est pas que l'outil standardisé, produit de conventions, de règles et d'habitudes, de nos communications, il peut être le préambule, *mais le préambule seulement*, à la sagesse, et même à une thérapeutique, qui n'atteindra jamais à la guérison, car on n'oublie pas l'homme. C'est là qu'est le malheur, mais aussi le savoir. Car si, dans l'immédiat, bonheur et souffrance — sans oublier la raison, prise elle aussi, quoiqu'on en dise, par ses affects — peuvent rendre également aveugle à la vérité, la souffrance, à la différence du bonheur qui n'arrive à fleurir que si sont oblitérés certains aspects de la réalité, qui exige des gens heureux qu'ils se ferment les yeux, peut être révélatrice. Les mystiques y voient le seul moyen d'atteindre Dieu et le bonheur véritable. La conscience est dans le mal. La possibilité d'une joie dans la souffrance est plus certaine que celle du bonheur, qu'on le cherche dans une sagesse millénaire qui veut faire fi des passions pour le bénéfice d'une vertu sereine et égale ou dans une innocence antédiluvienne qui ignorerait la raison et les affres de la connaissance, qu'on le trouve sous l'un ou l'autre de ces deux masques.

Figure spirituelle

Qui accroît sa science accroît sa douleur
Spinoza

La « *geistige Figur* », la « figure spirituelle », soit la projection dans son esprit et dans son art, comme fiction, qu'une *créature pensante* fait d'elle-même, le dessin réfléchi de sa souffrance est, pour Bachmann, l'élément vraiment « intéressant » et « enthousiasmant » du roman de Plath — et non, comme pour certains, l'exhibition de maux qu'ils croient *authentiques, vécus* —, qui n'expose pas sur la place publique, dans la foire aux ragots, ce qui ne doit pas l'être, « l'intimité », le « secret¹⁰² » et le « tabou¹⁰³ », sur le respect desquels Bachmann insiste tant — comme, au début de son essai sur Plath, sur les égards dus à sa mémoire et à ses proches —, car leur violation contribue au lent assassinat à la fois public et invisible responsable de la mort de plusieurs d'entre nous et dont Bachmann, à travers la fiction, dans son cycle romanesque *Todesarten (Genres de mort)*, veut prouver l'existence. L'adjectif « *geistig* » est employé en allemand, en médecine, pour qualifier la maladie mentale (« *geistig behindert* » pour « handicapé mental »), maladie de l'esprit, de l'âme, de l'intelligence (*Geist*) — sans oublier que « *Geist* » est aussi le nom utilisé pour les esprits immatériels, saints ou non, les spectres. Le terme « *Figur* », quant à lui, appartient à l'art et à l'apparence et désigne tout aussi bien l'objet sculpté ou dessiné, peint, effigie de la réalité, que le personnage inventé par l'écrivain, de même que l'apparence extérieure d'un être humain, sa ligne ou la ligne imaginaire qui trace le contour de sa silhouette, ou bien il fait figure de terme général pour

¹⁰² Ingeborg Bachmann, « Die Glasglocke / Das Tremendum (über Sylvia Plath) », dans *Kritische Schriften*, op. cit., p. 450.

¹⁰³ *M*, p. 25.

dénommer un individu particulier, un *type*. Ce qui est donc caractérisé par l'expression « *geistige Figur* » de Bachmann, c'est le personnage créé par Plath d'Esther Greenwood, qui n'est pas Plath, et ce qui est représenté à travers ce personnage comme à travers la description apparemment clinique et froide, détachée jusqu'à l'ironie, de sa lente et inéluctable chute dans la folie; c'est un affect, ce *tremendum*, sentiment de peur et d'angoisse devant l'inatteignable¹⁰⁴, sentiment qui prend possession du corps et le fait trembler; c'est la folie; c'est ce qui domine pour un temps à la fois le corps et l'esprit et qui est si insaisissable — qu'il provoque la joie, la peur, la tristesse — qu'apparemment personne, du plus savant lettré à l'individu le moins cultivé, à celui qui à douze ans n'allait plus à l'école, ne s'est jamais intéressé aux livres et dispose d'un stock de mots limité dont certains sont inventés, déformés, personne, n'a de mot pour le désigner — « il n'y a pas de mot pour ça, c'est trop fort, je ne sais pas comment le dire ». Ce qui est représenté à travers les personnages féminins des récits de Bachmann, ce sont aussi des affects, mais jamais, malgré qu'il en soit souvent question, ceux qui sont liés au bonheur. Toujours de tristes figures. L'impossibilité de l'œuvre *Exultate Jubilate*. L'intérêt pour la « créature pensante, délabrée, battue, détruite » — les trois derniers adjectifs vont de pair avec le premier — est indéniable, celui pour l'être parfaitement heureux est nul. Satisfait, il n'a besoin de rien, ce qui le rend presque irréel, personne n'a besoin de lui et, est-il heureux, il ne le sera pas toujours. « [...] de manière générale, dès les “plus simples” des processus règnent les affects, tels la peur, l'amour, la haine, y compris les affects passifs de

¹⁰⁴ « *Tremendum* » est souvent employé dans un contexte théologique pour parler de l'expérience mystique de la rencontre avec le divin à laquelle Bachmann, de toute évidence, ne fait pas référence dans son article sur Plath. Elle veut plutôt évoquer, par ce mot, le tremblement de celui qui sait, qui a vu l'enfer. Sur l'image de la psychiatrie chez Bachmann et Plath, et sur le *tremendum*, voir: Barbara Agnese, « Das Bild der Psychoanalyse und Psychiatrie bei Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath », dans N. Šlibar (dir.), *Ingeborg Bachmann, neu lesen und weiter schreiben*, Ljubljana 2010, pp. 12-25.

paresse¹⁰⁵ », ce qui occasionne conflits, crimes, ententes, recherches, travail, doutes. Tout en découle, y compris nos systèmes philosophiques les plus savamment construits, nos pensées les plus riches, nos lois, qui sont créées pour contenir nos affects et nous obliger à les contrôler, notre langage, composé de mots qui ne sont jamais le reflet des choses, qui ne disent jamais la vérité sur elles, mais qui sont les noms que nous avons *choisis* pour elles, déterminés à l'usage, nés de nos impressions. Même nos morales, dont la plupart sont des morales de la pusillanimité, dit Nietzsche « ne sont aussi qu'un langage figuré des affects¹⁰⁶ ». Une morale, explique-t-il, révèle généralement quelque chose au sujet de son auteur. Elles répondent toutes à un besoin, à un affect qui demande à être apaisé. La morale de Bachmann, exposée dans l'avant-propos à *Franza*, selon laquelle « aujourd'hui encore un grand nombre d'êtres humains ne meurent pas mais [...] sont assassinés¹⁰⁷ », fait partie de toute évidence de ces morales nées du traumatisme, particulièrement présent dans les consciences allemandes et autrichiennes, de la Seconde Guerre mondiale, suite à laquelle l'omniprésente existence du mal en l'homme, rien que du mal, et surtout de l'*intelligence* du mal — il n'est plus uniquement le résultat d'une passion déchaînée —, est devenue pour plusieurs plus qu'une évidence : un fait. Elles insistent beaucoup, ces morales, par opposition à la si honteuse dénégalation des nazis, sur la culpabilité de tous et chacun — voilà pourquoi le savoir peut être si douloureux —, non pas tant, peut-être, en raison, chez leurs auteurs, de la présence d'un désir d'auto-flagellation et d'humiliation qu'à cause d'un fort désir de ne plus cacher le mal et de reconnaître la

¹⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, traduit de l'allemand par Patrick Wotling, Paris, Garnier-Flammarion, 2000, p. 148.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰⁷ Ingeborg Bachmann, *Franza*, traduit de l'allemand par Miguel Couffon, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 414. Désormais, la lettre *F* renverra à cet ouvrage.

responsabilité de chacun dans son existence, non plus uniquement de ceux qui le commettent, mais aussi de ceux qui ignorent ou se taisent. La faute du silence est grave. Une grande vigilance est donc exigée, un esprit critique aiguisé. Dans ces conditions, nul bonheur simple ne saurait subsister longtemps et les représentations de la joie en art paraissent la plupart du temps terriblement éculées et niaises. « Tout art “léger” et agréable est devenu illusion et mensonge : on ne peut plus jouir de ce qui se présente esthétiquement dans les catégories du plaisir et on ne peut plus trouver cette *promesse de bonheur*, par laquelle on a pu autrefois définir l’art, ailleurs que là où le faux bonheur a été démasqué¹⁰⁸. » Chez Bachmann, « le plus grand sérieux » et « le combat contre l’abus des expériences de grande souffrance¹⁰⁹ » sont les principes d’une écriture morale qui doit « réveiller le public », ouvrir les yeux des ignorants au savoir, c’est-à-dire à la souffrance, et exige de l’écrivain une veille constante au milieu de la nuit, pour voir la nuit et ce qui se cache au fond de sa noirceur, une insomnie qui l’épuise jusqu’à sa mort, souvent volontaire, les yeux brûlants. « Car nous sommes vraiment endormis, nous dormons par crainte d’avoir à nous percevoir, nous-mêmes et notre monde¹¹⁰ ». Avec Miranda qui s’aveugle, Beatrix qui dort et Moi qui vit comme un conte son histoire de bonheur avec Ivan, Bachmann montre à quel point il est difficile de savoir, facile de fermer les yeux. Ces trois personnages féminins illustrent la théorie morale de Bachmann qui veut que nous soyons tous à la fois la victime et l’assassin de quelqu’un, qu’existent ces « crimes qui requièrent de l’esprit [*Geist*] », crimes « subtils », « sublimes¹¹¹ », qui épargnent à ceux qui

¹⁰⁸ Theodor W. Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique*, traduit de l’allemand par Christophe David, Paris, Éditions Allia, 2007, p. 17.

¹⁰⁹ *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 662.

¹¹⁰ *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 663.

¹¹¹ *F*, p. 414. La version originale allemande qualifie ces crimes [*Verbrechen*] de « *sublim* ».

veulent se leurrer sur la beauté et la bonté de la vie la vue du sang et des cadavres et des traces d'une violence déchaînée¹¹², crimes sans pathos, sans excès, intelligents et froids, qui n'en sont pas moins le déguisement d'affects de peur et de haine, comme la représentation artistique qui, sans sublimer, puis neutraliser véritablement les affects, par une mise en forme les transforme, leur enlève un peu de leur éclat furieux et insaisissable pour leur donner l'apparence extérieure de la sérénité et de la force apollinienne. Le sentiment de culpabilité de l'écrivain n'est pas seulement lié à sa faute envers le langage, à son incapacité à trouver et à faire parler les mots ou à son impuissance vis-à-vis des crimes et du mal perpétrés chaque jour et des consciences bêtement endormies. « Je dis seulement que c'est une prétention sans borne, que c'est bas et ignoble de prétendre montrer à un être humain la souffrance d'autres êtres. Dans la réalité, c'est tout différent¹¹³ », dit Joseph von Trotta, autrichien d'une autre époque, à Elisabeth, photographe de guerre désireuse de *réveiller*, de *secouer* les gens par des photographies choquantes et horribles, semant le doute dans son esprit sur la validité de son travail. « Beaucoup plus tard elle lut par hasard un essai "Sur la torture", [...] et elle comprit alors ce que Trotta avait voulu dire, car là se trouvait exprimé ce qu'elle-même et tous les journalistes ne pouvaient exprimer, ce que ne pouvaient dire non plus les victimes qui avaient survécu et dont on publiait les dépositions dans des documents rédigés à la hâte.¹¹⁴ »

Bachmann, en faisant manifestement référence à l'essai de Jean Améry sur la torture, met en

¹¹² Les images que nous voyons dans les journaux ou à la télévision ne sont pas questionnées, donc ne sont pas vues. Lorsque nous entendons, pendant que nous regardons des images des victimes d'armes chimiques en Syrie, la voix de la journaliste nous dire: « Ces images ne mentent pas », nous ne nous demandons pas ce que disent en fait ces images, nous n'avons même aucune idée de ce sur quoi elles sont censées ne pas mentir. Prises en elles-mêmes, elles ne disent rien et nous font frémir pendant une seconde.

¹¹³ Ingeborg Bachmann, « Trois sentiers vers le lac », dans *Trois sentiers vers le lac*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 358-359.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 360.

scène sa propre incertitude et n'épargne pas son propre désir de réveiller les endormis. L'écrivain doit douter, lui aussi, toujours, lorsqu'il écrit, de sa justesse ou de ses prétentions, de ce qu'il écrit, de sa manière de l'écrire. Ce doute est sa seule excuse pour avoir voulu, dans sa solitude, prendre ses distances d'avec le réel, parce qu'avec ce doute, il peut le voir mieux: parfois ses figures et figures de style sont de la poudre aux yeux, de belles carcasses vides, parfois elles permettent de le toucher. Peur, faiblesse et cruauté peuvent demeurer cachées derrière des abstractions réductrices et des mots mensongers, comme les crimes secrets dont elles sont responsables, mais elles peuvent aussi être vues et expliquées, au moins partiellement, saisies et ressenties plutôt que comprises à la manière franchement aveugle d'un Heidegger, d'un philosophe.

La peur n'est pas un secret, ce n'est pas un terme technique, ce n'est pas un élément existentiel, ni rien de supérieur, ce n'est pas un concept, Dieu merci, ce n'est pas systématisable. On ne peut disputer de la peur. C'est une agression, c'est le régime de la terreur, l'attaque de masse contre la vie, le couperet vers lequel on marche dans une charrette, vers son bourreau [...].¹¹⁵

La peur est là et n'a que faire d'un *dévoilement*. Si elle devait être systématisée, elle serait vaine et n'agiterait plus aucun esprit. Dans l'œuvre de Bachmann, il est souvent question de bonheur et d'amour, mais toujours aussi de mensonges et ses personnages, qui cherchent le bonheur mais ne l'ont pas — comme la vérité —, dans le contexte souvent banal (salon de coiffure, visite à la belle-mère, soirées viennoises, visite au père dans la maison de l'enfance, petite escapade en Italie avec un nouvel amant) du récit de fiction qui les met en scène, apparaissent en fait comme des gens qu'on voit tous les jours, sous des dehors normaux, telles

¹¹⁵ *F*, p. 458.

des figures composées d'un enchevêtrement quasi inextricable et incontrôlable de peurs et d'angoisses cachées, des modèles, des *types* qui sous la plume de l'écrivaine, sous la forme figée des mots imprimés, arborent des traits clairs, précis, fixes, derrière lesquels, dans l'œuvre vivante, qui pense et qui souffre, s'agite le chaos. La différence entre l'expression philosophique et l'expression fictionnelle de la peur réside dans le doute. Le philosophe classique, même si son point de départ avoué est le doute, a trop peur de celui-ci, le considère trop comme une tare du savoir, pour véritablement le laisser pénétrer son esprit : son chemin vers la certitude est tout tracé d'avance, les affects ont déjà été foulés aux pieds et ne nuiront pas à la construction de l'idée claire et distincte, pilier du système. Et le philosophe de se rengorger d'être parvenu à la vérité. L'écrivain, dans et par la fiction, maintient toujours le doute car lui-même n'arrive pas à le chasser de son esprit, ce qui est peut-être le choix le plus sage que puisse faire celui qui tente de parvenir à la sagesse. Le doute est l'expression d'un affect dans le savoir, il est plus sûr qu'une réponse, il est un savoir.

Par ces femmes qui se mentent sur leur bonheur par peur d'avoir à affronter une réalité dans laquelle il n'existe pas tel qu'elles l'ont idéalement conçu, Bachmann montre la fragilité de nos représentations et de nos certitudes. Notre savoir est toujours mort, toujours à refaire, toujours vivant. « La vérité est moins belle en soi que pour celui qui la cherche¹¹⁶ », que le désir d'elle. Même horrible, elle est attirante. Le monde est lui-même un tel cauchemar que le désir d'y trouver autre chose que des visages morts et muets semble beau. Lui seul, chez certaines personnes, suscite l'enthousiasme nécessaire au maintien de la vie, c'est-à-dire à sa

¹¹⁶ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 27.

création. Là où il est absent marche une âme zombifiée, morte et vivante, qui n'a de volonté que celle du sorcier — dont le pouvoir est sans magie — qui la commande; morte et vivante, elle s'avance dans le monde les bras ballants, le regard fixe, ne peut, ne connaît rien que ce qui la maintient morte. La philosophie et la connaissance sont aussi création. La vérité est belle parce qu'elle est cherchée, désirée, mais elle n'est pas trouvée telle quelle dans la nature. L'idée que la vérité sur les choses et les êtres se trouve au-delà — jamais en deçà — de leur apparence sensible est vieille comme la philosophie elle-même. Pourtant jamais elle ne s'est débarrassée de l'apparence et de l'image. Mais ce qu'on trouve derrière elles n'est pas l'essence des choses, ce sont des affects. Qu'on ne parle plus de « théorie de la connaissance », mais de « doctrine des perspectives des affects¹¹⁷ », écrit Nietzsche. La philosophie doit avoir recours à l'image dans la présentation de ses idées — ne serait-ce que parce que le langage est lui aussi un édifice savamment et longuement érigé, à partir d'affects, en système de référence, jamais neutre —, dans leur formulation pour elle-même et dans leur transmission: la communication de *l'abstrait* passe souvent par l'invention d'une image *concrète*. Le danger et l'erreur est de considérer l'image comme le vrai, le mot comme le représentant fidèle de l'idée et la communication comme efficace. L'allégorie, la fable, la fiction, la littérature, qui comprend toute forme d'utilisation du langage qui n'est pas purement fonctionnelle, qui peut inclure la philosophie et d'autres discours théoriques, même lorsque leur qualité littéraire n'est pas intentionnelle, ne représentent pas les « apparences trompeuses », mais sont une incitation à interpréter et à briser les images, l'indice de leur omniprésence insoupçonnée, une invitation à penser et à repenser. Elles ne visent pas elles-mêmes à être le simple reflet d'une réalité —

¹¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, op. cit., p. 87.

apparences trompeuses qui ne seraient pas le réel —, elles sont déjà le produit d'une conscience brisée dont la brèche ouverte par une expérience nouvelle, intellectuelle et vivante, physique (comme s'il était possible de maintenir l'esprit et le corps dans deux boîtes différentes bien fermées), a produit la fragmentation des savoirs anciens — des représentations officielles — et a permis la production de nouveaux par la juxtaposition des fragments éclatés des images dans un ordre inusité, à la manière d'un collage. C'est ainsi que la combinaison de certains mots peut affecter un lecteur assez profondément pour l'ébranler.

Oui, je lis beaucoup, mais les chocs, les événements durables sont un coup d'œil à une page, le souvenir de cinq mots [...]. Ce sont des mots sur une affiche, des noms sur une plaque d'immeuble, des titres de livres invendus, dans une vitrine, une annonce lue dans une revue, découverte dans la salle d'attente d'un dentiste, une inscription sur un monument ou sur une stèle funéraire qui m'a sauté aux yeux : Ci-gît. Ou encore un nom dans l'annuaire qu'on feuillette : *Eusebius*.¹¹⁸

Bachmann expose ici clairement, à travers son personnage fictif, sa théorie : « Les plus vulgaires et les plus précieux de ses [la littérature] langages participent encore à un rêve de langage. Chaque vocable, chaque syntaxe, chaque période, chaque ponctuation, chaque métaphore et chaque symbole accomplit quelque chose de ce rêve d'expression, le nôtre, même si nous ne pourrions jamais le réaliser complètement.¹¹⁹ » *La violation d'une médiocre langue par une utopie du langage* constitue la spécificité de la littérature, qui embrouille les chemins empruntés depuis des années, les sentiers battus de la soumission de la majorité à la majorité, détruit les liens, les idées et les histoires les plus connus, les moins — les plus — suspects. L'écriture littéraire laisse des trous à travers lesquels *l'intention de l'auteur* ne se

¹¹⁸ *M*, p. 78.

¹¹⁹ *LF*, « La littérature, une utopie », p. 719.

laisse pas voir et le lecteur cherche, dérouté, quelque chose, un sens, une signification, qui n'est pas clair et ne pourra le devenir, car ces trous altèrent à jamais un *message* qui, bien que sa transmission n'ait jamais fait partie des ambitions de l'écrivain qui perçoit lui aussi les espaces vides entre ses idées disjointes, est avidement désiré par le lecteur, comme un sol sur lequel enfin se poser au terme de la chute libre. La littérature n'est pas un discours à l'aide duquel est démontré une idée ou une thèse, et si elle n'est pas cela ce n'est pas parce que l'écrivain veut confondre son lecteur, non, la *violation d'une médiocre langue* ne fait pas partie de la stratégie perverse d'un être en mal de pouvoir et d'autorité, mais est le seul moyen à la disposition de qui connaît d'un savoir critique, avec intelligence, les failles — non les faiblesses — de la pensée et du langage pour éveiller au doute le lecteur. Peut-être la littérature ne communique pas tant un sens clair qu'un sentiment diffus d'angoisse — sans qu'il en soit toujours directement question —, d'une angoisse qui est l'angoisse de l'incertitude et qui n'est pas exempte de joie, angoisse dont elle est le produit.

S'il s'agit toujours d'apparence — métaphores, personnages, mensonges, inventions, fables — ce n'est jamais de la belle apparence (qui se prend souvent pour la vérité), mais toujours de l'apparence brisée, d'une créature brisée, par une *pensée affective*, une pensée qui veut briser le mur qui nous enferme et nous bouche la vue. « [...] faites que je ne m'aveugle jamais, ni ne me protège de cette intense douleur d'apprendre, cette grande souffrance d'essayer de comprendre¹²⁰ ». Bachmann oppose la description poétique de la maladie mentale de certains écrivains naïfs en mal d'états d'âme à celle qu'en donne Plath, « exacte », sobre. Une figure

¹²⁰ Sylvia Plath, *Journaux*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 914.

esthétique, un style, doivent être le produit de l'intelligence. Ce sont les fous, souvent : les folles, qui ont le savoir. Pour elles, sous une cloche de verre ou derrière un mur, « le monde lui-même est le mauvais rêve¹²¹». Comme Karin pour trouver Dieu — Bergman savait à propos du mur¹²² — ou comme Moi¹²³ pour s'anéantir, se taire et fuir la douleur causée par l'abandon d'Ivan, elles entrent dans le mur ou demeurent sous la cloche de verre pour ne pas vivre le cauchemar. Dans le film de Bergman¹²⁴, Karin balance entre deux mondes, celui, sain en apparence mais rongé en réalité par la jalousie, l'ambition, le mensonge, la peur, de son mari, de son père et de son frère, et celui vers lequel l'attirent « les voix » qui lui parviennent d'une faille dans le mur et lui parlent de la venue prochaine et attendue de Dieu. Elle choisit la réalité « des voix », elle voit surgir Dieu du mur, qui se transforme bientôt en araignée monstrueuse et tente de la violer. Elle crie, se débat, l'araignée retrouve le mur. Le film se termine sur son départ pour l'hôpital. Mais Dieu, la vérité ou l'abri se révèlent être une araignée monstrueuse, un mur oppressant qui ne laisse échapper aucun cri ou une cloche étouffante où l'on moisit dans son jus. Ils sont l'issue mortelle. Le langage et la littérature sont à la fois le mur et la fissure dans le mur, avec tout ce qu'elle peut cacher d'équivoque. Bachmann, après avoir fait publier deux recueils de poésie, passe au début des années soixante à la prose, changement qu'il est possible de lier à la réflexion théorique accrue qui entoure les

¹²¹ Sylvia Plath, *The Bell Jar*, London, Faber and Faber, 2005, p. 227.

¹²² Ingeborg Bachmann, « Für Ingmar Bergman, der von der Wand weiss », dans *Ich weiß keine bessere Welt. Nachgelassene Gedichte*, édité par Isolde Moser, Heinz Bachmann et Christian Moser, München Zürich, Piper Verlag, 2011, p. 65. Entre 1962 et 1964, années où elle fut elle-même souvent malade, Bachmann écrivit plusieurs poèmes, demeurés fragmentaires, « poèmes de la folie », poèmes de malade, écrits d'un lit d'hôpital, dont celui-ci, *Pour Ingmar Bergman, qui savait à propos du mur*, fait partie. Bachmann ne parle pas de la folie de Plath en ignorante.

¹²³ À la fin du roman *Malina*, la narratrice, « Moi », disparaît dans le mur de son appartement.

¹²⁴ *À travers le miroir*, présenté à Berlin en 1962.

leçons données à Francfort en 1959-1960 et qui apparaît un peu maladroitement, un peu trop visiblement, dans certaines des premières nouvelles parues à la même époque, celle du recueil *La trentième année*, mais qui, dix ans plus tard, dans les nouvelles et les romans du cycle *Todesarten*, s'est fait plus souterraine et plus profonde; sa pensée n'est plus tant explicitement énoncée dans certains passages du texte¹²⁵, elle est plutôt intriquée, incarnée dans les personnages et dans la trame narrative, implicite et omniprésente. Le fait que les nouvelles du dernier recueil, *Trois sentiers vers le lac*, et les derniers romans, *Malina* et, bien que fragmentaires, *Franza* et *Requiem pour Fanny Goldmann*, soient liés par des thèmes, des préoccupations, des lieux et surtout des personnages communs permet de la penser, cette réflexion, comme plus mûre. L'utilisation récurrente de certaines images — le mur chez Bachmann, la cloche de verre chez Plath, la réapparition constante du père nazi — les charge de significations et donne un indice du poids de la réflexion qui les a fait naître. « Le prosaïque, du reste, où se marque au suprême degré la réflexion comme principe de l'art, est bien, dans l'usage de la langue, une désignation métaphorique du sobre. En tant que comportement pensif et lucide, la réflexion est le contraire de l'extase¹²⁶ ». Depuis les romantiques allemands, depuis Hölderlin, la pensée est considérée comme un principe essentiel de la création artistique. « [...] il ne faut pas nous en remettre, quant à ce qu'il y a de plus haut, à notre seul sentiment¹²⁷ », écrit Schlegel. Bachmann, comme Plath, a choisi, pour exprimer la folie — car elle est folle, cette Moi de *Malina*, car elles sont névrosées, ces

¹²⁵ Comme celui-ci, dans la nouvelle « La trentième année » : « Pas d'univers nouveau sans langage neuf » (*Œuvres, op. cit.*, p. 169), où se montre la réflexion sur le langage inspirée de Wittgenstein, ou le long questionnement, à la fin de la nouvelle « La vérité », du même recueil, sur la vérité (*Œuvres, op. cit.*, p. 245-249).

¹²⁶ Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, op. cit.*, p. 154.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 158.

femmes amoureuses — et l'angoisse, le moins raisonnable, la prose, la forme d'écriture qui est en apparence la plus raisonnable, et, plus encore, une prose sobre, la plus éloignée peut-être des emportements des affects, bien que l'écriture, toujours, emporte la phrase qui s'écrit, qui se lit, ailleurs que dans la pensée consciente. Le langage est nécessaire à la pensée, la réflexion sur le langage à ses trébuchements. Nul ne tombe s'il ne réfléchit. La littérature, lorsqu'elle joue à son jeu cruel — pour elle et pour lui — avec le langage ne le fait pas avec l'intention, fantasme irraisonné, d'en inventer un nouveau, de créer un nouveau monde ou de sauver l'ancien en dévoilant une vérité que le faux langage d'autrefois empêchait de voir; ce jeu est indissociable d'une pensée lucide, qui est pensée souffrante, avec laquelle ne peut manquer ce renouveau rêvé du langage qui, difficile, impossible, n'est pas si loin ni si rare, se produit un peu, jamais définitivement, chaque fois que la pensée est présente, dans la poésie la plus sentimentale et la syntaxe la plus déconstruite ou dans la prose la moins exaltée. La littérature est le lieu par excellence de la *douleur d'apprendre*. La chute et l'erreur sont pour elle le plus important car elles indiquent qu'on a plongé dans la réalité. Il ne faut pas considérer ses images et ses artifices comme de pauvres succédanés de vérités utilisés faute de mieux par une pensée impuissante et incapable; elles ne sont pas le produit d'un défaut d'intelligence, mais de l'intelligence même.

Le bonheur avec Ivan

L'imagination « explique la nature du soleil en tant qu'elle affecte le corps¹²⁸ », dit Spinoza, non en tant qu'elle nous en donne une idée juste. Regardant le soleil, vierge de toute

¹²⁸ Baruch de Spinoza, *Éthique*, *op. cit.*, p. 222.

connaissance, ignorante de certains concepts qui pourraient me faire concevoir qu'existe dans l'univers une chose immensément plus grosse que tout ce que mes yeux ont pu voir dans leur réalité, je ne peux pas savoir qu'il est si lointain. Pourtant, dit encore Spinoza, chercheur de l'idée claire et contempteur de l'imagination, rien ne peut supplanter l'imagination sauf l'imagination; jamais la raison, ses concepts et ses idées présumées sûres, donc inébranlables, mais seulement une image, non pas juste, mais plus forte, juste une image. Si Spinoza croit qu'il suffit que l'entendement parvienne à une idée claire des causes des affects du corps et de l'esprit pour être débarrassé des idées fausses, des fictions et des illusions qui empoisonnent la vie, je crois pour ma part que se cache dans cette grande confiance dans les pouvoirs de la raison une naïveté, une autre image, une autre invention intellectuelle motivée par la peur du chaos et du mal et par le désir de l'ordre, de la sérénité, du bien et d'un savoir sur lequel il est possible de s'appuyer, de se reposer. Il s'agit toujours d'*invention*, et non de *vérité*, invention née et développée sous la poussée conjuguée de l'angoisse et du désir du bonheur, son remède, créée à partir d'instincts, de convictions et d'idées personnelles, aussi sûrs qu'aveugles à ce qui s'éloigne des *préjugés fondamentaux* qui les ont déterminés, généralement de façon permanente. « Le grand édifice des concepts présente la stricte régularité d'un columbarium romain¹²⁹ », la même solidité antique et quasi éternelle, dont les siècles ne sont pas venus à bout, mais aussi la même odeur de mort qui empêche d'oublier, malgré la grandeur de la construction de pierres ou du système philosophique, la fragilité et la vanité de nos œuvres,

¹²⁹ Friedrich Nietzsche, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », *op. cit.*, p. 213.

mêmes les plus scientifiques. « GALILÉE : [...] Nous sommes le 10 janvier 1610. L'humanité note sur son journal : Ciel supprimé. SAGREDO : C'est effrayant.¹³⁰»

Plusieurs des personnages inventés par Bachmann parviennent à traverser les jours de leur vie *en toute hâte, dans la plus grande angoisse*, grâce à quelque *mensonge vital*, à quelque artifice élaboré par leur esprit en toute inconscience, d'apparence plus joli que la réalité. Elles-mêmes — car il s'agit principalement de femmes; pas seulement, mais principalement — sont des modèles, des représentations connues d'un certain malheur féminin, des personnages clichés — qui ne sont pas faux pour autant — non pas tant parce qu'ils apparaissent trop souvent dans la littérature ou dans le cinéma et qu'ils n'ont plus à nos yeux aucune profondeur, qu'ils ne signifient plus rien, mais parce qu'elles se ressemblent les unes les autres et parce qu'en elles nous retrouvons le stéréotype bien connu de la femme amoureuse, de celle qui se donne entièrement à l'homme qu'elle aime parce qu'elle a toujours la vision et le désir d'un amour absolu, plus mystique que réel, et qui ne recevra en retour de son abandon que le malheur, car elle exige de son amoureux l'impossible: qu'il soit Dieu. L'archétype le plus romancé de ces femmes amoureuses est sans doute la princesse de Kagran, personnage d'un conte fantastique et mélancolique inventé par la narratrice de *Malina* pour parler de son amour unique, total et impossible pour Ivan, femme royale et misérable, enlevée par des barbares, libérée par un mystérieux étranger au manteau noir qui lui plantera les premières « épines dans le coeur¹³¹ »; ils ne pourront s'aimer que dans de nombreux siècles, c'est-à-dire jamais, car

¹³⁰ Bertolt Brecht, *La vie de Galilée*, texte français de Armand Jacob et Edouard Pfrimmer, dans *Théâtre complet*, vol. 4, Paris, L'Arche, 1975, p. 58.

¹³¹ *M*, p. 56.

lorsqu'ils se rencontrent à nouveau, devant la boutique d'un fleuriste, à Vienne, ils ne font plus partie d'une triste légende mais de la représentation d'une réalité angoissante où « la rencontre avec l'autre¹³² » est toujours brutale et douloureuse, pleine de malentendus. « C'est de fleurs qu'il s'agit. De fleurs et d'épines. D'épines qui s'enfoncent comme malgré nous dans nos chairs, qui s'enfoncent comme pour rejoindre le plus secret de nos désirs¹³³ ». L'écriture de ce conte de fée noir et romantique par le personnage de Bachmann et le contexte romanesque dans lequel elle survient montrent à quel point sont fausses et fragiles, mais agréablement faciles, et les idées de la narratrice sur son amour, son bonheur, et les nôtres, car cette femme fictive qui fantasme sur son existence et qui ressemble, en totalité ou en partie, à tant d'autres personnages féminins¹³⁴, ce modèle, cette apparence de femme qui dans sa vie s'accroche à une apparence de bonheur, nous fait voir notre propre acceptation tacite des apparences. Après l'un des moments les plus heureux de sa vie, un après-midi printanier passé avec Ivan, moment de bonheur et de soleil, la narratrice retombe dans le gouffre de l'angoisse : Ivan vient de la quitter pour la nuit en lui ordonnant de s'endormir et d'être heureuse, enfin apaisée, dans le noir. Seule, (le lendemain, peut-être), elle voit un pupitre ancien chez un antiquaire et rêve de l'acheter pour « y écrire quelque chose sur un vieux parchemin inaltérable comme on n'en trouve plus, avec une vraie plume comme on n'en trouve plus, avec une encre comme on n'en fait plus¹³⁵ », un « incunable », et de donner à son histoire le caractère d'un récit originaire et

¹³² *M*, p.

¹³³ Martin Tailly, « Sade, fantôme de la modernité (extraits) », dans *Lignes. Situations de la critique*, no. 44, juin 2014, p. 147.

¹³⁴ C'est sur le mode de l'ironie qu'elle leur ressemble, à ces personnages convenus de romans féminins, et s'en détache.

¹³⁵ *M*, p. 50.

éternel, comme on en fait plus, antique, durable, le prestige de l'histoire ancienne, afin de tenter d'en contrer l'inévitable déchéance, la fin qu'elle attend mais qu'elle ne veut pas envisager : la séparation. L'histoire de la princesse de Kagran est une consolation, une évasion hors de la réalité de son échec amoureux avec Ivan dans l'univers idéal, bien que noir, du conte, une façon de donner à son amour impossible — simplement parce qu'elle le rêve total et qu'Ivan, lui, le considère presque avec détachement, comme une relation passagère — le prestige et l'éternité d'un amour de légende. Que son histoire avec Ivan soit la réincarnation, à des siècles innombrables de distance, d'un amour impossible entre une princesse et un sombre étranger lui permet peut-être de croire que, plus loin encore, plusieurs autres siècles plus tard, son bonheur sera possible.

L'erreur de la narratrice de *Malina* consiste à croire que son bonheur et sa santé, au fond sa vie, passent par Ivan, l'homme qu'elle ne peut mais qu'il lui faudrait oublier.

Je pense à Ivan. Je pense à l'amour. Aux injections de réalité. À la correction qu'elles m'ont infligées, il y a si peu d'heures. À la prochaine injection, plus fortement dosée. [...] C'est incurable, et il est trop tard. Mais je survis et je pense. [...] Je ne vis qu'en Ivan. Je ne lui survivrai pas.¹³⁶

Le laconisme de ces courtes phrases, qu'accompagne la litanie des cigarettes fumées en attendant le coup de téléphone, mortel ou salvateur, d'Ivan, qui ne voudra pas ou voudra la voir, ne traduit pas la joie exaltée d'une femme heureuse, mais le désespoir de celle que ni Ivan, ni l'amour, ni la réalité ne trompent plus, de celle qui ne vit presque plus; il est le signe d'un doute omniprésent, de l'angoisse, maladie causée par la réalité qui pour être supportée

¹³⁶ *M*, p. 36.

demande une drogue, un substitut, un artifice, un Ivan à adorer, auquel s'accrocher, dans lequel se jeter, vivre, un beau fantasme de santé et de bonheur pour sortir de soi, ne pas penser, oublier ses souffrances. Tous les dialogues téléphoniques entre la narratrice et Ivan ont la même brièveté et sont composés d'échanges tronqués qui témoignent de la mésentente entre les amants, de la fausseté de leurs communications, des non-dits. *Je ne te le dirai jamais. Dis-le donc, il faut que tu le dises aujourd'hui. Dis-lui, dis-lui, s'il te plaît, dis-lui! Ne lui dis rien. Ou plutôt : je ne suis pas là.*¹³⁷ Ils sont le signe, comme les « séries de phrases », d'une méfiance de la narratrice envers le langage qu'Ivan ne partage évidemment pas. Elle seule, bien qu'elle dise « nous », impliquant Ivan dans son désir utopique d'un nouveau langage, aussi neuf que leur amour — à ses yeux —, considère naïvement que ces séries de phrases, sur la fatigue, les échecs, la tête — mais pas sur les sentiments : « Ivan n'en prononce pas¹³⁸ » —, sont le résultat, suite au coup de foudre qui se passe de mots, d'une élaboration soignée; elle seule continue « d'espérer avec insistance [...] une phrase qui, loin d'être due à la fatigue, [lui] serve d'assurance en ce monde¹³⁹ ».

Le langage, nous pensons le connaître tous, puisque nous le manions; or, justement, l'écrivain ne peut, lui, le manier. Le langage l'effraye, il ne va pas de soi, il est déjà là [...], animé et impliqué dans un processus qui le détermine à l'usage; alors que l'écrivain, lui, ne peut en faire aucun usage¹⁴⁰.

Avec la conscience du langage et de l'usage, ou du mésusage, qui en est fait vient la conscience du réel — au-delà de l'usage et des images usées —, du malheur et de la nécessité de l'invention. Ivan, incarnation du bonheur ou de ce qu'il faut plutôt considérer comme une

¹³⁷ Collage de citations, *M*, p. 48 et p. 166.

¹³⁸ *M*, p. 38.

¹³⁹ *M*, p. 60.

¹⁴⁰ *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 658-659.

non-souffrance, état neutre sans affect, Ivan, qui ne vit que dans l'aujourd'hui si insupportable à la narratrice, Ivan, sans soucis mais fatigué — du travail, des enfants, de Vienne, des amis —, Ivan ne pose jamais aucune question, n'interroge et ne s'interroge sur rien, Ivan n'aime personne. Ivan, l'injection de réalité, le plus absent au réel, en est aussi le plus parfait échantillon : un modèle d'adaptation. L'aveuglement et l'insouciance sont des normes plus que des défauts, la réalité est triste et on la laisse aller avec le dernier soubresaut de résistance. Le vrai est la domination de l'individu par des puissances économiques monstrueuses, le vrai est la bêtise et l'ignorance des dirigeants comme des masses, le vrai est la passivité, le vrai est l'horreur et celle-ci est la réalité. Celui qui trouve au vrai quelque chose de faux, de louche, de monstrueux, celui à qui « des milliers de tissus, de boîtes de conserve, de saucisses, de souliers et de boutons, [l'] accumulation de marchandises » fait « voir tout en noir¹⁴¹ », celui-là est fou et trouve « insupportable¹⁴² » la réalité. La condition de son bonheur est le délire.

Le bonheur avec Ivan. « *La traversée de Vienne avec Ivan*, [...], *Heureuse, heureuse avec Ivan* et *Le bonheur à Vienne, le bonheur de Vienne* [...], *Le bonheur, le bonheur*, c'est bien le titre¹⁴³ » d'un livre, d'une fiction, « d'un film qui n'a jamais été projeté mais où je vois à présent des merveilles et encore des merveilles¹⁴⁴ », pense la narratrice, chantant pour elle-même, alors qu'ils traversent la ville à toute vitesse en voiture, grisée par ces premières chaleurs printanières qui donnent l'impression de revivre, ce refrain guerrier du rêve du retour

¹⁴¹ *M*, p. 222.

¹⁴² *M*, p. 222.

¹⁴³ *M*, p. 48. Bachmann souligne.

¹⁴⁴ *M*, p. 48.

heureux du soldat à sa patrie, du sommeil bien mérité et de la vie paisible retrouvée après les fatigues, les privations et les cauchemars, pas si lointains, de la guerre : *auprès de ma blonde, qu'il fait bon, fait bon, fait bon, auprès de ma blonde, qu'il fait bon dormir*. Plus tard encore, étendue dans la nuit auprès d'Ivan, elle peut dire : « heureuse. Je suis heureuse ». Pour lui elle pourra être heureuse, elle, insomniaque chronique, pourra dormir; s'il le veut elle pourra élever tout autour de Vienne, seule, un mur des Jubilations, écrire l'*Exultate Jubilate*, ce livre qui n'a jamais été écrit, à propos duquel elle fantasme, dans une vision complètement extravagante et hallucinée de son imagination, qu'il produira chez tous une joie extraordinaire, comme il n'en a jamais existé aucune, véritablement miraculeuse, car elle aura pour effet de faire perdre « cinquante kilos en un instant » à la cantatrice obèse dont tout le monde se moque et qui retrouvera ainsi souffle et voix, de rendre enfin M. Breitner, l'infirme, aimable et enclin à saluer.

Si ce livre est possible, et il faudra qu'il le soit un jour, il suffira d'en lire une page pour se rouler par terre de joie ou bondir en l'air, on se sentira aidé par ce livre : pour ne pas hurler de joie, il faudra se mordre la main au fil de la lecture, ce sera à peine supportable; en le lisant assis à une fenêtre, on jettera des confettis aux passants afin qu'ils s'arrêtent tout étonnés, comme s'ils se trouvaient au Carnaval [...].¹⁴⁵

Elle « invente », pendant qu'Ivan dort, « revien[t] de l'équateur, encore troublée par un événement de plusieurs millions d'années », trouve le moyen « de changer enfin le monde! ». Elle « engendre une nouvelle race » et « la volonté de Dieu », dit-elle, « issue de notre union, vient au monde¹⁴⁶ ». Fabulations heureuses. Son bonheur est aussi irréel qu'un bonheur hollywoodien et aussi improbable qu'un miracle divin. Beaux acteurs, belles histoires, belle

¹⁴⁵ *M*, p. 44.

¹⁴⁶ *M*, p. 85-86.

musique, images extravagantes et éculées, vues *ad nauseam*; cette insistance sur une joie fausse et kitsch, cette volonté affirmée de faire disparaître chez le spectateur, sous une débauche d'explosions, d'effets spéciaux et esthétiques, tout sens du réel et toute inquiétude quant à l'horreur et l'injustice véritables qui s'y trouvent et de lui faire accepter, du même coup, ces stéréotypes comme la réalité à laquelle il doit ou doit vouloir correspondre, provoquent chez lui, en même temps qu'une anesthésie générale, un sentiment d'exaltation, une joie aussi brève qu'intense et incontrôlable, un soulagement, dans l'oubli du monde, un vrai, un pur bonheur, aussitôt mort. Comme le bonheur avec Ivan — son conte de fée, son cinéma —, évanoui aussitôt les lumières éteintes. Toute la première partie du roman de Bachmann, intitulée « Bonheur avec Ivan », est le récit d'un aveuglement, d'un idéalisme amoureux, d'un bonheur imaginé et faux, de la dernière tentative frénétique d'un être en mal de joies et de soulagements d'être heureuse, de s'accrocher à un dernier espoir. Elle attend. Cigarettes et téléphone limitent son univers dans l'attente d'Ivan. « Encore fumé et bu, compté les cigarettes, les verres, encore droit à deux cigarettes aujourd'hui, car d'ici à lundi, encore trois jours sans Ivan. Soixante cigarettes plus tard, Ivan sera de retour à Vienne¹⁴⁷ ». L'attente du bonheur n'est pas le bonheur. Tout le long du chapitre est présente cette incompatibilité entre attente angoissée et bonheur rêvé.

[...] avec précaution, je ne m'imagine rien. Mais je finis tout de même par m'imaginer qu'Ivan promène ses regards sur les enfants et moi, tour à tour, des regards interrogateurs qui pèsent le pour et le contre et où l'affection prédomine.

Dois-je attendre éternellement? Le faut-il donc? Toute une vie? ¹⁴⁸

¹⁴⁷ *M*, p. 21.

¹⁴⁸ *M*, p. 112.

Douce divagation qui prend lentement le pas sur la réalité, qui emporte tranquillement l'esprit loin d'elle. L'alinéa figure le réveil brutal, le doute revenu. Le sentiment du malheur — non celui du bonheur — qui domine la narratrice, provient pour une part de la réalité et d'autre part de l'écart entre ses représentations de la réalité de son amour avec Ivan et cette dernière. Ainsi la drogue est le poison et *l'injection de réalité* non pas le remède mais le mal, car c'est un mensonge qu'elle s'introduit dans le sang, son propre mensonge. Fantasme que tout son bien-être, fantasme que son impression de renaître, de retrouver son corps, fantasme que cette zone de santé délimitée par leurs deux maisons sur la Ungargasse: « ici, dans mon rayon d'action, entre le 6 et le 9 de la rue de Hongrie, la douleur est en régression, les accidents se raréfient, le cancer et ses tumeurs, l'asthme et l'infarctus, les fièvres, les infections, les dépressions [...] ont diminué¹⁴⁹ », de même de son angoisse. Rêve qu'un printemps viennois de bonheur avec Ivan. Pourtant le sentiment est réel. Souffrir, être heureux, rien de plus vrai, n'est-ce pas? Vous le savez bien, vous le sentez bien! Mais c'est qu'en fait vous vous mentez constamment à vous-mêmes, ou plutôt c'est qu'il y a plusieurs choses que vous ne vous avouez pas. Vous vous faites de tels scénarios, si beaux, si horribles, que vous n'y distinguez plus ce qui est vrai de ce qui est faux, ce qui est *inspiré de faits réels* de ce qui est *œuvre de fiction*. D'entrée de jeu, le roman *Malina* se présente sous la forme douteuse de la fiction de la pire espèce : le théâtre! Des gestes engoncés, une diction ampoulée, aucune question. Personnages, décors, costumes, intrigue : tout est faux, tout est jeu, tout n'est qu'apparence! Brève description des personnages: Ivan, Béla, Andràs, Malina, Moi, délimitation du lieu : Vienne, et du temps: aujourd'hui. Seul peut-être ce « Moi » jette la première confusion dans la fiction, car il partage

¹⁴⁹ *M*, p. 23.

certaines caractéristiques avec Bachmann, ce « Moi » qui, malgré son nom universel, est particulier. Bachmann met en lumière la fausseté possible du sentiment, dont la source est le cortège de représentations mentales, d'idées, vraies ou fausses, qui l'accompagnent nécessairement. Le bonheur de la narratrice est si construit, si artificiel, que c'est sa détresse qui saute aux yeux. Le monde de ce bonheur possible est réduit au minimum : il gravite autour de deux adresses sur une même rue et d'un téléphone, repose sur une première rencontre muette, sur le premier regard. Au dehors, rien ne l'assure. « [...] ma seule assurance est une phrase. Le monde n'a pas d'assurance pour moi.¹⁵⁰ » Entre elle et Ivan il n'y a aucune parole, que ces phrases tronquées, qui illustrent non pas la télépathie d'esprits qui s'entendent sans les mots — belle illusion —, mais la difficulté de communiquer, d'entrer en contact avec la réalité d'un autre, qui laisse la cruelle impression d'être seul, constamment et seulement renvoyé à soi-même. « C'est qu'entre nos rares paroles et ce que je voudrais vraiment lui dire, il y a un espace vide : moi qui voudrais tout lui dire [...]. Impossible de parler de moi à Ivan¹⁵¹ ». Il ne veut rien savoir. Aucune question, aucune curiosité, aucune connaissance sur elle, aucun mot. Quand il part sans lui dire au revoir, elle se rassure en se disant que c'est parce qu'ils ont sûrement toute la vie devant eux, comme il le lui répète souvent : ils auront bien le temps de se dire au revoir. Leurs idées sur l'amour se heurtent, leurs sentiments ne concordent pas et aucun mot ne peut tenter de les rapprocher car aucune question n'est posée, aucune tentative n'est faite vers la connaissance et tout le reste est mensonge. Ce petit pays où elle est heureuse qui fut si facile à conquérir, dont « les frontières furent bientôt fixées¹⁵² », elle y demeure seule,

¹⁵⁰ *M*, p. 64.

¹⁵¹ *M*, p. 39.

¹⁵² *M*, p. 22.

car personne, ni même Ivan ou elle-même, n'en passe les murs, dans sa peur qu'ils se brisent et laissent entrer une partie du mal du monde: elle ne regarde pas au-delà et Ivan ne veut pas voir l'image d'Ivan qu'ils abritent. Elle a besoin, « pour que la vie tienne moins du pathos », de ce bonheur idéal qu'elle invente et lorsqu'il crève au contact de la réalité, quand, par exemple, Ivan doit partir à Paris pour trois jours, ce sont les mots, sur lesquels elle se « ru[e] », et les lieux « sur les cartes, les plans de villes, les dictionnaires » qui se substituent à l'illusion fantasmagorique de son bonheur parfait, tout-puissant, universel, pour lui permettre de « faire naître l'aura dont [elle a] besoin pour vivre¹⁵³ ».

Dormir, dormir

Par le sommeil et le repli sur elle-même dans l'abandon du monde, en s'en tenant à l'apparence, Beatrix veut fermer la voie à tout ce qui, bon ou mauvais, pourrait l'affecter. Contrairement à la narratrice de *Malina* qui ne dort pas, son sommeil et son rendez-vous hebdomadaire au salon de beauté constituent son seul bonheur. Tout le reste trouve dans ses deux mots favoris, « atroce » et « fardeau », sa juste définition : « au moindre mouvement, à la moindre pensée, elle se heurtait pour ainsi dire aux mots clés et s'apercevait que tout était atroce et compliqué et qu'un fardeau l'accablait¹⁵⁴ ». Mais ces mots clés ne renvoient à rien, ou à si peu : des bas troués, un soutien-gorge trop serré, un rendez-vous, la pluie, tant de petites catastrophes personnelles qui peuvent bien rendre une journée difficile, voire impossible, toute petite chose qui vient troubler son laisser-aller, lui demander un effort de

¹⁵³ *M*, p. 39.

¹⁵⁴ Ingeborg Bachmann, « Problèmes, problèmes », dans *Trois sentiers vers le lac*, dans *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 288.

plus — comme si celui « de se déshabiller et de s’habiller [n’était pas déjà] si pénible¹⁵⁵ » — que celui qu’elle consent déjà malgré tout à faire pour jouer la normalité et ne pas se laisser doucement anéantir totalement dans un sommeil qui devrait être l’abolition de la vie diurne, réglée, légitime, et non seulement un moment moins actif de son cours, une pause nécessaire à la bonne santé qu’exige la reprise des activités du jour, dans lesquelles, vue l’importance qu’on leur accorde, réside notre salut et le salut du monde. Dans le noir, sous les couvertures, dans la mollesse et la chaleur du matelas, dans une chambre close, entre quatre murs protecteurs à travers lesquels percent à peine les bruits du monde, signes qu’au-dehors l’atrocité se poursuit : il devrait être possible de faire que le monde n’existe plus. Beatrix ne se rappelle pas s’être endormie, elle ne fait même pas de rêves, dans son esprit il n’y a même pas ces ombres de la réalité qui sont souvent les échos du jour que nous avons vécu et des pensées qui l’ont occupé et qui trahissent parfois nos désirs; en elle, que le désir d’une noirceur et d’un oubli total. « [...] elle était rentrée en elle-même, là où dans les profondeurs de son être intime quelque chose appelait sans bruit à une retraite, toujours en vue d’une révocation¹⁵⁶ ». Abandonner le monde, tel serait en effet le meilleur moyen de ne pas souffrir, mais ressentirait-on le bonheur s’il devait être totalement inconscient? Beatrix, en voulant garder à distance les risques de souffrance, se refuse aussi le bonheur, car ce qu’elle appelle son bonheur n’est qu’une absence de souffrance, un néant. Est-on heureuse en dormant, comme le demande Ivan à celle qui n’arrive pas à dormir ni à être heureuse sans lui? Est-on heureux en faisant comme si le monde n’existait pas? en ne se préoccupant de rien, surtout pas de toutes

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 291.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 286.

ces calamités qui ravagent l'humanité bien loin de la Ungargasse, de ces guerres, de ces famines, de ces catastrophes naturelles et humaines — au fond naturelles —, en aimant personne, en ne se souciant de personne? « Pourquoi ris-tu, maintenant, tu crois qu'elle a des raisons de rire, l'humanité, en ce moment? Mais non, je ne ris pas, dis-je, et pourtant je ne peux pas m'en empêcher, au diable les calamités, ici il n'y en a pas, Ivan se met à table avec moi. Je ne pense guère qu'au sel qui n'est pas sur la table ou au beurre oublié à la cuisine¹⁵⁷ ». Le quotidien, considéré à l'échelle individuelle, peut être aussi dangereux et angoissant qu'une guerre : nul bonheur tranquille dans la vie de tous les jours. C'est pourquoi même elle, en plus de toutes les horreurs qui se déroulent sur la grande *scène internationale*, doit être anéantie le plus possible, afin que nulle douleur, mais non plus aucune joie, pas même celle d'avoir son amoureux à souper chez soi, ne nous atteigne, qu'aucun rire ne fuse. Ivan est un idiot pas même malheureux ou heureux de l'être car il laisse au monde agité et à sa vie occupée le loisir de penser à sa place et de lui dicter des opinions branchées aux exigences immédiates de son existence. Son égalité d'humeur, rassurante, est le signe d'une pensée somnambule qui ne laisse aucune question, petite ou grande, la troubler. Car lorsqu'elle s'éveille, elle perturbe le cours du monde et de la routine et entre un peu à chaque fois en rébellion contre lui. Le facteur Otto Kranewitzer s'est, par exemple, depuis le coeur de son quotidien, de son métier routinier, « mis à réfléchir, saisi par l'étonnement qui est à la source de toute philosophie, comme chacun sait¹⁵⁸ ». Il a soudainement, un jour, arrêté d'exercer son métier et de distribuer le courrier. « Or, dans chaque profession, il faut au moins un homme qui vive dans le doute et

¹⁵⁷ *M*, p. 43-44.

¹⁵⁸ *M*, p. 205.

entre en conflit¹⁵⁹ ». La position qu'adopte Beatrix, du fond de son confort, face au monde et à ses obligations, malgré qu'elle ne demande pour être maintenue aucune agressivité, aucune énergie ni même aucune réflexion, mais seulement une soumission totale à des penchants et à des envies naturels, en est néanmoins une, sinon de rébellion, du moins de refus. « [...] et son aversion pour cette atroce normalité à laquelle tout le monde se soumettait coïncida avec la découverte d'une perversion : le fétichisme du sommeil. Perverse, oui, elle avait au moins une singularité au milieu de tous ces fous normaux. Vraiment perverse.¹⁶⁰ » Elle refuse de se laisser exploiter, comme tous les autres, par plus puissant qu'elle, de se laisser entraîner dans le train d'une vie qui serait sa mort lente par épuisement, dans le gaspillage vain de ses forces vitales au profit d'un monde réglé au gré d'absurdes jeux de pouvoirs entre hommes dont la puissance ne peut s'expliquer que par leur indifférence totale devant le sort d'individus qu'ils utilisent, comme chair à canons, comme chair nourricière, pour faire progresser leur propre position, et qui ne peuvent qu'ignorer le sacrifice et la personne de Beatrix, quantité plus négligeable encore, parce qu'elle est une femme, chair à plaisir, chair presque inutile sauf pour la faible énergie qu'elle est capable de déployer et qui suffit tout juste à fournir nourriture, foyer et ordre à l'homme qui, pour mieux orchestrer guerres et prises de possession, doit pouvoir s'épargner ce genre de fatigues. C'est bien pourquoi Beatrix considère comme particulièrement bête, « franchement bête », pour une femme de tenter d'exercer un métier ou de s'engager dans une relation avec un homme, double exploitation, double engagement, qui ne peut résulter pour elle qu'en une multiplication de ses douleurs. « [...] depuis qu'elle avait

¹⁵⁹ *M*, p. 204.

¹⁶⁰ Ingeborg Bachmann, « Problèmes, problèmes », dans *Trois sentiers vers le lac*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 291.

atteint l'âge adulte et qu'elle avait énergiquement refusé de faire des études ou d'acquérir une formation quelconque, toute idée de liaison avec un homme lui était étrangère¹⁶¹ ». Mieux vaut dormir. « [...] car l'homme est un être obscur qui ne se domine que dans les ténèbres et qui, le jour, retombe en esclavage¹⁶² ». L'une, dans l'angoisse, veille toute la nuit, empêchée par « une douleur interminable, totale, juste et régulière¹⁶³ » — le doute — de fermer les yeux, l'autre, dans un bonheur narcissique et comateux, refuse de les ouvrir, par peur de la douleur. Avoir conscience du monde, c'est s'y heurter et le heurter et Beatrix, être sensible, s'y refuse, non sans raison. En se soustrayant à l'activité du jour par le sommeil ou par aucun sommeil, elles deviennent des forces inaptées au service de la société, des éléments inutiles au bon fonctionnement de la tyrannie des hommes, des parias, des perverses.

Miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle

Malheur et bonheur sont indissociables. « [...] elle se contenta de rester couchée, détendue et enfouie dans le bonheur, et elle pensait : atroce¹⁶⁴ ». Pour se recoucher, elle doit se lever, payer son tribut minimal au monde, car faire semblant d'avoir une vie normale, pour qu'on la laisse en paix, pour qu'on ne la soupçonne pas, c'est encore avoir une vie, tenir compte des autres et de certaines exigences sociales. La vie de Beatrix est une hésitation de tous les instants entre la volonté — peut-être imposée, inconsciente, mais tout de même présente, souvent réticente — d'assumer certaines des responsabilités que la réalité ne manque pas de poser à ceux qui

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 291.

¹⁶² *M*, p. 84.

¹⁶³ *M*, p. 59.

¹⁶⁴ Ingeborg Bachmann, « Problèmes, problèmes », dans *Trois sentiers vers le lac*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 286.

vivent et le désir de les anéantir dans l'abrutissement de l'oubli ou du sommeil. Sur son corps, fragile, se reflète cette hésitation qui la porte, vacillante, un peu plus du côté de l'apathie du cadavre ou de la poupée que de l'agitation de la vie. Toute en surfaces, mensonges et tromperies, incapable de la moindre profondeur, de la moindre concentration, les efforts qu'elle consent à faire en grimaçant et en gémissant — accepter un rendez-vous, se lever, se laver, s'habiller, se maquiller, mentir, faire très attention de ne pas croiser dans l'escalier sa tante et sa cousine, avec qui elle habite, afin qu'elles ne comprennent pas qu'elle s'est levée au milieu de l'après-midi — sont réduits au minimum et visent tous ou à maintenir, pour Erich, pour sa tante et sa cousine, pour ces dames de la haute société viennoise qui fréquentent le même salon de beauté qu'elle, afin qu'ils tolèrent sans le savoir sa perversion et lui en laissent la jouissance, « l'apparence¹⁶⁵ », l'illusion d'une vie normale — en quoi elle n'est finalement pas si différente des autres, car tous dissimulent sous le vernis de leur vie sociale, vie dans le monde et vie pour les autres, ce qu'eux-mêmes ou leurs proches considèrent comme leurs anormalités —, ou à soigner son apparence le plus parfaitement possible avec les faibles moyens dont, ne travaillant pas, elle dispose : laver et repasser elle-même ses quelques robes, sauter des repas lui permet d'être impeccable, de se payer chaque semaine une séance au salon de beauté, « le seul endroit au monde où elle se sentît bien¹⁶⁶ », et d'incarner ainsi, pour son propre plaisir uniquement, la beauté parfaite, gracile et plastique — irréaliste.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 297.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 294.

Beatrix, cet être sans profondeur, ne peut tomber amoureuse de *personne* si ce n'est de son propre reflet dans le miroir, de l'image de sa surface. Elle voit dans les autres une source potentielle de problèmes, au mieux d'ennui. Sa relation platonique avec Erich, un homme marié préoccupé par les nombreuses tentatives de suicide de sa femme, est, pour elle, idéale, car, d'une part, Erich ne réclamera jamais aucun engagement véritable de sa part et que d'autre part cette relation lui sert de succédané dramatique et émotionnel : Gucci, la femme d'Erich, est son « problème d'emprunt¹⁶⁷ » et lui permet, par personne interposée, de vivre quelques drames, étant donné qu'elle fait tout pour les éviter dans sa propre vie. Un véritable amour, avec tous ces emportements épuisants, serait pour elle trop problématique. Seul est possible pour elle l'amour du plus familier, du plus proche, du plus connu : elle-même. Sa paresse, sa peur de l'étranger, son désir de demeurer enfouie dans le sommeil la mènent au culte de sa personne, célébré dans toute son ampleur chez *René*, au salon de beauté, haut lieu du narcissisme féminin, où dans les nombreux et grands miroirs, « elle se retrouv[e] et trouv[e] son vrai foyer », son image : « elle respirait différemment, la fatigue tombait de ses épaules, elle se métamorphosait en un clin d'oeil et pénétrait radieuse dans ce temple¹⁶⁸ ». Ici où l'on prend l'apparence au sérieux, où l'on en fait une raison de vivre, une religion, l'artificialité et la superficialité de sa vie trouvent un sens. Le salon de beauté est le lieu d'un rituel hebdomadaire, le lieu de son *ressourcement*, le lieu où elle *se retrouve*. Lorsqu'elle y pénètre, elle entre « en transe¹⁶⁹ », s'emmêle les cheveux, joue un — autre — rôle, celui de la femme riche et capricieuse, haute bourgeoise viennoise toujours, pour un rien, au seuil de l'hystérie,

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 304.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 295.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 295.

consciente de projeter dans le monde une certaine image d'elle-même, celle, d'entre toutes celles qu'elle donne de sa personne, avec laquelle elle aimerait peut-être le mieux correspondre. Elle vit chez *René* une étrange forme de possession, car elle devient sa propre divinité, est possédée par sa propre beauté, par son image dans le miroir, où elle s'abîme littéralement et est « révéle[e] » à elle-même, véritable miracle de beauté : « elle avait une allure invraisemblable, féerique, mystérieuse, elle était un tel mystère¹⁷⁰ ». Dans le miroir, elle découvre une étrangère, elle se découvre, s'exclame, dans une illumination : « Voilà donc à quoi elle ressemblait! C'était ça!¹⁷¹ », comme si elle avait soudain la révélation de son apparence, qui coïnciderait pour elle avec l'éclaircissement de l'énigme de sa personne et peut-être d'une énigme encore plus grande, « ça », qu'elle comprend maintenant. Dans sa beauté artificielle reflétée dans le miroir elle trouve la vérité, sa vérité, une vérité. D'une force sentimentale, non rationnelle, elle est de cette espèce de certitude aveugle pour laquelle les mots montrent leur insuffisance, pour laquelle il n'y a d'autre compréhension possible que celle de l'immédiat, que connaissent certains amoureux et religieux, amoureux d'une divinité terrestre ou de Dieu, certains drogués, certains fous, certains artistes, les extatiques :

[...] c'était donc que cela existait réellement, un sentiment si fort dans un être qu'à force de rires et de larmes, entre le rire et les larmes, on ne trouvait aucune expression, mais c'était quelque chose d'incroyable, comme dans les films, tellement romanesque, un tremblement de terre était en elle, et comme elle ne connaissait pas plus de mots que les autres, c'était sûrement cela être amoureux.¹⁷²

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 306.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 306.

¹⁷² *Ibid.*, p. 306.

Dans ce genre d'amour les images usuelles du réel, les représentations de tous les jours disparaissent et sont emportées dans le tourbillon plus puissant d'images romanesques, improbables comme des contes de fées, qui rendent le réel, tel qu'il nous est connu sous la forme de ses lois et de ses contrôles, étranger. Et c'est pourquoi il fascine, suscite l'adoration, l'étranger absolu, dans lequel ne se reconnaît rien de la réalité courante, si banale, si terrifiante, mais dans lequel se trouve pourtant toujours une part du soi, ses désirs, qui lui appartiennent, qui tendent vers ce qu'il n'a pas et qui dans l'impossibilité où ils sont d'être un jour comblés, sont projetés en l'autre, rendu ainsi un peu familier, un peu accessible. *En étant amoureux d'une femme nous projetons simplement en elle un état de notre âme. C'est de l'image qu'elle a d'elle-même et qu'elle veut incarner dont Beatrix tombe amoureuse* : « une femme enfant », une « *demi-vierge*¹⁷³ », « un teint de cire », « presque transparente¹⁷⁴ », fragile, un « bijou », « mince, un air de poupée », « un visage pareil à un masque, inexpressif¹⁷⁵ », à la façon dont nous tombons amoureux de l'image de l'autre que nous fabriquons et qui le représente à nos yeux, avec cette différence qu'il y a dans l'amour de Beatrix pour elle-même un excès d'égoïsme qui témoigne à la fois d'une grande méconnaissance de la vie et d'elle-même et de l'absence d'une volonté de connaissance, à cause d'une « peur bleue¹⁷⁶ » de la vie qui la maintient loin de cette dernière — à l'abri comme dans une cage, dans le sommeil, l'isolement et l'artifice —, d'une peur maladive qui est au fond, sous la forme exacerbée du mélodrame d'une femme blessée, la même que nous

¹⁷³ *Ibid.*, p. 304.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 287.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 306-307.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 303.

éprouvons face au réel mais dont nous n'avons même pas conscience et qui nous laisse, comme Beatrix au fond de son lit et devant son miroir, avec nous-mêmes, c'est-à-dire avec nos représentations.

Beatrix ne peut aimer rien qui lui rappelle trop la réalité. Elle aime le caractère irréel de son apparence, son image de femme-enfant, de demi-vierge impossible, l'artificialité de ses boucles et de son visage la rend folle d'amour, son corps lui plaît si elle le voit comme un objet figé, anonyme, comme le corps dans les magazines de mode auquel n'est liée aucune personnalité, qui est au service d'une industrie de dépersonnalisation et de fragilisation de l'apparence : tous portent la même chose, mais pas pour longtemps. Elle se prend pour une œuvre d'art, mais à son appréciation de l'art manque une compréhension de l'art, elle croit qu'elle est cette forme belle mais vide, sans connaissance, que Bachmann déplore pour la poésie :

[...] elle était une œuvre d'art solitaire et incomprise, inaccessible et par bonheur incomprise, car elle avait un jour entendu son omnisciente cousine expliquer qu'un tableau avait ceci de particulier qu'on ne pouvait le comprendre parce qu'il n'y avait rien à comprendre et que les significations ne signifiaient rien, et ce que racontaient parfois les gens bêtes n'était donc pas si bête.¹⁷⁷

Chercher un sens à une œuvre d'art ne signifie pas qu'on en résout définitivement le mystère ni qu'on ne porte plus attention à ses qualités esthétiques ou affectives, comme trouver un sens à la vie ne se réduit pas à adhérer à une formule, comme il ne suffit pas de prouver logiquement l'existence de Dieu pour donner à quelqu'un foi en lui — le mystique connaît son Dieu, il est allé au fond de son expérience, au bout du possible, mais il n'en rapporte aucune

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 307.

preuve. Comprendre, mais *loin du besoin de comprendre*. Ce qui a du sens, pour Beatrix, ce qui la rend heureuse, c'est son maquillage, ses cheveux, son allure et, surtout, pouvoir la regarder dans le miroir : « elle prenait plaisir à contempler son arrivée dans les miroirs et elle était heureuse de ne plus penser à tous ses fardeaux¹⁷⁸ ». Et quels fardeaux! Des cheveux gras, des bas troués, de la pluie, un maquillage trop provocateur, des mensonges, aussi vitaux que l'air. Beatrix n'est pas une œuvre d'art, mais une caricature tragique.

[Et] tout redeviendrait atroce et au-dehors la vie continuerait, lamentable, une vie pleine de bas qui se déchirent, d'appartements miteux mal aérés comme dans la Strozzigasse, et de vêtements qui se salissent, une vie où il pleut quand on va chez le coiffeur, toute contente, et où les cheveux graissent trop vite, et le bref moment de perfection où elle était impeccable, les pieds et les mains tous roses, tremblant encore après un bouleversement — cet instant s'enfuyait déjà, et de nouveau elle allait être dévorée, par la vie, par Erich [...]¹⁷⁹

Dans sa superficialité irritante, bête, le personnage de Beatrix est à notre image. Un jour, *un jeune homme m'a dit : je m'intéresse au problème de la réalité. / J'ai dit : vraiment! / Alors je l'ai vu se tourner pour jeter un coup d'oeil encore, subrepticement, dans le grand miroir, à sa propre fascinante ombre*¹⁸⁰. Qui pose des questions? Qui s'intéresse à la réalité? Il doit bien y avoir quelque chose à comprendre. Beatrix aime particulièrement « les mots tels que conscience, culpabilité, responsabilité et respect » parce qu'elle trouve qu'ils « sonn[ent] bien » et qu'ils « ne [veulent] rien dire » et elle croit « qu'on ne dev[rait] jamais employer avec les autres que des mots qui ne [veulent] rien dire, sinon, on n'arriv[e] à rien¹⁸¹ ».

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 295.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 306.

¹⁸⁰ D. H. Lawrence, « Ultimate Reality », dans *The Complete Poems of D. H. Lawrence*, vol. II, collected and edited with an introduction and notes by Vivian de Sola Pinto and Warren Roberts, London, Heinemann, 1964, p. 604. Traduction libre.

¹⁸¹ Ingeborg Bachmann, « Problèmes, problèmes », dans *Trois sentiers vers le lac*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 305-306.

Bachmann, qui a l'habitude des grandes phrases sur la culpabilité de l'écrivain et de tous, s'adonne à l'auto-ironie : ce n'est pas la stupidité de Beatrix qui doit exaspérer le lecteur, mais la sienne, à lui. Le mot « conscience » est trop répandu pour qu'il signifie quelque chose. Interroger le langage, douter des mots, ne pas croire à leur exactitude et à leur vérité mais à leur vacuité est selon Bachmann la tâche presque sacrée, fondamentale, de l'écrivain et sa plus grande faute, son plus grand péché, d'y faillir. Contre la fausse profondeur philosophique, contre cette manie ridicule d'Erich « d'aller jusqu'au bout de toutes ses pensées et de s'analyser lui-même¹⁸² », contre les questionnements fondamentaux sur le réel et la vérité, Beatrix prend radicalement le parti de l'artificialité, du mensonge avoué, de la vérité superficielle, laquelle n'est pas moins digne que cette autre qu'on prétend aller chercher derrière l'apparence. Si cette vie de Beatrix, à cause de son caractère futile et sans ambition, dans son bonheur insouciant et narcissique, semble insensée et méprisable, elle ne l'est néanmoins pas davantage que cette autre dont elle déplore sans cesse le caractère absurde, au sein de laquelle tous s'agitent comme des pantins surexcités aussi inconscients qu'elle-même dans son sommeil. Tous ne s'adonnent qu'à un semblant de recherche de la vérité, que par paresse ou à cause d'un vertige devant l'infini ils abandonnent bientôt. « Tout cela revient à dire : nous sommes fondamentalement, depuis des temps immémoriaux — habitués à mentir. Ou bien, pour exprimer la chose sous une forme plus vertueuse et plus hypocrite, bref, plus agréable : on est bien plus artiste qu'on ne le sait.¹⁸³ » Nous sommes gonflés d'orgueil avec nos mots sérieux, nos concepts profonds, au fond vides, car nous ne les interrogeons jamais.

¹⁸² *Ibid.*, p. 301.

¹⁸³ Friedrich Nietzsche, *Par delà bien et mal*, *op. cit.*, p. 148.

Nos affects sont plus déterminants pour la découverte et la proclamation d'une vérité que nos observations et nos raisonnements puisque sans eux aucune fin ne serait jamais atteinte. Nos penchants autant que notre épuisement donnent un sens, toujours insuffisant, à notre vie en mettant un terme — au mieux provisoire — à nos questionnements et à notre quête de bonheur. Que les cheveux sales soient une plus grande catastrophe que la sécheresse en Afrique, que les œuvres d'art et les mots ne veulent jamais rien dire, ne signifie pas que tous les problèmes, toutes les solutions sont relatifs, que rien n'a de sens, qu'il n'y a pas de différence entre un bonheur illusoire et un autre, mais que les cheveux sales ne sont pas une catastrophe en soi, comme rien d'autre, qu'aucune œuvre ni aucun mot n'ont un sens fini et établi, que peut-être tout est atroce, trop difficile lorsqu'on ne dort pas, qu'on ne se ment pas. En affectant la grande assurance de la femme mondaine dans le salon de beauté le plus chic de Vienne — lieu tout désigné pour sa comédie — elle veut faire taire sa peur. Ce qui me frappe, dans cette douleur de Beatrix à la simple idée de s'habiller, dans cette agitation frivole et mondaine qu'elle joue au salon de beauté et dans celle, cette fois sincère, qui la prend suite aux menues indécidatesses dont elle est victime *Chez René*, son seul havre de paix, à part sa personne, qu'elle quitte en catastrophe, en larmes, pour se réfugier dans les toilettes d'un café, c'est la grande souffrance de celle qui, avec une dure lucidité — laquelle pourtant demeure endormie; consciente de la cruauté du monde, elle répugne à la reconnaître —, faisant taire sa conscience dans le bruit de l'inconscience bavarde et mondaine, normale, ne croit plus au bonheur dans ce monde, au faux bonheur des autres, mais continue, irraisonnable, de l'y chercher ou, encore plus simplement, de faire comme s'il existait. Et « [...] à cause de cette

vieille femme qui croyait encore aux contes, elle se remit à sangloter très fort. Elle pouvait bien faire à une vieille femme le plaisir de la laisser dans sa croyance.

Oui, les hommes!¹⁸⁴ »

Voir, n'est-ce pas déjà — voir des abîmes?

La maladie du bonheur

Miranda est affectée d'une grave myopie en plus d'une « vision déformante¹⁸⁵ », mais il lui appartient de mettre ou non ses lunettes. Ainsi le monde flou dans lequel elle vit heureuse est sa création, son mensonge. Dans *Les yeux du bonheur*, pourtant, il ne s'agit pas du bonheur, mais d'une maladie. Il s'agit toujours d'autre chose que du bonheur. Si les yeux du bonheur de Miranda voient mal, c'est parce qu'elle l'a voulu ainsi, si Josef, qui représente tout ce qu'elle désire dans son monde déformé, la quitte, c'est parce qu'elle l'a voulu ainsi. Avec sa pensée embrouillée comme sa vue, elle croit qu'elle peut avoir le contrôle sur sa vie, régir les entrées et sorties de beautés et de laideurs, de joies et de malheurs de l'existence, dans son monde. Plus son champ de vision est restreint et flou, plus il lui est facile de dominer la réalité. « Deux mètres de distance lui suffisent, et déjà le monde est impénétrable, les êtres sont impénétrables¹⁸⁶ », mais elle ne cherche pas à obtenir des éclaircissements, à percer des mystères; elle ne comprend même pas ce que signifie « voir clair¹⁸⁷ ». Rassurée à l'idée de pouvoir à volonté se voiler le monde, de ne pas être obligée de « toujours voir » — comme les

¹⁸⁴ Ingeborg Bachmann, « Problèmes, problèmes », dans *Trois sentiers vers le lac*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 309.

¹⁸⁵ Ingeborg Bachmann, « Les yeux du bonheur », dans *Trois sentiers vers le lac*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 311.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 316.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 313.

autres, dont la vision normale, se dit-elle, doit « émousse[r] la sensibilité¹⁸⁸ », puisqu'ils semblent être capables de supporter le monde tel qu'ils le voient —, Miranda, dupe de ses propres stratégies d'aveuglement, est confiante et heureuse. « Elle pense qu'au fond les gens sont tous "terriblement gentils"¹⁸⁹ » et beaux, car elle n'aime « que les êtres beaux ». Sinon, chez elle, « tout passe par l'oreille¹⁹⁰ », c'est-à-dire que si elle entrevoit enfin la vérité, par exemple que Josef est sur le point de la quitter pour une autre, les bruits de la rue lui deviennent insupportables et la voix de Josef, sa si belle voix, a quelque chose de changé. Elle voudrait alors être sourde. Elle n'a qu'à enlever ses lunettes pour ne pas remarquer les regards haineux que lui lancent les gens avec qui elle entre accidentellement en collision, ceux qu'elle ne salue pas, pour ne pas voir la foule dégoûtante, cette « accumulation de visages malheureux, hargneux, maudits, marqués par les humiliations et les crimes, faces inconcevables, même en rêve¹⁹¹ », au milieu de laquelle elle évolue sans crainte, aveuglément; elle n'a qu'à « inventer une histoire acceptable, plus belle que l'histoire réelle¹⁹² », pour ne pas souffrir de la liaison, puis du mariage, de Josef avec sa meilleure amie. Il lui suffit de ne pas porter ses lunettes pour que la réalité ait la dimension qui lui convient, celle d'un cercle très petit où la laideur n'entre pas, n'existe pas; il lui suffit d'orchestrer elle-même la fin de son histoire d'amour avec Josef — qui soudainement, pour elle comme pour les autres, n'est plus qu'un bon ami — pour qu'elle n'en soit pas malheureuse — pour qu'elle survienne : « Comme elle sait que ses lunettes ne sont pas tombées par hasard dans le lavabo, comme elle

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 311.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 315.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 321.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 312.

¹⁹² *Ibid.*, p. 319.

doit perdre Josef et qu'elle préfère le perdre de son plein gré, elle se met en mouvement. Elle s'entraîne à faire ses premiers pas en direction d'une fin qu'un jour, aveugle de terreur, elle devra constater.¹⁹³ » Elle ferme les yeux. Parce qu'elle craint par-dessus tout de se laisser être affectée, elle recrée le monde à sa guise, donne aux événements de sa vie un sens qu'ils n'ont pas, comme un petit dieu tendrement tyrannique, et écrit les pages de sa propre histoire de manière à ce qu'elle ne soit pas, surtout pas, bouleversée, choquée, renversée par ce qui lui arrive. « Ange candide¹⁹⁴ », comme l'appelle Josef, dont la candeur, la tendresse et la sérénité ne demeurent intactes que parce qu'elle a décidé de ne pas regarder ce qui pourrait les altérer, parce qu'elle a voulu, au prix de la vérité, son monde beau et son histoire belle. Miranda ne voit pas les gens tels qu'ils sont, mais tels qu'elle les veut. « [...] elle ne les photographie pas d'un coup de lunettes, non, elle les peint à sa manière personnelle, déterminée par d'autres impressions, et finalement, elle a bien réussi Josef, dès le début.¹⁹⁵ » Démon candide, responsable du mal en elle et autour d'elle. Dans cette nouvelle, beaucoup de questions sont posées, dont les réponses sont aussi fatales qu'incompréhensibles, comme un destin. « [...] pourquoi Josef est-il et pourquoi le monde est-il [...] Faut-il que Josef [...], faut-il qu'en plus elle tombe sur ce livre intitulé *De l'Amour*¹⁹⁶ ». « Qui nous fait tout cela? Que nous faisons-nous l'un à l'autre? Pourquoi faut-il que je fasse cela?¹⁹⁷ » Au fond, ils connaissent les réponses, mais les évitent, et rien n'y paraît. Est-ce un hasard si Miranda habite sur la *Blutgasse* et que Josef a l'impression de l'y exécuter? Est-ce un hasard si elle porte sur son

¹⁹³ *Ibid.*, p. 319.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 316.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 312.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 319.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 322.

visage la « marque écarlate¹⁹⁸ » de sa honte et de sa maladresse? Pour Georg Groddeck, auquel est dédié la nouvelle et auquel Bachmann consacre un essai, non. Chaque maladie est « une production, comme une production artistique, et signifie quelque chose¹⁹⁹ » : le *Ça*, cette force imperceptible mais pas toujours inconnue qui nous gouverne derrière le masque d'orgueil du *Je*, s'exprime à travers elle²⁰⁰. Dans la nouvelle de Bachmann, ce que dit la myopie de Miranda sur ce personnage est donné de façon assez claire. Elle est la manifestation significative de sa peur de la laideur, de l'horreur, du mal que le monde peut contenir, de sa peur de la possibilité de la souffrance — qu'elle veut éviter à tout prix —, de sa souffrance, de sa peur de voir, de sa peur de découvrir et de reconnaître enfin — car elle sait, bien sûr; tout le monde sait — ce qui se cache derrière le brouillard de sa vue malade, derrière les visages et les mots, les uns et les autres flous, impénétrables et hypocrites, de ceux qu'elle aime. Sa peur est sa véritable maladie, non celle de ses yeux, à laquelle elle pourrait facilement remédier si elle ne restait pas obstinément aussi aveugle au mal en elle qu'au mal extérieur. Elle ne porte pas ses lunettes, elle les perd, sa paire de rechange aussi, lorsqu'elle commence à comprendre, inconsciemment, par de simples impressions — il fait froid et sombre, soudain, dans cette pièce où Josef regarde son journal —, que Josef commence à s'éloigner d'elle; elle ne veut pas voir, elle lui laisse ainsi le champ libre, ferme les yeux — tous ces rendez-vous avec Stasi, alors que, sans ses lunettes, elle est confinée à son appartement. « La comédie qu'il lui joue, c'est aux yeux qu'elle lui fait mal » : « voir-Josef, [...], moins-voir-Josef, moins-voir-de-

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 323.

¹⁹⁹ Ingeborg Bachmann, « Über Georg Groddeck », dans *Kritische Schriften*, *op. cit.*, p. 433. Ma traduction.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 434.

Josef²⁰¹ » sont les symptômes de sa santé ou de sa maladie. Il joue le rôle qu'elle lui a donné comme s'il croyait à son scénario, trop heureux, trop soulagé, de croire que tout se passe si bien, sans déchirement. Entre eux rien n'est dit. Ils évitent la vérité. « [...] Josef, elle est pratiquement incapable de le regarder. Toujours son regard glisse sur lui²⁰² ». Il s'apprête à partir, « comme si ce n'était pas la dernière fois [...], sans regarder Miranda une seule fois²⁰³ ». Entre eux l'amitié est possible. « Oh oui, elle transformera ce terrible mensonge en vérité. » « [...] il ferme les yeux.²⁰⁴ » Le leitmotiv de la nouvelle est le slogan d'une compagnie allemande de fabricants de verres et lentilles : « Ayez à l'oeil ce qui vous tient à coeur ». Une telle surveillance implique la reconnaissance de la violence et du mal en soi, en l'autre, en tout, reconnaissance qui, si elle est juste, ne doit pas conduire la conscience à l'autre pôle de l'aveuglement et de la peur, celui de la jalousie — qu'on entend dans le slogan publicitaire —, car c'est aussi vers soi-même qu'il faut tourner l'oeil observateur. « [...] on exécute toujours quelqu'un ». Même Miranda, l'ange candide, apparemment si confiante dans la bonté et la beauté naturelles des gens, est un bourreau, le sien et celui de Josef; elle lui a joué la comédie — pour que *Ça*, sa peur, devienne réelle et soit ainsi neutralisée un peu, moins inquiétante car plus tangible —, lui a fait croire — pour s'exécuter elle-même, par lui — qu'elle en aimait un autre, qu'elle n'avait plus besoin de lui, qu'il serait bien plus heureux avec une autre. « [...] c'est une exécution, parce que tout ce que je fais est un méfait, les faits, ce sont les méfaits²⁰⁵ ». Dire, c'est mal dire. Nous sommes constamment dans l'erreur.

²⁰¹ Ingeborg Bachmann, « Les yeux du bonheur », dans *Trois sentiers vers le lac*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 321.

²⁰² *Ibid.*, p. 321.

²⁰³ *Ibid.*, p. 322.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 321-322.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 322.

La littérature

Quand une femme se met à détruire comme un homme, on trouve ça naturel et tout le monde comprend, mais si elle veut construire quelque chose comme un homme, on trouve cela contre nature et on le juge inacceptable.

Anton Tchekhov

Le lien entre l'affect et l'écriture des femmes est souvent et facilement établi, comme d'emblée, sans questionnement, sans jugement. Les femmes sont soi-disant plus émotives que les hommes; par conséquent leur écriture doit l'être aussi. L'affect et la représentation de la vie quotidienne seraient deux spécialités des *femmes écrivaines*. Pourtant certaines des écritures les plus violentes, les plus bouleversantes avec lesquelles il m'a été donné d'entrer en contact sont d'hommes et de femmes. C'est l'artiste, surtout, écrivain, peintre, cinéaste, etc., qui laisse s'exprimer ses affects. Tous en ont, mais beaucoup les cachent, mal à l'aise, inconsciemment désireux de ne pas reconnaître leur existence. C'est qu'ils sont mal vus. *Voyons! Contrôlez-vous! Revêtez un visage policé, votre masque de bonheur, lisse et doux, sans larme ni grimace, aucune colère, aucune envie, aucune fierté dans les yeux; sourcils froncés, tics nerveux et ces sueurs froides d'angoisse ou de rage vous défigurent, surtout aucune ride, à la rigueur des pattes d'oies au coin des yeux, rides du bonheur, de la belle vie, de la réussite, mais ne montrez pas trop votre joie non plus, de la modération en tout, s'il-vous-plaît, toutes ces émotions sont insoutenables.* Je vous ai parlé du bonheur, mais en fait c'est sur la souffrance qu'il aurait fallu s'expliquer. Les femmes ne sont pas plus émotives que les hommes; seulement encore plus soumises qu'eux à la tyrannie de l'apparence. Tout leur est interdit:

elles n'ont que le droit et le devoir d'être belles. C'est leur essence, semble-t-il. Au milieu de la cuisine propre, maquillée, bien vêtue, sourire aux lèvres, seule, belle pour personne (pour Plath, une perspective insupportable). Elle attend.

[...] c'est seulement quand Malina n'est pas là que je peux me regarder souvent dans le miroir, je me tourne et me retourne plusieurs fois face à la grande glace de l'entrée, séparée des hommes par une distance énorme, abyssale, vertigineuse, fabuleuse. Je peux vivre une bonne heure hors de l'espace et du temps, profondément satisfaite, emportée vers une légende où seuls tiennent lieu de réalité le parfum d'un savon, le picotement d'une eau de toilette, le frou-frou de la lingerie, la main plongeant une houppette dans le poudrier ou traçant pensivement un contour. Cela donne lieu à une composition, il s'agit de créer une femme pour une robe d'intérieur. C'est dans le plus grand secret que s'esquisse de nouveau ce qu'est une femme, et c'est alors un commencement, avec une aura qui n'est pour personne.²⁰⁶

Être une femme, créer une femme, à condition que ce ne soit pour personne. N'être une preuve pour rien, faire quelque chose pour aucune raison, n'avoir aucune raison d'être. *Un jour toutes les femmes auront les yeux dorés, elles porteront des chaussures et des robes dorées; elle coiffait ses cheveux d'or et se les arrachait, non!*²⁰⁷ Quel saut! et quelle protestation vigoureuse, parce qu'elle est prise en flagrant délit d'excès émotif : dans les contes, jamais la princesse aux cheveux dorés ne se les arrache. De la douceur, de la propreté de l'acte de se brosser les cheveux à la violence de celui de se les arracher, il n'y a que quelques mots; de l'évocation chimérique d'un paradis à venir à l'image la plus classique de la douleur et du désespoir féminins, laquelle est immédiatement contestée, ravalée. La réalité de cette légende idéale où les femmes ne sont pas créées pour les hommes correspond bizarrement à la réalité de cette autre légende où elles sont créées par eux et pour eux, à celle qu'on leur enfonce dans

²⁰⁶ *M*, p. 114.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 114.

la gorge et dans le crâne, celle des princesses, des toilettes, de la lingerie et du poudrier. Les femmes chez Bachmann sont soumises, comme il se doit. Elles souffrent. Quant à son écriture, elle ne frappe pas, à première vue, par sa qualité affective, passionnée, elle est contrôlée, assez tranquille, efficace et raisonnée, ne s'égaré jamais trop, dirigée vers la réalisation d'un objectif précis : « apporter une première preuve, qu'aujourd'hui encore un grand nombre d'êtres humains ne meurent pas mais qu'ils sont assassinés²⁰⁸ ». C'est l'invisible et le non-dit, ce sur quoi l'apparence ment, ce qui se cache derrière un système, une loi, une grammaire, des rapports humains, non les emportements, les crises, la rupture explosive et soudaine, l'événement révolutionnaire, qui intéressent Bachmann. « [...] pas de tierce personne ni de scènes de rupture, ces choses-là n'existaient pas pour elle, [...], certes, elle connaissait des gens à qui arrivaient des choses répugnantes ou qui se faisaient du cinéma, mais peut-être ne s'embarquaient-ils dans ce genre d'histoires que pour avoir quelques expériences, *how abominable*, quelle vulgarité²⁰⁹ ». Il lui est pourtant souvent arrivé d'aller « très mal²¹⁰ », Nadja, l'interprète simultanée, qui réussit à contrôler comme une machine le flot de mots qui passent à travers ses oreilles et à les traduire automatiquement, sans hésitation, dans une autre langue. « [...] elle devait seulement ne pas penser que *machen* signifiait vraiment *machen*, faire faire, *fare fare*, *delat' delat'*, cela aurait pu mettre sa tête hors service²¹¹ ». Il n'est pas étonnant que Bachmann ce soit intéressée aux « crimes qui requièrent de l'esprit, qui touchent à notre esprit et moins à nos sens, [à] ceux donc qui nous atteignent le plus profondément, [où]

²⁰⁸ *F*, p. 414.

²⁰⁹ Ingeborg Bachmann, « Traduction simultanée », dans *Trois sentiers vers le lac*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 263.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 265.

²¹¹ *Ibid.*, p. 269.

le sang ne coule pas²¹² », tant sa démarche littéraire est approfondie — à la recherche d'injustices cachées, celles que font subir aux *minorisés*, aux considérés parias, le groupe dominant, la plupart du temps composé d'hommes blancs —, réfléchie, fouillant ce que la pensée se cache à elle-même par certaines réflexions oiseuses, comporte une importante dimension morale, tant son écriture sobre est l'exemple d'une maîtrise dissimulant une crise. Bachmann explore le secret que par ailleurs elle dit vouloir préserver. Résister aux intrusions des étrangers dans sa vie privée, refuser l'étalage d'affaires privées sur la place publique, garder secrets l'amour et la douleur n'est pas si contradictoire avec l'idée de vouloir montrer le mal inavoué, car la rumeur publique est bien faite de ce qu'on laisse volontairement échapper, constitue l'image désirée, l'apparence pour les autres. « Le bord du désert arabe. / Cerné de... Brisées, brisées. Briser. / Brisées, toutes les représentations. / Les hommes blancs. / Ma tête. / [...] Elle ne voulait rien garder secret, pourtant quelque chose resta caché. / Les hommes blancs.²¹³ » Le *virus du crime*, lorsqu'il s'attaque à l'esprit, conduit à la folie. C'est la déchirure qui fait honte, et celui qui la provoque, comme tout assassin, cache son crime. « Car c'est à l'intérieur que tous les drames se déroulent, par la dimension que nous pouvons, ou que des personnages imaginaires peuvent accorder au fait de faire souffrir et à celui de subir.²¹⁴ » À l'intérieur, soit le lieu où l'affect ronge, agite. De tous ces personnages de femmes brisées créés par Bachmann, de toutes ces représentations d'images brisées, de tous ces *dramas de princesse*, le cas *Franza*²¹⁵ est sans doute le plus *subtilement* peint, celui qui a requis le plus

²¹² *F*, p. 414.

²¹³ *Ibid.*, p. 503.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 414.

²¹⁵ *Der Fall Franza*, en allemand, *Franza*, en français.

d'esprit (comme les crimes); le cas de cette femme chez qui la folie a été instillée par son propre mari — psychiatre célèbre —, pour laquelle tout — le premier cachet — a commencé par une toux provoquée par l'impression — fausse, elle le savait — d'avoir avalé un fruit empoisonné — une pomme, comme la princesse —, qui a pris ensuite d'autres cachets pour lutter « contre l'envie de faire des manières²¹⁶ », ces manières de peur qu'ont les opprimés; le cas de cette femme réduite au silence, qui ne pouvait « expliquer cela à quiconque²¹⁷ », qui, la bouche pleine de boue, « voulais[t] crier, [a] toujours voulu crier » mais ne le « pouvais[t] pas²¹⁸ »; le cas de cette femme dont la tête a été fracassée contre la paroi de la pyramide par un étranger, « un Blanc²¹⁹ », et contre la paroi de la bibliothèque domestique par son mari, violée par l'inconnu et le mari, morte en Égypte des suites de ses blessures, vieilles et récentes; ce cas est sans doute le plus horrifique. Et le plus évident, la plus claire démonstration de la théorie de Bachmann. Si la littérature n'est une preuve pour rien, Bachmann la fait tout de même servir à une certaine prise de conscience. « On nous a fait prendre conscience de l'existence de ces assassins, non par le biais de reportages plus ou moins pudiques, mais bien plutôt par la littérature²²⁰ », dit-elle à propos des nazis. Delbo, Antelme, Levi, Kertesz, Borowski, Celan ont, par la création littéraire, par la fiction, donné la plus juste image des camps de la mort et des crimes nazis, comme Améry de la torture. Eux seuls ont pu décortiquer les discours, donc la réalité, penser à ce que signifie faire, *machen*, *hacer*, *making*, *delat*'. « Comparées entre elles, les différentes langues montrent que les mots ne parviennent

²¹⁶ *Ibid.*, p. 458.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 456.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 478.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 500.

²²⁰ *Ibid.*, p. 413.

jamais à la vérité ni à une expression adéquate; s'il en était autrement, il n'y aurait pas en effet un si grand nombre de langues.²²¹ » Et Nadja cherche la vérité dans les mots, elle croyait naïvement que son savoir des langues lui donnait le savoir des choses jusqu'à ce qu'elle se rende compte qu'elle est incapable de traduire une phrase de la bible, « bien qu'elle pensât savoir ce que signifiait chacun des mots et quelles tournures il fallait employer, mais elle ne savait pas de quoi cette phrase était faite exactement²²² ». Elle était faite de sentiments personnels et universels partiellement intraduisibles, d'affects, ceux qu'elle contient, ceux de l'écrivain, ceux qu'elle provoque chez Nadja, qui se met à pleurer devant son échec : cette phrase lui dit quelque chose qu'elle ne dit pas à d'autres.

Mais pourquoi vouloir apporter la preuve de quoi que ce soit, si par ailleurs, comme Bachmann le prétend elle-même, la littérature ne peut être une preuve pour rien? Après le droit, puis la philosophie, qu'elle rejette à cause de sa prétention ridicule et violente à vouloir rendre compte de manière rationnelle des sentiments, Bachmann choisit la littérature pour tenter de rendre compte de l'inexplicable, de l'insaisissable, de la puissante expérience vivante. Par elle, la vérité de l'inhumanité de l'humain doit se faire au procès silencieux de la race humaine. Pourtant la vérité n'a aucun lien avec la législation. C'est auprès d'une femme étrangère, sensuelle, qui ne dit presque rien, parle une langue étrangère à la sienne, presque analphabète, avec laquelle il a une relation surtout charnelle, que le juge Wildermuth, dans la nouvelle *La vérité*, croit enfin toucher la vérité qu'il cherche de façon obsessive dans la

²²¹ Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, op. cit., p. 210.

²²² Ingeborg Bachmann, « Traduction simultanée », dans *Trois sentiers vers le lac*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 282.

relation exacte et détaillée des faits dont une partie, en vérité, lui échappe toujours. C'est une tâche absurde et impossible de vouloir prouver l'existence de crimes qui n'en sont pas, qui ne font pas de bruit, qui ont lieu dans le sein de la loi mais aussi à l'extérieur d'elle — le mal peut-il être légitime? Le concept de « crime » lui-même est incertain. Est criminel ce qui ne l'était pas il y a cinquante ans, sous d'autres lois. Que peut-on alors prouver? Les définitions changent. Peut-être est-ce en raison de l'impossibilité même de prouver que Bachmann désire prouver. L'affect est une constante, un apodictique, tout en étant infiniment changeant; il cause le crime, le bien, le mal. Vouloir rendre compte de crimes invisibles et sournois, c'est vouloir rendre compte de la secrète brisure de l'être humain, victime ou bourreau, violemment déchiré sans qu'extérieurement, dans son apparence, rien, le plus souvent, n'y paraisse, sans que, parfois, il ait lui-même conscience de sa souffrance, se fiant, comme pour les autres, même pour lui-même, à l'apparence, dupe, confiant dans l'idée qu'il correspond à ce qu'il pense de lui-même. On ne peut pas simplement et purement voir la vérité, chacun de nous est menteur, *artiste* — avec cette différence que l'artiste ment avec davantage de lucidité. Elles ont toutes une stratégie de survie et de défense contre le monde qui les dévore. Elle leur permet d'ignorer et de cacher leurs affects destructeurs. Pour Moi, c'est Ivan et surtout son amour pour lui, pour Nadja, les flots de mots qu'elle traduit d'une langue à l'autre sans y penser, pour Beatrix, la beauté et le sommeil, pour Miranda, sa myopie, sa maladie, pour Elisabeth, ses photos, ses reportages, son travail frénétique à travers le monde. Tout pour oublier le passé, la Carinthie et ses trois langues, ses frontières agitées, l'Autriche et son adhésion au parti nazi, le père assassin, la paix trompeuse, l'horreur. La mémoire et la conscience fragilisent, le souvenir fait mal. Le temps des contes est terminé. À la réalité et au devoir d'être femme s'ajoutent pour

ces personnages les exigences de la vie mondaine — le superficiel par excellence, l'illusion de l'activité et de l'importance qui cache le plus grand vide — qui viennent ajouter un masque de plus, un contrôle de plus à la perfection de l'apparence. Mais elles ne sont pas qu'apparence; elles sont représentations brisées de femmes — ou d'apparences — brisées. Elles sont représentations de stratégies de survie, d'affects cachés. Bachmann ne fait pas que reprendre des clichés; elle montre la souffrance derrière la réification comme les mensonges qu'on construit pour ne pas la voir. L'importance accordée dans *Malina* aux symboles — lys martagon, anneau, manteau noir de Sibérie — au conte et aux rêves, images disloquées du réel, à certains objets fétichisés, comme les lettres ou le téléphone, signe évocateur et implacable du besoin et du manque de communication avec un autre, témoigne du cauchemar d'une réalité qui ne suscite plus aucun espoir sauf celui d'autre chose, de quelque chose qui n'existe pas encore, une utopie, une divinité, un bonheur, qui vienne combler le vide. Mais elle témoigne également du caractère fugitif de toute consolation: le symbole ne donne pas accès à la réalité ou au bonheur, il n'est qu'un mur temporaire entre elle et nous. À la fin, ce sont *les fins dernières* qui surviennent. L'espoir s'est tu dans le mur — on n'a pas pris nos distances face à nos propres représentations tissées de beaux mensonges. Le désert, dans *Franza*, est aussi le lieu « d'un entendement d'une autre sorte²²³ », là où la guérison semble possible. Pourtant là aussi il y a des hommes blancs. Dans la tête fêlée de Franza des souvenirs resurgissent, se mêlent, deux viols, l'un à Vienne, l'autre en Égypte, le même monde, rien n'est différent. « Je n'ai rien cherché ici. Je n'ai rien trouvé non plus. Dieu n'était pas là, tu

²²³ *F*, p. 511.

n'étais pas là.²²⁴ » Elle voit une image dans le désert: c'est d'abord celle de son frère, auprès duquel elle s'est réfugiée après avoir fui son mari mais qui ne l'a pas comprise lui non plus, puis celle de son mari, son bourreau en blouse blanche, celle de son père, celle de Dieu, mais finalement ce n'est qu'une souche pourrie, une image elle aussi, pas pour Franza, mais pour nous, celle de la mort. Elle cherchait l'image de son sauveur, s'accrochant à chaque fol espoir, un faux succédant à un faux, croyant à chaque fois qu'il s'agissait, véritablement, de celui qui l'aiderait; elle trouve l'image de ses ennemis : il n'y a pas de sauveur. Seulement des représentations brisées. Comme dans l'étrange formulation de la question que Franza pose à son frère lorsqu'elle parvient — enfin — à lui raconter son cauchemar conjugal : « Sais-tu peut-être dans ces états de veille [...] de qui tu meurs?²²⁵ », où l'idée de la mort est attachée à celle de l'assassin et du meurtre, mais de l'assassin considéré comme un maladie ou une blessure, comme chose naturelle. De quoi tu meurs? d'un accident de voiture, d'une crise cardiaque. d'avoir trop eu peur. C'est en rêve que Moi et Franza ont la réponse à cette question et qu'elles font la découverte du *cimetière des filles assassinées*. Car le meurtrier, pour ces femmes, est inmanquablement le père, dont l'image se confond, en rêve, à celle du mari, de l'amant ou du compagnon de vie et à laquelle vient se greffer, par instant, celle du nazi, si bien qu'aux interrogations pressantes de Malina : « Mais dis-le moi enfin : qui est ton père?²²⁶ », Moi, après beaucoup d'hésitations, car elle ne veut pas qu'Ivan soit son assassin, finit par répondre : « Ce n'est pas mon père, c'est mon assassin²²⁷ ».

²²⁴ *Ibid.*, p. 508.

²²⁵ *Ibid.*, p. 462.

²²⁶ *M*, p. 151.

²²⁷ *Ibid.*, p. 199.

Mais d'un seul coup ton rêve se ressaisit et réussit le grand coup, un Shakespeare lui a prêté la main, [...] et te montre ta grande pièce, ton père et un compagnon qui s'appelle Jordan en une personne, [...], ta peur qui flotte, dont tu ne connais pas la raison, joue devant toi une histoire qui te fait perdre la boussole, maintenant seulement tu sais pourquoi tu t'angoisses [...].²²⁸

L'affect, la peur, révèle sa vérité, la vérité, mais pas dans la réalité, pas *dans ces états de veille*; en rêve, dans la nuit où l'on se perd, ou dans les représentations qu'il engendre. « Tu t'es toujours fait trop de représentations²²⁹ », dit Malina à Moi. Elle en est morte. Franza est morte de la peur qu'elle ressentait, instillée en elle par son mari. L'affect est révélateur, mais aussi meurtrier. Nous nous faisons des représentations — pour ne pas voir la réalité — qui sont des produits de la peur, comme nos *morales de la pusillanimité*, qui nous permettent de fuir les exigences de la vie. Elles montrent et cachent la réalité, ces représentations, car l'affect est révélateur d'une part de l'humain, la part qu'on veut généralement ne pas voir, celle dont on pâtit, qui pour cette raison ne se passe pas de la lumière de la lucidité, celle dont on meurt. Les personnages féminins de Bachmann sont ostensiblement des apparences, des artifices : un conte de fée malheureux en trois parties, une œuvre d'art, une histoire, un cas. Ce fait et celui qu'elles correspondent toutes au modèle bien connu de la femme amoureuse et malheureuse, soumise à l'homme, victime de l'homme, peuvent inciter le lecteur à penser que derrière l'image il y a davantage : que la femme ne se réduit pas à l'image qu'elle projette d'elle-même ou qu'on projette d'elle à sa place, que la cohabitation apparemment harmonieuse de l'homme et de la femme se fait pourtant au détriment de la vie de celle-ci, que malgré l'égalité officielle

²²⁸ F, p. 462.

²²⁹ M, p. 186.

des sexes se poursuit la domination assassine du sexe *fort* sur le sexe *faible*. Mais ils peuvent aussi, ces faits formels, être le signe d'une incapacité de leur auteur à briser une image.

Bachmann était elle-même une femme détruite. Elle avait accepté le système, l'échange symbolique des corps avec l'écrivain Max Frisch, par exemple, ou avec le compositeur Hans Werner Henze. C'est une chose qui m'aura au moins été épargnée. Parce que nous avons pu nous appuyer sur le destin de Bachmann. [...] Nous ne nous laissons plus détruire aussi facilement. Mais il est vrai qu'avec Bachmann, Plath, etc., toutes ces femmes si remarquables, toutes ces femmes si incroyablement douées, là, le sang gicle vraiment!²³⁰

Bachmann n'a pas su — chose impossible d'ailleurs : l'affect, telle est sa réalité, nous aveugle — briser le mur de ses propres représentations, c'est-à-dire non pas tant celles que par et dans la fiction elle crée, mais celles dans lesquelles elle veut croire, celles qui forment son *système*. Celui-ci est moins philosophique que moral, ce qui signifie que les affects y jouent un rôle important. Mais comme toute morale exige un certain contrôle de ces derniers, leur véritable œuvre de destruction du monde, leur travail d'opposition radicale à des normes injustes grâce auxquelles le crime perdure, ne peut avoir (entièrement) lieu.

²³⁰ Elfriede Jelinek, Christine Lecerf, *L'entretien*, Paris, Éditions du seuil, 2007, p. 76. Propos de Jelinek.

Chapitre 2

Distance et possession

*Le malheur a sa source dans les émotions.
Supprimez-les et le malheur ne renaîtra plus.*
Bouddha

L'affect est indissociable du sujet. Il est à la fois ce qu'il connaît le mieux, en tant qu'il est irréductiblement une part de lui-même, déterminant sa personnalité, ses pensées, ses actes, et le moins, car s'il peut l'illuminer, il l'aveugle aussi, le domine, l'induisant en erreur sur ses propres pensées, ses propres actes, le possédant là où il croit penser et agir en toute conscience, selon sa seule volonté, comme si un autre, étranger, existait à la fois en lui et hors de lui. Le sujet, depuis longtemps, n'est plus universel et uni : scindé par le doute, multiple, son aura de certitude et de toute-puissance s'est éteinte, il n'est plus maître ni de lui-même ni des objets et des choses, son visage qui autrefois arborait un front serein et un sourire infatué se tord. Sa bonne foi a été suffisamment ébranlée par le cours catastrophique de l'histoire pour qu'il n'ait plus confiance dans l'humanité ni dans son esprit, encore moins dans sa raison. Les XXe et XXIe siècles, c'est l'absurde et cruelle bureaucratie devenue norme, système accepté mollement et contre lequel il est quasi impossible de lutter. La réalité sur le sujet, ce n'est pas qu'il est souverain, pas plus qu'il n'est autonome, mais qu'il est profondément affecté par tout ce qui l'entoure, par tout ce qu'il vit, marionnette que ses émotions manipulent et ballottent, qu'elles disputent aux nombreuses autorités (momentanément) en place. Son existence dans un monde qui lui est étranger, à la fois désiré et menaçant, certaines propensions personnelles et

caractéristiques à certains affects, à la peur, la culpabilité, l'enthousiasme, l'espoir, l'éloignent définitivement d'une vérité qu'il désire objective et par laquelle il voudrait affirmer sa supériorité et son indépendance. L'affect est tout à fait partial, ainsi que tout ce que moi-même et d'autres tentons de construire à partir de lui, théories et savoirs. Même dans le cas d'affects soi-disant collectifs, comme, par exemple, de la terreur ou de la haine ressentie par la majorité des membres d'une population impliquée dans un conflit armé, le nombre ne fait pas l'objectivité; l'affect demeure subjectif et particulier et n'en est pas moins vrai. Ou faux. Car l'influence d'autorités hypocrites et puissantes n'est jamais loin, prête à faire croître un simple germe d'ignorance en aveugle folie collective : je n'en veux donner qu'un seul exemple (bien qu'ils soient multiples), qui a récemment fait l'objet d'un film, *The Act of Killing*²³¹, lequel interroge le pouvoir de la représentation, la grande influence que peut avoir une mise en scène particulière sur certains esprits. La gloire dont jouit le bourreau Anwar Congo, responsable du massacre de milliers de présumés communistes en Indonésie, tout comme le sentiment de fierté qu'il tire de ses actes sanglants, sont le résultat d'une efficace propagande anti-communiste par des autorités d'extrême-droite ainsi que de la fascination qu'exerce sur un public peu vigilant le cinéma hollywoodien. Honte et culpabilité seraient ses sentiments si l'histoire avait dû le placer parmi les perdants plutôt que parmi les vainqueurs. Le film d'Oppenheimer met en scène ces bourreaux en train de rejouer sur le modèle des films de gangsters américains, leurs favoris, leurs crimes d'hier — tentative de fuir leur culpabilité en se construisant un passé glorieux de héros — et montre comment des représentations fictives — subjectives, dans le jargon philosophique — peuvent influencer les affects des individus. Se

²³¹ *The Act of Killing*, réalisé par Joshua Oppenheimer, sorti en 2012.

voyant jouer ses crimes, Congo craint pour sa réputation aux yeux des étrangers car il se perçoit alors pour la première fois non seulement comme un héros national indonésien, modèle hollywoodien, mais aussi comme un meurtrier fou et cruel : il est soudain devenu le communiste tyrannique et sanguinaire des films de propagande, celui qu'on l'a convaincu, grâce à une fiction, de tuer, celui pour lequel on lui a fait ressentir de la haine et de la peur. Il soupçonne également qu'il peut avoir mal agi. Au moment d'expliquer et de montrer devant la caméra comment il a lui-même tué près de mille ennemis du régime, il vomit ses remords, sa haine, sa peur. Que ces affects aient été insinués en lui par d'autres et qu'ils soient partagés par d'autres ne signifie pas qu'ils sont moins siens, mais que, aussi irréductiblement personnels soient-ils, les affects ne naissent pas uniquement, pour le dire de façon absolue, dans le cœur pur du sujet, qu'ils existent plutôt en lui parce qu'il ne peut cesser d'être affecté, ce qui est vrai non seulement du sujet influençable, facilement endoctriné, mais aussi du plus critique sujet philosophant. La distance que la réflexion et l'expérience nous permettent de prendre par rapport à nos affects n'est jamais si grande que nous puissions nous en détacher complètement. Ils embrouillent toujours une partie de notre vision, il y a toujours en nous quelque chose qui nous échappe. L'affect est ce qui, du sujet, peut l'aliéner à lui-même, le diviser. Lorsque quelqu'un agit sur le coup d'un affect, lorsque la pensée *suit sa pente naturelle*, ils ne sont vraiment possédés que par eux-mêmes, mais par une partie d'eux-mêmes — dont l'environnement, les circonstances, le temps (une crise!), ont favorisé la naissance — qui leur est non pas étrangère, mais inconnue, qui ne surgit à la conscience que rarement, honteusement. Qu'il est facile d'être *artiste*! Et c'est sans compter sur l'*art* des *autres*, sur ces échafaudages politiques, législatifs, historiques, qui passent pour *vrais* et *rationnels* mais sont

en réalité davantage le produit de penchants et d'influences que de sages réflexions, qui exercent sur le sujet un pouvoir dont il n'a pas conscience, qui le poussent dans une direction qu'il ne connaît pas. Des élans irrépressibles que font naître en lui ses passions ou des directives que lui dicte sa raison biaisée, il est difficile de dire sous la domination desquels le sujet s'appartient le moins. Une loi, autant qu'un affect, fait toujours violence à quelqu'un ou à quelque chose. « Pourquoi çà et là suis-je entre haine et tendresse / Ballottée, hésitante, entraînée par deux houles?²³² » En Médée, la loi de la famille l'emporte sur la loi du mariage : elle tue ses enfants pour venger son frère, son père et sa patrie perdue. Son bras, lorsqu'il s'abat sur son premier fils, est porté par la furie des Érinyes, mais déjà son deuxième coup est porté avec la force de la loi paternelle et surtout avec le droit de venger son honneur trahi. Mais c'est avec ses passions, amour et haine, qu'elle transgresse toutes les lois, même celle, si rarement questionnée, de l'amour maternel, pour affirmer son droit individuel — l'affront qu'elle a subi ne s'efface pas derrière l'amour d'une mère, qui n'est pas inconditionnel, pour ses enfants — de vie, d'amour et de respect. « Oui, va-t'en tout en haut des éthers témoigner / Là où tu te rendras, qu'il n'existe nul dieu!²³³ » Nul ordre ne tient plus.

Le sujet : champ de bataille

La narratrice de *Malina* désire la paix, mais c'est pour mieux ignorer le mal en elle, refuser de se représenter autrement que comme l'assassinée, la victime du père nazi.

Malina : Guerre et paix, ça n'existe pas.

²³² Sénèque, *Médée*, dans *Tragédies*, texte établi par François-Régis Chaumartin, émendé, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 193.

²³³ *Ibid.*, p. 199.

Moi : Alors on dit comment?

Malina : Guerre.

Moi : Comment trouver la paix? C'est elle que je veux.

Malina : C'est la guerre. Tu ne peux obtenir que cette courte trêve, pas plus.

Moi : La paix!

Malina : En toi il n'y a pas de paix, pas même en toi.

Moi : Ne dis pas ça, pas aujourd'hui, tu es atroce.

Malina : C'est la guerre. Tu es la guerre, toi-même.

Moi : Pas moi.

Malina : Nous tous, toi aussi.

Moi : Alors autant cesser d'être, car je ne veux pas la guerre, endors-moi et aide-moi à en finir. Je veux que la guerre prenne fin. Je ne veux plus haïr, je veux...²³⁴

L'affect est la guerre en Moi. Toujours des idées en désordre, souvent indistinctes les unes des autres, se chevauchant souvent pour s'éloigner, s'oublier, disparaître et réapparaître. Toujours les mêmes, il me semble, mais jamais familières, que je ne connais jamais tout à fait, dont je n'ai jamais une vision adéquate. Une pensée agitée. Comme dans le monde il n'y existe aucune paix, que d'apaisantes trêves qui ne constituent même pas une période de transition avant que ne naisse un nouveau conflit, qui prennent fin presque aussitôt que retentissent les hourras et l'exaltation qui suivent les déclarations de paix, toujours prétextes à d'autres déclarations de guerre, les contenant déjà; une joie brève et vive comme une crise, aussi illusoire qu'elle, dans la guerre perpétuelle. Personne n'a eu le temps de se réjouir en se disant que la Seconde Guerre mondiale était terminée. Personne n'a eu le temps de la connaître et d'apprendre de ses horreurs à ne plus les reproduire. De nouveaux maux nous distraient des anciens. Oublions-les, ne nous y attardons pas! Précipitons-nous dans d'autres batailles, d'autres vengeances et d'autres conquêtes afin qu'emportés par la passion, colère ou joie, nous ne voyions ni les cadavres ni nos plaies! « [...] on essayait de représenter une époque qu'on

²³⁴ *M*, pp. 156-157.

appelait le premier après-guerre, mais on n'a jamais entendu parler du deuxième. C'était encore une imposture.²³⁵ » Guerre froide, guerre de Corée, guerre d'Indochine, guerre du Viêt Nam ne sont que des suites, que des ramifications de la Seconde Guerre mondiale, elle-même qu'une variation sur d'autres conflits : elles ont précédé et amené d'autres guerres pour former, avec toutes celles qui avant et après elles sont venues, un réseau de souffrance qui enserme le monde et le détruit comme le ferait un cancer, avec des espaces négatifs, des interstices de vide, de paix. Pourtant les conflits guerriers ne sont pas tous les mêmes. Chacun est le théâtre d'atrocités particulières, liées au temps et au lieu de la guerre comme à l'esprit de ceux qui la font, qui ont défini leur place dans le cours de l'histoire, des atrocités chaque fois inoubliables, inouïes, indépassables. Chaque crime est différent, à l'image de l'individu.

L'affect s'apparente aussi à une maladie, un peu comme aux humeurs de l'ancienne terminologie médicale, ces fluides corporels dont la contamination ou le déséquilibre occasionne désordres physiques ou mentaux et émotions excessives : mélancolie, tristesse, flegme, obstacles intangibles et incompréhensibles au cours dit normal de la vie, une source intérieure aux désordres humains, un fleuve empoisonné qui parcourt tout le corps mais dont le tumulte est provoqué par des éléments extérieurs aussi bien qu'intérieurs. On ne peut bien discerner ce qui de l'affect provient de l'individu ou du monde tant il dépend à la fois de l'un et de l'autre. Le choc provoqué dans la conscience par les heurts avec l'extérieur peut ne pas avoir lieu si la conscience n'est pas en quelque sorte déjà fragile, sensible, *malade*. La crise extérieure alimente la crise intérieure aussi bien que cette dernière nourrit celle-là dans un

²³⁵ M, p. 221.

cercle d'affects où la conscience, affectée par ce qui lui est étranger, réagira de façon affective, affectera à son tour ce qui l'a bouleversée, tous deux également touchés dans ce qui ne s'apparente pas à un processus où un événement succède à un autre : il s'agit plutôt d'une relation entre deux ou de multiples existences et entre lesquelles les échanges sont constants, simultanés, indénombrables et inéluctables. La guerre, au sein de l'individu ou entre les individus, est inévitable parce que l'humain est inévitable, et avec lui les passions et le désordre. L'isolement total du sujet, dans la plus grande noirceur, du reste du monde, serait la seule assurance contre tout affect, mais aussi contre toute vie. « La folie peut aussi venir à l'individu de l'extérieur — alors qu'il y a bien longtemps elle provenait plutôt de l'intérieur de l'individu pour aller vers l'extérieur — et prendre le chemin du retour, dans des situations qui nous sont devenues familières avec l'héritage de ce temps²³⁶ ». Büchner s'interroge sur ce qui *en nous* hait, ment, est malade et fait coïncider la folie de Lenz avec l'état de la nature qui l'entoure : le jour le voit apaisé et avec la nuit revient son angoisse; l'obscurité se fait en lui-même parce qu'il ne perçoit rien autour de lui, l'inconnu l'inquiète et dans le noir il imagine des monstres. Bachmann, elle, lie les « blessures de Berlin » à la fêlure qui déchire la pensée de ses habitants entre folie et raison, maladie et santé, traumatismes de la guerre, venus de l'extérieur, folie, haine meurtrière insinuées en l'autre par la peur, affects venus de l'extérieur. Elle voit aussi dans la violence des rapports entre l'homme et la femme, des relations humaines, le reflet, nullement atténué, mais inaperçu, des crimes nazis, car « les véritables lieux de l'action, les lieux intérieurs, péniblement recouverts par ceux de l'apparence, sont situés ailleurs. Une fois dans la réflexion qui mène au crime, une fois dans celle qui mène vers

²³⁶ Ingeborg Bachmann, «Ein Ort für Zufälle», dans *Werke IV*, *op. cit.*, p. 278.

la mort²³⁷ ». Si la folie de la femme tonduë à Nevers répond « EXACTEMENT²³⁸ » au désastre d'Hiroshima, ce n'est pas seulement parce que la guerre lui a pris son amant allemand, qu'elle a ravagé cette femme comme elle a ravagé Hiroshima; c'est parce que le désastre est déjà en nous, que nous sommes et les acteurs et les pantins de la guerre. Spinoza ne considère pas que l'essence de l'homme réside dans sa raison, mais dans son appétit²³⁹, dont l'assouvissement ou l'inassouvissement provoque des violences qui, à des degrés divers sur l'échelle de la possession, dominant le corps et l'esprit, provoquant des gestes et des émotions incontrôlables, incompréhensibles, ou sont gardées à distance et maîtrisées, que partiellement, par la réflexion. Même celui qu'on nomme « sage », serein stoïque ayant réussi à se détacher sainement de lui-même et des choses afin de ne plus être, croit-il, le jouet du destin, est encore aveuglé par certains affects, car son indifférence est en partie fautive et découle d'une volonté particulière — non d'une vérité —, d'un désir d'harmonie — moins insupportable, plus viable, que le désordre engendré par les passions vécues sans frein — qui masque en fait une peur, naturelle, de la souffrance, une inquiétude devant le bouleversement que peuvent amener avec eux l'étranger et l'inconnu. Ce que Moi cherche dans son amour pour Ivan, c'est un remède à ses souffrances et aux souffrances du monde, l'oubli d'elle-même — autant que du mal qu'elle a à exister — dans la vie d'un autre, dans le refuge d'un amour absolu, monde restreint, exclusif, idéal et impossible, où il est plus facile d'aimer, car on n'y

²³⁷ *F*, p. 414.

²³⁸ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour. Synopsis*, dans *Romans, cinéma, théâtre, un parcours. 1943-1993*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 540. Les majuscules sont de Duras.

²³⁹ Baruch de Spinoza, *Éthique*, *op. cit.*, p. 144.

existe plus — mais c'est par peur d'exister, et non par dévotion —, que dans la réalité. Un affect en cache un autre.

Éclatements du sujet

Si le soi-disant désarroi de l'homme et de la femme modernes, consécutif à la (ô combien terrible!) perte de confiance dans les autorités les plus diverses (religieuses, morales, scientifiques) et à la remise en question de lois et de principes tenus il n'y a encore pas si longtemps pour immuables, est un sentiment très répandu, il est aussi un lieu commun du récit de l'évolution de l'être humain et sa conscience, par conséquent, n'est pas si commune. Peu de gens avancent les yeux ouverts et leur désarroi que dans le tumulte de leurs vies ils ne perçoivent pas est plus proche de l'indifférence. Nulle part ailleurs que dans l'art, déjà double (au moins), artificiel, n'est visible la conscience de cette détresse et sa cause, qui n'est pas historique : le caractère affectif du sujet qui rend impossible son uniformisation paisible. Dans sa troisième leçon de Francfort, « Le "Je" de l'écrivain », Bachmann retrace l'évolution, à la fois dans l'histoire de la littérature et dans la relation qu'entretient l'individu avec cette dernière, d'une prise de conscience dévastatrice pour l'unité du Je — du personnage narrateur autant que du Je de l'écrivain —, de l'effritement d'un mensonge, qui rendent compte, du point de vue de la littérature, point de vue parallèle et en quelque sorte extérieur — ainsi un peu plus éclairé — à la vie, du trouble du sujet. Cette dégradation du Je va de pair avec une dégradation du pouvoir du nom, une difficulté à nommer les personnages dans la littérature du XXe siècle, dont elle traite dans sa quatrième leçon, « La fréquentation des noms ». Le Je de

l'écrivain du XXe siècle, celui du lecteur, est un « Je sans garantie²⁴⁰ », comme celui du narrateur, le plus souvent anonyme ou dont le nom est ou trop général — une lettre, K. — ou trop commun — Malone, nom irlandais — ou trop indéterminé — Malina, qui sonne comme le nom d'une femme, mais appartient tantôt à un personnage masculin secondaire dans un roman dont le titre laisse présager qu'un personnage féminin nommé Malina en est la principale protagoniste, tantôt à une femme dans une ébauche de roman²⁴¹ — ou trop brisé — Léopold Bloom, dans *Ulysse*, comme le démontre Bachmann dans sa leçon sur les noms²⁴² — pour permettre une identification sûre à un personnage unique. Il ne désigne plus tant un sujet souverain qu'un individu qui avec les éléments du réel, la fleur qu'il mange comme celle qui peut l'empoisonner, est dans une relation mutuelle de transformation et de déformation. L'éclatement de l'unité du sujet et le mystère de son nom trop petit pour contenir les fragments multiples et instables de son moi changeant sont illustrés selon Bachmann dans l'utilisation des noms chez Faulkner, dont « la méthode [...] est à vrai dire la suivante : nous détacher des noms pour nous pousser sans détour et sans explication dans la réalité²⁴³ ». En commençant avec Tolstoï et Dostoïevski — j'ajouterai Tchekhov —, chez lesquels un Je narratif agit souvent à titre de porte-parole d'un autre Je narratif, en poursuivant avec le Je incertain chez Italo Svevo, le Je chez Proust, pour finir avec le Je informe et sans histoire de Beckett, Bachmann montre, dans la littérature du XXe siècle, un mouvement vers un Je de plus en plus incertain, qui paraît de plus en plus vide, mais pourtant et par conséquent de plus en plus

²⁴⁰ LF, « Le Je de l'écrivain », p. 680.

²⁴¹ *Requiem pour Fanny Goldmann*, du cycle *Todesarten*.

²⁴² LF, « La fréquentation des noms », pp. 702-705.

²⁴³ LF, « La fréquentation des noms », p. 707.

complexe formellement, car à l'intrusion du doute dans la conscience de l'écrivain ne peut correspondre la simplicité de l'identification tranquille Je=Moi (d'ailleurs pas si simple), ne serait-ce que parce que, en plus de ce fait évident qu'il ne faut pas confondre le Je d'un écrivain avec le Je fictif de son roman, le contenu et l'identité de ce Je est déjà énigmatique et problématique. Le Je est à la fois le tout — un tout difforme — et le vide, comme le nom, et ce qu'il désigne n'est pas assuré. Il suffit, dit Bachmann, de dire « Je » dans une situation exceptionnelle — son propre Je en train d'énoncer des idées sur la littérature — pour que celui-ci devienne incertain, « formel et rhétorique ». « Celui qui le prononce n'est plus tellement sûr de pouvoir tenir l'engagement qu'il a pris pour ce "Je" qu'il a énoncé, ni de pouvoir couvrir ce Je même.²⁴⁴ » Le Je, comme le nom, peut avoir la signification vide que lui procure un usage répété et conventionnel ou celle, multiple et affective, littéraire²⁴⁵, brisée, sans garantie, des premières découvertes. Le Je rhétorique, l'inévitable Je de l'écrivain, le double toujours faux, même lorsqu'on n'est pas écrivain, est le produit d'une mise à distance, consciente ou non, rendue nécessaire lorsque surgit un premier questionnement douloureux, vertigineux, sur le Je, ou même lorsque ne surgit aucun questionnement, mais seulement la prétention de vouloir donner à son Je, en l'inscrivant comme émetteur d'un discours, en écrivant à l'encre « Je », en prononçant avec assurance ou avec des tremblements dans la voix « Je », l'autorité qu'aux yeux de certains présomptueux procure la prise de parole. Survient le même phénomène dans la relation du lecteur, de son Je, avec les Je des œuvres qu'il lit. Bachmann parle des premières lectures naïves où le Je fictif coïncidait innocemment non

²⁴⁴ *LF*, « Le Je de l'écrivain », p. 679.

²⁴⁵ De la manière où Nietzsche parle de l'invention du langage, qui relève d'abord de l'art, de la création et de l'imagination avant d'être réduite à la convention.

seulement avec le Je de l'auteur, mais aussi avec celui du lecteur : il s'agissait d'un Je avec lequel on pouvait directement et naïvement entrer en relation. « Car ce Je était un Tu et ce Tu était un Je²⁴⁶ », dans un processus d'identification du lecteur avec les nombreux Je qu'il rencontrait au cours de ses lectures successives. « [...] ils [les Je] prenaient sans cesse à nouveau possession de notre propre Je. Mais ces invasions ne nous ont pas empêchés de devenir des Je tout différents et de faire bientôt face aux Je étrangers des livres, de fixer sur eux un regard plus pénétrant et de nous en distancier.²⁴⁷ » Il devient vite évident qu'on n'entre pas en relation avec un Je fictif comme avec un Je de chair. L'identification, souhaitable ni avec l'un ni avec l'autre, est tout de même encore trop souvent désirée et considérée comme le plus sûr critère dans l'évaluation de la qualité d'une œuvre par des lecteurs demeurés naïfs. Combien de fois n'ai-je pas lu ou entendu, parce qu'ils sont incapables de mener une analyse sérieuse, ceux qui font figure de critiques officiels juger d'une œuvre de façon expéditive sur la base du plus simple, du plus insipide, eux-mêmes : « On a du mal à s'identifier aux personnages. Par conséquent cette œuvre n'est pas très réussie », adoptant le point de vue le plus général du lecteur ou du spectateur moyen? Quant aux œuvres qui comptent sur cette identification, qui aiment à croire qu'elles mettent en scène « le vrai monde », « les gens ordinaires » dans toute leur apparente simplicité qu'elles tiennent à ne pas entamer, elles appartiennent à l'industrie et non à l'art, qui par définition est artifice, étranger, qui ne reconforte pas, ne sauve pas; les histoires, les intrigues ne permettent pas l'évasion, ne bercent jamais, la littérature déroute. À mesure qu'il prend ses distances et perd ses repères et ses

²⁴⁶ LF, « Le Je de l'écrivain », p. 682.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 682.

fondements, le sujet arrive de moins en moins à savoir qui il est. Il ne s'identifie plus. À réfléchir sur ses illusions, il les a fait tomber une à une : Dieu, l'histoire, l'autre — ce Tu qu'on peut aimer plus que soi-même, ce Tu par lequel on pense — n'écrivent plus son histoire à sa place, ne lui donnent plus, toute prête, toute mâchée ressassée, aucune raison d'être. Plus il réfléchit moins il sait, moins il est sûr, plus il se vide : il est lui-même avec les morceaux de ses identités détruites, de ses *qualités* incertaines. Au niveau de la narration, dit Bachmann, « la première transformation qu'a connue le Je réside en ce qu'il ne séjourne plus *dans* l'histoire; la nouveauté tient au contraire en ce que c'est l'histoire qui séjourne *dans* le Je²⁴⁸ »: plus de vérité générale et universelle, plus de monde déterminé et réglé par un destin au sein duquel circuler et à découvrir, mais une histoire soumise aux défaillances comme aux grandeurs humaines, c'est-à-dire *des* histoires, toujours infidèles à quelqu'un; plus de narration classique, plus de signification unique ni de synthèse, mais des récits fragmentés, sans but, à l'image de l'incertitude régnante et de l'errance du sujet. « Le passé est toujours nouveau²⁴⁹ » et l'identité toujours différente. Ce sont des découvertes que nous faisons lorsque nous nous ressouvenons de certaines choses qui semblaient avoir disparu de notre esprit, comme si elles ne nous appartenaient pas, faisaient partie des souvenirs d'une autre, de celle que j'étais avant, qui est toujours moi, mais un peu effacée. La diversité des Moi chez Proust, leurs passés différents, leurs récits variables des événements selon qu'ils sont amoureux et jaloux ou indifférents sont déjà connus. L'histoire séjourne dans les impressions du sujet. Des fragments choisis ou jetés, de leur interprétation soumise à différents élans, dépendent les

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 689.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 688. Bachmann cite Italo Svevo.

différents récits de la mémoire et de l'histoire, certains plus officiels que d'autres, certains plus conscients que d'autres. Dans cette multiplicité, produit de la distance, le sujet se libère peu à peu de l'emprise de plusieurs mensonges, sans pour autant devenir maître de lui-même.

Moi [*Ich*] est le seul nom connu que porte le personnage narrateur féminin de *Malina*. Elle n'est pas nommée, elle n'est personne et à la fois tout le monde; Moi, c'est moi, c'est Bachmann, c'est tout lecteur du roman, tout le monde peut dire « moi », mais personne ne peut réclamer ce nom pour lui-même, personne n'est défini par lui; Moi est multiple — on parle toujours au moins de son double, Malina, l'homme —, indéterminée; Moi est un nom très précis, davantage que Je — qui, dans un livre, n'est qu'un pronom —, car aussitôt qu'il est prononcé ou lu, il induit tout de suite la possession, il est acquis qu'il nous appartient, il représente le noyau dur d'un sujet; lorsque Bachmann écrivit « Moi », c'était elle, mais elle s'en détachait aussitôt, sachant que chaque lecteur serait tenté de se l'approprier, de s'y identifier — ou, au contraire, de le critiquer durement, comme nous sommes sans merci pour nous-mêmes —, surtout les femmes. Bachmann, en choisissant d'appeler son personnage Moi le chargea de nombreuses significations littéraires et théoriques, entre autres : Proust, dépeceur par excellence des vérités et des faussetés des noms et des Moi, dont le narrateur s'appelle Marcel, auquel il est fait référence dans *Malina* sous la forme du personnage d'un sans-abri qui vivait *dans l'exhalaison de son bonheur* jusqu'à ce que les employés des services sanitaires de la ville veuillent lui faire prendre une douche; Groddeck et Freud, depuis lesquels il est devenu commun de dire que le Moi est divisé, auxquels viennent encore faire référence les rêves du deuxième chapitre, les cauchemars remplis de l'image du père et de relations

incestueuses; elle fit allusion à la difficulté où se trouvent, selon elle, aujourd'hui les écrivains à donner des noms — le pouvoir de la nomination ne peut que décliner en même temps que la souveraineté de la subjectivité; elle lui donna bien sûr l'incertitude propre au Je de l'écrivain du XXe siècle, mais aussi ce qu'elle appelle « le miracle du Je » : « qu'il vive là où il parle, il ne peut mourir, qu'il soit vaincu ou qu'il soit la proie du doute, qu'il ait perdu toute crédibilité ou qu'il soit estropié, ce Je sans garantie!²⁵⁰ ». Il y a une *fin dernière* pour Moi, emmurée vivante, mais la *déclaration dernière*, celle qui suggère que l'indifférence et le silence, celui des bourreaux, des complices comme des victimes, sont des crimes, n'est pas d'elle, elle est celle du roman, en relation avec lequel il faut la lire, qui, dans ses contradictions, incitera d'autres déclarations faites par d'autres Moi. *Ce n'était pas Ivan. Ce n'était pas Malina. Ce n'était pas un crime. C'était elle (et Ivan et Malina).* « Pas d'alarme, pas de sirènes. Personne ne vient à la rescousse. Ni l'ambulance, ni la police. C'est un très vieux mur, très solide, dont personne ne peut tomber, que personne ne peut défoncer, il n'en sortira plus aucun bruit.²⁵¹ » Et la phrase dernière, isolée, en retrait dans le bas de la page: « C'était un crime ». Affirmation ambiguë. On ne sait trop qui est le coupable, la victime. C'est à ce moment qu'il y a une première affirmation d'un nom, à part celle du nom d'Ivan, l'homme simple, qui coïncide avec son nom et pour qui les mots n'ont aucun poids particulier. « [...] seul Ivan a un nom qui lui va comme un gant, et comme ce nom est une évidence pour lui et qu'il se sait identifié par lui, c'est un vrai bonheur pour moi aussi de le prononcer, d'y penser, de le dire pour moi toute

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 694.

²⁵¹ *M*, p. 285.

²⁵² *M*, p. 71.

seule²⁵² ». Le nom de Malina est affirmé, une fois Moi disparue, dont le nom demeure inconnu :

Il n'y a pas de femme ici.
 Je vous dis qu'ici il n'y a jamais eu personne de ce nom.
 [...]

 Mon nom?
 Malina.

Bachmann parvient habituellement à donner des noms durables à ses personnages, du moins à ceux qui, contrairement à Moi brisée par son amour, prête à déverser sa vie dans celle d'un autre, ont une certaine constance. Elisabeth, Franziska, Léo, Martin, Fanny sont des prénoms qui, accompagnés de leurs noms de famille : Jordan, Matrei, Goldmann, Ranner, Altenwyl, Wantschura, se trouvent plusieurs fois dans les nouvelles et romans à travers lesquels elle veut dénoncer des crimes qui n'ont pas lieu à l'échelle mondiale mais dans l'étroitesse des cercles sociaux et familiaux, une façon pour elle de décrire, avec toutefois moins de colère qu'eux, l'hypocrisie de certains milieux viennois comme Bernhard et Jelinek l'ont fait après elle. La banalité et la récurrence de ces prénoms dans son œuvre doit nous faire comprendre que ces crimes ont lieu partout, qu'ils nous sont familiers, aussi répugnant cela soit-il pour nous de l'admettre. Malina est aussi un nom simple, devenu fort parce qu'il donne au roman son titre, assez mystérieux, il sonne un peu étrangement à l'oreille, surtout comme prénom masculin (d'autant plus qu'il s'agit généralement d'un nom de famille) : c'est un nom commun qui dans plusieurs langues slaves signifie *framboise* — un autre rouge qui n'est pas celui du lys martagon. Malina viendrait de la Carinthie, tout comme la narratrice anonyme, tout comme Bachmann, cette région frontalière du sud de l'Autriche où l'allemand rencontre les langues

slaves, rencontre l'italien, où l'autrichien oppresse le slave, que certains gouvernements autrichiens voudraient voir reculer par-delà les montagnes, dont ils ne voudraient plus entendre la langue sur leur territoire. *Malina*, en espéranto, est un adjectif : *masculin, mâle*, mais composé à partir du féminin : *in*. Voilà qui peut faire dire savamment beaucoup de choses à la critique sur le principe masculin et le principe féminin dans le roman de Bachmann! sur le jeu de doubles entre Moi et Malina, sur la lutte des sexes, sur la raison, la passion, l'utopie d'une langue unique, sur la dualité — si seulement il était uniquement double — du moi... Pourtant l'espéranto n'est pour Bachmann rien d'autre que la langue du tourisme, la langue de Heathrow, par où tout le monde transite, l'anglais international, celui de quelques phrases pratiques, une langue qui n'a plus rien d'utopique, tout d'abrutissant, comme Elisabeth en fait l'expérience à Londres²⁵³. Nadja, l'interprète, n'arrive pas à imaginer qu'un jour il y ait une langue unique. « Quelle idée! [...] Tant de choses disparaissent, mais il reste encore tes quarante langues en Inde et quarante rien que dans le petit Gabon²⁵⁴ ». Et, à deux, inventer une langue nouvelle, c'est impossible, impensable, le monde aura raison d'elle. *Oh, ne le dis à personne!* Elle doit demeurer secrète. Je préfère retenir pour *malina* l'interprétation de l'ambiguïté et de la multiplicité des langues et du sujet.

Malina : L'effroi peut grandir en toi.

Moi : Donc je t'effraie.

Malina : Moi, non, mais toi, tu t'effraies. [...]

Moi : (*tutto il clavicembalo*) Ah, je suis une autre, tu veux dire que je vais devenir tout autre!

Malina : Non, quelle absurdité. Tu es toi-même, à coup sûr, tu n'y changeras rien. Mais il y a un moi qui s'émeut, et un moi qui agit. Toi, tu n'agiras plus.²⁵⁵

²⁵³ Voir la nouvelle *Trois sentiers vers le lac*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 350.

²⁵⁴ Ingeborg Bachmann, « Traduction simultanée », dans *Trois sentiers vers le lac*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 275.

²⁵⁵ *M*, p. 263.

Que Moi, qui s'est trop émue, parmi tous ces personnages aux noms bien établis, soit privée de nom, signifie qu'elle doit disparaître, même littérairement.

L'affect contre la raison

« [...] le nom est plus profondément lié au personnage inventé qu'aux êtres vivants.²⁵⁶ »

Bachmann oppose deux vérités, parmi plusieurs, entre elles. C'est son hypothèse que nous sommes plus fidèles à certains personnages littéraires qu'à certaines personnes réelles, que nous nous souvenons davantage du nom de ces personnages, même s'il y a longtemps que nous ne les avons fréquentés en les lisant, que de celui de gens avec qui nous sommes allés à l'école, que nous connaissons davantage l'Alexanderplatz de Döblin que celle d'aujourd'hui, car nous en avons souvent un souvenir plus précis. Comme Proust qui a marqué la différence entre la richesse, la plénitude et la complexité de la vie de la littérature, de l'imagination et du souvenir et la déception souvent attachée au réel, elle accorde un plus grand poids de vérité à la littérature qu'au réel presque négligeable tant il est fugace, aux nénuphars peints de Monet qu'aux nénuphars réels, car, même s'ils brûlent dans un incendie, les nénuphars de Monet ne meurent pas, contrairement aux nénuphars réels, qui se transforment en cendres. « Cette disparition, cette extinction, n'est pas possible. Notre mémoire garde encore ces nénuphars, elle *désire* encore les garder et on *aimerait* parler d'eux pour qu'ils demeurent²⁵⁷ ». S'il devait les anéantir, le brasier des nénuphars de Monet serait plus grave que « toutes les destructions

²⁵⁶ *LF*, « La fréquentation des noms », p. 695.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 697. Je souligne.

que nous connaissons et qui furent causées par des guerres. Qu'est-ce effectivement que cela si on le compare à l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie dont nous continuons à parler encore, deux mille ans plus tard, comme si entre-temps nos maisons et nos villes n'avaient pas souvent brûlé?²⁵⁸ » En est-il de même pour nos amours, nos parents, nos amis? Une réalité affective, subjective, mais spirituelle, intangible, qui appartient à la mémoire et à l'imagination, l'emporte sur tout raisonnement, toute logique, toute loi, toute morale. La littérature défie les lois du monde. L'écrivain joue sur la frontière entre le chaos et l'ordre. Il veut, avec ses noms, ses phrases, ses images, vaincre l'inacceptable contingent. « Nos noms sont tellement fortuits et le sentiment d'être sans nom vis-à-vis de nous-mêmes et vis-à-vis du monde nous saisit si souvent!²⁵⁹ » La mort est la seule loi immuable. Les autres sont arbitraires, bien que la plupart d'entre nous les croit nécessaires. À cette lutte entre deux, plusieurs, ordres, Bachmann, idéaliste, s'est consacrée et par elle a été déchirée, sans doute parce qu'elle n'a pu se résoudre à ne pas croire à la possibilité d'un ordre nouveau, dont l'absence avérée et constatée, après beaucoup d'espairs mis dans son existence, anéantit. Le monde utopique semble trop nécessaire à ses personnages pour qu'ils survivent à son impossibilité et la douleur de vivre dans ce monde-ci trop grande pour qu'ils puissent la supporter très longtemps. La frontière — du pays, de la vérité, du sujet — et la limite comptent parmi ses images favorites à cause des oppositions, des différences qu'elles permettent de mettre en évidence, des possibilités de transgression qu'elles ouvrent — dans la traversée, le regard vers des pays qui ne sont pas les nôtres — et de la problématique nécessité

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 697.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 696.

des lois qu'elles questionnent. Moi, l'innommée, a la nostalgie de cette vieille Autriche, multiple, qui pour elle est une « maison », qui après chaque guerre a perdu certains joyaux de sa Couronne; pour Moi cette ancienne Autriche est un rêve; Moi, de la Carinthie, qui aurait pu déménager en Yougoslavie et ses habitants devenir slovènes; Moi, « dans les ruelles de Prague et dans le port de Trieste, je rêvais en tchèque, en slovène, en bosniaque²⁶⁰ ». Mais elle n'a pas de désir de reconquête, son territoire est son seul moi, le pays qu'elle veut fonder, le seul où elle se sente (faussement) en sécurité, compte parmi ses habitants uniquement elle, Ivan et Malina. Elle n'a aucune ambition démesurée, seulement le rêve d'un très petit pays, avec deux maisons, celle d'Ivan et la sienne, dont elle aurait inventé avec lui la langue, qui ne connaîtrait aucune lutte intestine, rêve qui, si modeste soit-il, parce qu'elle y croit malgré qu'il soit inconcevable, la condamne à s'éteindre. C'est la guerre en elle, où luttent ses désirs avec la réalité. C'est la guerre entre eux.

Désormais, tu ne dois plus avancer ni reculer, mais apprendre à te lutter autrement. [...] Il s'agit toujours de vaincre. Tu y parviendras sans le moindre tour de passe-passe, et sans violence. Toutefois, ce n'est pas avec ton moi que tu vaincras, mais... [...] Une fois à ta juste place, tu n'auras plus à vouloir. Tu y seras toi-même, à tel point que tu pourras renoncer à ton moi. Ce sera le premier endroit où le monde de quelqu'un sera sain et sauf.²⁶¹

Ce lieu demeure indéfini, qui a vu Moi disparaître, sans qu'elle ait renoncé à Ivan et à son amour pour lui, à elle-même, où elle n'a pas été sauvée. Ce lieu n'est pas la littérature qui, je l'ai dit, est à la fois le mur et sa destruction, qui n'est jamais, malgré tout, le lieu du

²⁶⁰ *M*, p. 82.

²⁶¹ *M*, p. 263-264.

renoncement au moi, aussi multiple et indéfini soit-il. La conclusion de Bachmann à sa leçon sur le Je le suggère.

Et si personne ne le [ce Je sans garantie] croit, et s'il ne se croit pas lui-même, on doit le croire, il doit se croire aussitôt qu'il commence, aussitôt qu'il a la parole, aussitôt qu'il se détache du chœur uniforme de l'assemblée silencieuse, qui qu'il soit, quoi qu'il soit. Et il triomphera aujourd'hui comme il le fit en tout temps — comme le héraut de la voix humaine.²⁶²

Il est important de souligner, encore une fois, une faute de traduction. La leçon s'intitule, en allemand, « Über das Ich », ou, dans une autre édition « Das schreibende Ich ». Dans les deux cas, il ne s'agit pas du « Je de l'écrivain », mais du Je, et aussi de celui qui écrit. Le Je ne s'efface pas dans la littérature. Il s'y affirme et aussi s'y dissout. Là, il n'est plus une voix silencieuse et anonyme, même si son importance demeure éphémère, sa parole dérisoire. Face à l'indicible l'écrivain ne se tait pas. Il bafouille, il crie, jusqu'au moment de sa mort. C'est parce que nous ne renonçons jamais entièrement à notre Je que certains produits de l'imagination, s'ils ne sont pas plus vrais, exercent un plus fort ascendant sur nous que d'autres choses réelles. Il dépend de nos affects, plutôt que d'une prétendue importance rationnelle ou morale, que nous nous souvenions d'une chose, de quelqu'un, et pas d'une autre, avant qu'elle ne disparaisse à son tour. Aucune logique, aucune loi, aucun raisonnement, aucune soi-disant bonne valeur ni norme de bien-pensants ne prévaut sur la peur, l'amour, la foi, pour peu que l'habituelle pusillanimité, *l'instinct de troupeau*, laisse place pour un instant à une subjectivité qui ne soit pas ravalée par les habitudes sociales. L'imagination frappe l'imagination qui n'a cure de l'argumentation la plus claire, la plus précise, la plus sensée.

²⁶² LF, « Le Je de l'écrivain », p. 694.

C'est parce que nous ne renonçons jamais entièrement à notre Je qu'il y a des conflits, des guerres, des meurtres, des frontières que nous faisons sauter ou non, des impossibles. Le mur est dans le Je. Nous nous y accrochons, il s'érige, bâti de nos affects. La littérature peut nous éclairer sur certains points et nous aveugler sur d'autres. Illuminations et obscurcissements sont attribuables partiellement et arbitrairement aux affects des lecteurs et des écrivains, aux particularités de ces Je auxquels on ne renonce pas, à cause desquels des lecteurs s'accrochent à des œuvres, qui vont vivre et durer en eux, à cause desquels des écrivains prennent certaines *directions* particulières, des chemins qu'ils empruntent compulsivement et en ignorent toujours d'autres.

Que dans la littérature nous puissions trouver une représentation des affects, qu'ils y soient acceptés, montrés, reconnus, réfléchis, ne signifie pas qu'elle n'en contient aucun qui soit véritable, qui soit incontrôlable, aucun dont elle n'ait pas conscience, aucun qui ne soit pas *sublimé*, mis à distance par la forme artistique. Le fait qu'elle soit mensonge avoué ne suffit pas pour qu'elle puisse déjouer ce dernier et avoir raison de lui. Elle n'est pas plus vraie que la réalité, mais plus lucide, conjonction davantage qu'opposition, car c'est là, dans la réalité, et non dans la littérature, que l'affect et l'ordre social s'excluent en nourrissant l'un envers l'autre une rancune ancestrale, que l'un est faux et l'autre vrai. Celui qu'un affect possède, amour ou haine, et déchaîne, vit dans un ordre très intime et exclusivement intérieur (et pourtant violent) — qui s'apparente au rêve, à l'imagination, à l'envoûtement, qui ne survit à aucune intrusion de réalité —, ce qui le rend criminel aux yeux des lois du monde, qu'il rejette, car sa radicalité n'est pas tempérée par la raison, laquelle semble nécessaire dans la

perspective d'une vie de l'être humain au sein d'une société où la possibilité de la confrontation avec son semblable est indéniable. La littérature, croit-on, appartient à cet ordre de l'imagination et du rêve. Elle nous emporte, fait rêvasser les femmes, nous plongeons dans ses mots et nous nous y oublions, nous nous y anéantissons. Moi, Jennifer, Beatrix, Miranda sont des personnages qui vivent dans le monde qu'elles se sont créé. Mais la littérature est plus fine. Par le langage elle est déjà médiation et réflexion; figures de style et de rhétorique lui permettent de *représenter* l'affect — car le Je de l'écrivain n'est jamais, ne pourrait jamais être, le Je d'un sujet singulier et les affects jamais ceux qui ont été vécus. La pièce radiophonique de Bachmann *Le bon Dieu de Manhattan* offre une très claire mise en scène de ce conflit qui ravage le sujet, partagé entre ses affects et sa raison (au fond, indirectement, d'autres affects), et qui l'oppose lui-même, individu émotif et singulier, au monde et à son ordre général érigé, sur la base de lois *raisonnables*, pour le *bien commun*, conflit qui, dès sa thèse de doctorat, imprègne presque tous ses écrits. « [...] la légitimité d'une "deuxième science", qui tente de saisir rationnellement l'inexprimable, l'instable immédiateté de la part émotionnelle de l'humain, comme le fit Heidegger, subsiste-t-elle aujourd'hui?²⁶³ » Non, la raison ne peut pas comprendre la passion et, surtout, la supporter. Dans la pièce de Bachmann, l'ordre et la raison du monde ont pour gardien le bon Dieu de Manhattan, qui pose des bombes dans le lit des amoureux pour briser ce lien — ce monde — qu'ils tissent entre eux en se défaisant de ceux qui les attachent à la société et à ses règles, « crime » pour lequel il comparait devant le représentant officiel de la loi qui le gracie, car il s'est rendu à l'*évidence* :

²⁶³ Ingeborg Bachmann, *Die kristische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*, op. cit., p. 128-129.

un amour tel que celui que vivent Jan et Jennifer est *malsain*, d'autant plus que Jan lui-même doute, effrayé et attiré par son amour sublime et si dangereux. Mais en dehors de la présence du personnage à l'ambiguïté pas si étrange d'un bon Dieu terroriste, de la représentation du conflit entre amour et raison, la pièce de Bachmann — comme toute œuvre d'art sérieuse — est une tentative d'atteindre, parfois, pour certains lecteurs, « à partir de notre médiocre langue, ce langage unique qui n'a encore jamais régné, mais qui règle notre pressentiment et que nous imitons », que nous possédons seulement « comme fragment dans la poésie, concrétisé dans une ligne ou dans une scène » et à travers lequel nous parvenons à nous « exprimer²⁶⁴ », langage unique en réalité composé de plusieurs langues qui peuvent toutes parler le même langage, celui dont les règles grammaticales ont été enfreintes, le seul par conséquent par lequel quelque chose de l'individu parvienne à s'exprimer, à être extrait avec, aussi, les inévitables manques et failles des langages établis, langage que nous *imitons* uniquement parce que nous ne savons pas rationnellement comment le parler et que nous ne parvenons à trouver la plupart du temps que lorsque nous ne le cherchons pas trop. La représentation n'est pas la fin de la littérature. L'écrivain sait que, tout en étant le seul moyen par lequel il peut parvenir à s'exprimer, elle ne lui permettra très souvent de dire qu'approximativement ce qu'il veut dire, car ce qu'il veut dire n'est pas de ce qui se *dit*, de ce qui peut être imité et reproduit. La seule voie, tant pour l'écrivain que pour le lecteur, vers « ces autres domaines de la réalité²⁶⁵ », les sentiments, les affects, insaisissables, est, selon Bachmann, l'art. Saint Jean de la Croix, dans son besoin irrépressible de parler de son

²⁶⁴ LF, « La littérature, une utopie », p. 721.

²⁶⁵ Ingeborg Bachmann, *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*, op. cit., p. 130.

expérience mystique, se tourna, plutôt que vers le traité de théologie, vers la poésie, seule à pouvoir recevoir les bouleversements de son âme et de son corps, seule à ne pas en étouffer la force tant spirituelle qu'indéniablement — et scandaleusement — charnelle. « Qui veut rencontrer le “néant néantisant” sera bouleversé par la toile de Goya *Kronos dévorant ses enfants* et fera l'expérience de la violence de l'horreur, de la destruction mythique; il peut sentir dans le sonnet de Baudelaire *Le gouffre*, dans lequel se révèle l'affrontement de l'homme moderne avec “l'angoisse” et le “néant”, une preuve langagière d'une possibilité de représentation plus extrême de “l'indicible”²⁶⁶ ». La représentation artistique laisse l'image créée ouverte, incomplète, ne s'adresse pas à la raison peu inventive, mais à l'imagination, laquelle sans le sentiment, qui la met au monde, serait stérile, comme, très souvent, la pensée rationnelle. Ce qui est trop grand pour la raison est laissé, quant à son expression vraie, aux hasards des affinités. Lorsque Saint-Augustin, en lutte avec son propre moi, en grand état de désespoir, pleurant, déchiré entre son désir honnête de mener une vie recluse selon les enseignements des évangiles et son incapacité à le faire à cause d'un attachement encore trop grand aux biens terrestres, sous l'impulsion d'une voix lui disant « Prends et lis » — ce qu'il « interprét[a] » comme une « injonction divine » —, lut, dans « le livre de l'Apôtre », « en silence le premier chapitre sur lequel tombèrent [ses] yeux » : « Plus de ripailles ni de beuveries; plus de luxures ni d'impudicités; plus de disputes ni de jalousies. Revêtez-vous du Seigneur Jésus-Christ et ne vous faites pas les pourvoyeurs de la chair dans les convoitises²⁶⁷ », il retrouva la paix, ne douta plus. Ce passage lui apporta la certitude dont il

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 130.

²⁶⁷ Saint-Augustin, *Les Confessions*, texte traduit, présenté et annoté par Patrice Cambronne, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1998, p. 951.

avait besoin. Pour Sainte-Antoine ce fut un autre, pour son ami Alypius, un autre, pour d'autres, d'autres encore. Tant la lecture de certains écrits lui firent pousser des cris d'amour et de honte vers Dieu, tant la lecture de celui-ci lui apporta la lumière pour mettre fin à la guerre en lui. La révélation de Saint-Augustin par la lecture répond à un sentiment intérieur; il y trouve ce qu'il y cherchait, qui lui était étranger mais déjà en lui, non reconnu, non affirmé, qui aurait pu demeurer dans l'ombre. La littérature fait surgir comme — car ils n'en sont pas vraiment — des savoirs sous-jacents, intuitions informulées, impressions vagues, désirs flous, qu'elle peut transformer en certitudes passionnées, aveugles à ce qui ne les touche pas, ou, si ce n'est toujours en convictions profondes, parfois seulement en un incertain sentiment de confiance résultant à la fois d'un bouleversement et d'une reconnaissance; *savoirs* formés de ces liens affectifs jetés entre les individus, les lieux et les temps par la lecture. Bien sûr la littérature, comme aussi les autres formes d'art, est en partie une affaire de goût. Je suis mes inclinations, mes penchants, l'esthétique et la pensée d'un écrivain me plaisent, ses mots me *parlent*, j'ai le sentiment de les comprendre presque intuitivement à cause de certaines affinités de pensée, de caractère, et de, parfois, m'y trouver — pas retrouver —, car je suis perdue. Je suis *touchée*, et cela me fait réfléchir; je suis illuminée, interpellée par des textes que j'aime et qui éclairent quelque chose pour moi ou renforcent une idée déjà présente. Le savoir, si j'ose l'appeler ainsi, que j'en tire n'a pas apaisé ni étouffé mes affects — je ne peux en être débarrassée définitivement —; il en a plutôt exacerbé un ou quelques-uns, de manière à me permettre de vivre et d'avancer (ou de reculer : un savoir peut bien être mensonger).

« L’imaginaire se loge entre le livre et la lampe²⁶⁸ », écrit Foucault. Ailleurs, *parmi les étoiles*. Il est possible dans ce cas, puisque Foucault parle du livre encyclopédique de Flaubert qu’est *La Tentation de Saint-Antoine*, de dire la même chose du savoir. « On peut s’étonner que tant de méticulosité érudite laisse une telle impression de fantasmagorie. Plus précisément que Flaubert ait éprouvé lui-même comme vivacité d’une imagination en délire ce qui appartenait d’une façon si manifeste à la patience du savoir.²⁶⁹ » Le livre peut donner naissance à l’imagination, comme celle-ci au livre, le savoir et l’affect se pousser et se transformer mutuellement. Avec la littérature, « la bibliothèque est en feu.²⁷⁰ » Mais ça ne compte pas trop, car elle est aussi ailleurs, entre le livre et la lampe, parmi les étoiles. Il a été question plus haut de la pièce radiophonique de Bachmann et de la poésie de Saint Jean de la Croix. Ces deux œuvres, en elles-mêmes, comme beaucoup d’autres, donnent de certains affects, en l’occurrence, ici, l’amour absolu, le sentiment religieux, l’amour mystique, une représentation, tout en offrant des réflexions sur les éventuels heurts entre le sujet et la société que ne manquent pas de provoquer des affects aussi forts. Considérées ensemble, comme parties de la littérature, elles peuvent permettre de mieux comprendre et la présence dans cette dernière de l’affect, aussi involontaire et incontrôlée qu’il peut l’être lui-même en dehors de sa représentation délibérée, et son importance pour la pensée, lorsque les connaissances rationnelles se montrent insuffisantes et insatisfaisantes, car il est évident que la raison a de bien étroites limites et que si elle est incapable d’expliquer une chose, cela ne signifie pas

²⁶⁸ Michel Foucault, « Postface à Flaubert (G), *Die Versuchung des Heiligen Antonius (La Tentation de Saint-Antoine)* », dans *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 325.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 325.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 326.

l'inexistence de cette chose, dont la réalité au contraire puissante demande à ce qu'elle ne soit pas ignorée : il y a d'autres formes de compréhension. Dans la lecture, dans l'écriture, entre le lecteur ou entre l'écrivain comme lecteur et le texte qu'ils lisent, entre l'écrivain et ce qu'il écrit, mais aussi *dans* le lecteur et *dans* l'écrivain, en tant qu'ils sont des sujets, se trouvent les affects. La lecture peut les provoquer, l'écriture est souvent la réponse à une pulsion irrésistible et, dans tous les cas, n'est jamais parfaitement maîtrisée, toujours entraînée par une poussée affective obscure. Un *savoir* affectif, soit un savoir (mais il vaut peut-être mieux parler d'une vague compréhension) sur l'affect et un savoir (ici, davantage d'une intuition, peut-être) provoqué par un affect, *savoir* informulé, informel, sans preuve, auquel on ne peut absolument pas se fier, mais aussi, pour le sujet lui-même, infaillible, savoir instinctif, évanescent, aussi complet que fragmentaire, peut être entre-aperçu dans la littérature. Les nénuphars de Monet, les noms de lieux et de personnages littéraires qui habitent notre mémoire et qu'évoque Bachmann dans ses leçons de Francfort font de toute évidence partie de ce *savoir*. Nous avons une connaissance intime de ces choses, puisqu'elles sont si présentes à notre esprit, mais par la littérature elles acquièrent aussi une autre valeur. Quand Bachmann emploie, comme je vais le présenter bientôt, les mêmes mots que Saint Jean de la Croix (sans le citer, sans écrire textuellement les mêmes mots) pour parler d'amour, quand les mêmes images de l'amour mystique sont présentes dans leurs deux œuvres, comme dans beaucoup d'autres, il s'agit d'un phénomène à la fois éminemment personnel, puisque chaque mot est choisi comme le meilleur pouvant exprimer la force d'un sentiment intime, et, d'une certaine façon, universel, parce que ce *savoir* affectif présent dans la littérature est, malgré les limites temporelles et linguistiques, sans raison logique, partagé. Résonnent dans la pièce de

Bachmann comme dans son roman *Malina* à la fois les mots de son histoire d'amour avec Paul Celan et ceux, millénaires, de l'amour mystique.

Possession

*Jean de la Croix tu n'es que le nom chrétien
de tous ceux qui se damnent d'amour
Aragon, Le Fou d'Elsa*

Ça recommence. Sous le regard attentif du bon Dieu de Manhattan. En pleine nuit, mais aussi, et c'est là que ça devient insupportable, en plein jour. Un amour fou, absolu. L'une de ces si belles histoires d'amour, éternelles; pas une de celles qui se terminent avec un mariage heureux et beaucoup d'enfants, mais avec l'explosion d'une bombe, dans le feu, en enfer, dans la mort. Les deux amants s'élèvent peu à peu vers « la terre céleste²⁷¹ », s'éloignent du monde et de la chaleur poisseuse de Manhattan, pour rejoindre le paradis climatisé d'une chambre d'hôtel du cinquante-septième étage fermée à double tour. *Ô nymphes de Judée [...] demeurez dans les faubourgs / et veuillez ne pas toucher nos seuils / cache-toi bien aimé / et regarde de ta face les montagnes / et veuille ne le dire.* « Ne le dis à personne.²⁷² » Là, au cinquante-septième étage, « c'est une situation nouvelle. Les limites ont été franchies²⁷³ », ils ont emménagé « au fond de la nuit²⁷⁴ », se sont soustraits à la logique du jeu, ont voulu instaurer un autre ordre, unique, vivre et mourir ensemble, et se parler dans une langue nouvelle : « —

²⁷¹ Ingeborg Bachmann, *Le Bon Dieu de Manhattan*, théâtre traduit de l'allemand par Christine Kübler, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 630.

²⁷² *Ibid.*, p. 625.

²⁷³ *Ibid.*, p. 634.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 631.

et je t'appellerai mon âme. C'est un mot que je n'ai encore jamais entendu, je viens de l'inventer²⁷⁵ ».

La *nuit obscure* est le lieu de l'amour sacré. En elle l'amour *vrai* peut fleurir, quitter le costume d'apparence et le jeu adoptés devant l'indiscrétion du regard profanateur. L'âme y trouve, nécessaires à la rencontre avec Dieu, la paix et le silence de *la maison en repos*, où la vigilance s'endort, où les yeux se ferment sur l'extérieur pour se tourner vers d'autres profondeurs au sein desquelles elle échappe, comme les amants, au monde qu'elle connaît et qui l'attache par de vaines affections et de vaines craintes. Et s'il faut garder le silence, c'est qu'aucun mot connu ne convient, qu'on a déjà nié le monde et ses mots, que rattacher l'union amoureuse ou mystique au monde avec des mots ce serait la détruire et risquer aussi de mutiler le monde, qui ne supporte pas l'étranger. Ordre et langage neufs ne peuvent naître que dans une chambre close et pleine de lumière au cinquante-septième étage, dans un jardin entouré de hauts murs, ou entre deux adresses, un tronçon de la Ungargasse, à Vienne, grand comme le creux de la main, dans le Stadtpark, lieu sacré qu'on ne traverse plus de la même façon parce qu'au printemps, il y a un an, assis sur un banc, nous y avons écrit un poème ensemble.

Je me languis de toi et de notre conte de fée. [...] Pour moi tu viens de l'Inde ou d'un autre pays encore plus lointain, sombre et brun, pour moi tu es désert et mer et tout ce qui est secret. [...] Il faudrait que j'aie un château pour nous et que je te fasse venir auprès de moi, pour que tu puisses y être mon seigneur ensorcelé, nous y aurions beaucoup de tapis et de la musique, et nous inventerions l'amour²⁷⁶.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 638.

²⁷⁶ Ingeborg Bachmann, Paul Celan, *Le temps du coeur. Correspondance*, traduit de l'allemand par Bertrand Badiou, Paris, Éditions du Seuil, 2011, pp. 28-29. Extrait d'une lettre de Bachmann à Celan du 24 juin 1949.

L'amour est enfermé dans un château des milles et une nuits, où l'on tranche des têtes parfois, un château de conte de fée ou de souffrance, où l'on trouve une belle endormie, mais aussi des cadavres de femmes à la chevelure ensanglantée cachés dans une petite pièce sombre où on nous a interdit d'entrer, mais dont on nous a pourtant donné la clé, pour mettre à l'épreuve notre obéissance et notre curiosité. En franchissant les limites, en quittant le jardin, on perd la protection de ses murailles. La nuit obscure, le lieu clos et le nid d'amour, c'est le secret et la souffrance, « la sainte solitude²⁷⁷ » et les « épines dans le cœur²⁷⁸ », plantées par la main de l'étranger. Dans le poème « In Ägypten » de Paul Celan, dédié à Ingeborg Bachmann, il est question d'une étrangère, comme ici, dans le *Cantique des cantiques* : *Qui est celle qui monte du désert / Appuyée sur son bien-aimé?* Comme s'il venait du désert, Jennifer dit à Jan : « Car il vient de très loin et repartira très loin. Pour lui, j'ouvre le lit et je pose la cruche à ses côtés²⁷⁹ ». L'aimé, étranger au monde, ennemi du monde, est aussi tout le monde, « les montagnes / les vallons solitaires boisés / les îles étrangères / les fleuves sonores / le murmure des brises amoureuses...²⁸⁰ », il vient souvent d'un pays très lointain et inconnu, de l'Orient, autre pôle du monde, dont la beauté et l'exotisme nourrissent les images de rêve de la poésie et de la littérature, les grenades, les dattes, les vignes, les fleurs vermeilles, les lis et les vents parfumés du *Cantique des cantiques* trouvant encore et toujours, immuablement, leur place dans les écrits de Jean de la Croix et d'Ingeborg Bachmann, parmi d'autres, car les richesses, réelles ou non, et les mystères d'une autre époque que ces pays qu'on a jamais vus et où il fait

²⁷⁷ Saint Jean de la Croix, *Les dits de lumière et d'amour*, édition bilingue, traduit de l'espagnol par Bernard Sesé, Paris, Éditions José Corti, coll. « Ibériques », 1997, p. 58-59.

²⁷⁸ *M*, p. 56.

²⁷⁹ Ingeborg Bachmann, *Le Bon Dieu de Manhattan*, op. cit., p. 632.

²⁸⁰ Saint Jean de la Croix, *Cantique spirituel*, dans *Poésies*, édition bilingue, traduit de l'espagnol par Benoît Lavaud, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 83.

toujours soleil évoquent séduisent les poètes à qui ils permettent d'exprimer la force d'un amour si extraordinaire qu'il ne peut appartenir qu'au rêve, au conte de fées ou au mysticisme, qui partage tant avec le chant d'amour. *Ça* a commencé pour eux devant la vitrine d'un fleuriste, où elle s'était arrêtée pour contempler un bouquet de lis martagon, « d'un rouge sept fois plus rouge que le rouge²⁸¹ », mais elle imagine une autre origine, qui appartient au conte, à son amour fou — déjà romanesque, déjà féérique et catastrophique — pour Ivan, une rencontre qui eût lieu il y a vingt siècles, dans les plaines du « vaste pays magyar aux confins inexplorés²⁸² », entre un étranger « plus noir que tout le noir » et la princesse de Kagrán qui, « au plus fort des ténèbres », a vu briller pour elle une fleur « plus rouge que le rouge²⁸³ », un œillet, peut-être, qui a traversé les siècles pour se retrouver dans les œuvres des deux écrivains amoureux et dans leur correspondance.

Plus tard, ils ont parlé ensemble des « rêvés » : « Mais ne sommes-nous que les rêvés? Et n'y a-t-il pas toujours eu un complément à cela, et ne sommes-nous pas déjà désespérés dans la vie, même maintenant, lorsque nous pensons que tout dépendrait de ce pas qu'il faudrait faire, au dehors, au-delà, ensemble?²⁸⁴ ». C'est à cause de cette exigence du dehors que le bon Dieu apporte une bombe dans la chambre du cinquante-septième étage et que le juge devant lequel il comparaît ferme les yeux sur ses actes meurtriers. Non par peur de la justice divine, mais parce qu' « il n'y a pas deux juges comme il n'y a pas deux ordres²⁸⁵ ». Cette sentence n'est

²⁸¹ *M*, p. 21.

²⁸² *M*, p. 51.

²⁸³ *M*, p. 55.

²⁸⁴ Ingeborg Bachmann, Paul Celan, *Le temps du coeur. Correspondance*, *op. cit.*, p. 86. Extrait d'une lettre de Bachmann à Celan du 28 octobre 1957.

²⁸⁵ Ingeborg Bachmann, *Le Bon Dieu de Manhattan*, *op. cit.*, p. 635.

pas qu'un appel au maintien de l'ordre établi ou au respect des lois. On ne peut pas s'aimer à tous les instants, toujours absolument, s'enfermer dans une chambre d'hôtel et ne jamais dormir pour ne jamais se quitter, pour ne jamais cesser d'aimer, avoir — mais vouloir, oui — « ce qui n'a encore jamais existé : pas de fin!²⁸⁶ », il faut un jour commencer à prononcer « quelques premières séries de phrases²⁸⁷ » qui, même tronquées, appartiennent suffisamment à ce monde; le « temps à rebours » n'existe pas, « le temps en sursis révocable / devient visible à l'horizon », « viennent des jours plus durs » où il faudra « nouer tes chaussures²⁸⁸ », et c'est cet ordre-là, à côté de celui du rêve, qui compte, aussi. À la littérature de faire le pont entre les deux, puisqu'en elle cohérence et folie, hasard et conséquence, ne sont pas incompatibles, comme le souligne Bachmann à propos de *Lenz*. À la fin de la pièce de Bachmann, le juge laisse partir le bon Dieu tout en maintenant les charges contre lui. Il ne prononce aucune sentence, mais ce seul mot : « Silence²⁸⁹ ». « Ce qui ne peut se dire ne *peut* se dire!²⁹⁰ » Il s'agit là à la fois du pouvoir et du devoir. Wittgenstein était un mystique logique comme le montrent bien, à ceux qui en douteraient encore après la lecture du *Tractatus logico-philosophicus*, ses carnets de guerre, où il écrit, au milieu de souffrances qu'il a lui-même choisies en se portant volontaire pour le front, — dans le désir qu'il avait de mettre sa vie en jeu, non par haine de celle-ci mais dans l'espoir de trouver enfin la *paix intérieure* — que « l'homme a *seulement* besoin de Dieu²⁹¹ ». Le sort des deux amants, la mort de Jennifer et la

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 633.

²⁸⁷ *M*, p. 29.

²⁸⁸ Ingeborg Bachmann, « Temps en sursis », dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 34.

²⁸⁹ Ingeborg Bachmann, *Le Bon Dieu de Manhattan*, *op. cit.*, p. 643.

²⁹⁰ Ludwig Wittgenstein, *Carnets secrets. 1914-1916*, traduits de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Les Éditions Chemin de ronde, 2010, p. 117.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 112. Les italiques sont de Wittgenstein.

survie de Jan, indique à la fois que l'amour absolu ne peut vivre dans le temps, mais qu'il ne doit pas être oublié, qu'il doit, même, s'avancer vers l'avenir et qu'il vit, autrement, dans le temps. Ce qui est intemporel, ce n'est pas un Dieu des écureuils mis en accusation devant la justice séculière, ni l'amour lui-même, mais, sous différentes formes, la représentation de cet amour. « Seules les images sont intemporelles, c'est vrai. La pensée, elle, tributaire du temps, retombe aussi dans le temps.²⁹² » Le personnage du bon Dieu de Bachmann est à cheval sur la limite; il a un pied dans le réel et pas toute sa tête dans l'absolu. Sa mission est d'empêcher le miracle, mais il le fait naître avec ses bombes. Les amants morts, leur amour ne menace plus l'ordre, mais entre dans celui des amours de légende — Orphée et Eurydice, Roméo et Juliette —, représentés à travers le monde dans des mises en scène tragiques, parfois grotesques. Billy et Frankie, les deux écureuils au service du bon Dieu, s'en donnent à cœur joie avec leur théâtre de marionnettes où ils présentent « les plus belles histoires d'amour », mises en scène sanglantes de la descente aux enfers des couples les plus célèbres de l'histoire : « le sol de la scène luisait, peint au phosphore, aménagé pour des cadavres²⁹³ ». Mais Jan n'est pas mort d'amour. Il vivra, oubliera, car vivre, c'est oublier et continuer à souffrir. « Car ceux qui aiment doivent mourir — ou alors c'est qu'ils n'ont jamais existé. Il faut les pourchasser à mort — ou alors c'est qu'ils ne vivent pas.²⁹⁴ » Le mysticisme de l'amour chez Bachmann est l'image d'un impossible, d'où découle l'expérience de la plus grande souffrance, connue et méconnue, universelle, présente dans le moindre pas fait au-dehors, dans le moindre lien tissé avec l'extérieur pour être rompu ou noué, insaisissable dans la dévastation intime ou trop

²⁹² *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 661.

²⁹³ Ingeborg Bachmann, *Le Bon Dieu de Manhattan*, *op. cit.*, p. 607.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 639.

grande qu'elle laisse derrière elle, et de l'espoir de sa fin miraculeuse, qui ne peut avoir lieu qu'en Dieu ou que dans l'utopie, c'est-à-dire, dans les deux cas, qu'après la disparition totale de ce monde imparfait dans l'explosion finale. Mais un bon Dieu qui doit rendre des comptes au temps ne peut qu'échouer à mettre fin à la souffrance. La bombe est entre les mains de ce personnage le moyen radical d'empêcher la dissidence des amoureux, le symbole de la violence perpétrée contre ceux qui s'opposent à l'injustice d'un ordre dont la fonction est de maintenir en place une paix de surface, mais aussi de celle des opposants qui posent les bombes de la révolte et s'exposent au danger, à la souffrance, soit à ce qu'il en coûte à celui qui fait front contre une autorité toute-puissante et rompt les liens de survie qui l'attachent au familier, au bonheur, en espérant qu'après l'explosion les morts ne seront pas « enterré[s] », mais « transféré[s], comprenez-vous? Parmi les étoiles²⁹⁵ ». Si l'amour est un mal intemporel, la bombe a marqué les esprits de ce siècle. En exprimant l'impossibilité de l'amour absolu et la souffrance qui l'accompagne par l'explosion d'une bombe, Bachmann parle aussi des bombardements d'innombrables villes, d'Hiroshima, par exemple, dont « *la connaissance* » est « a priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit²⁹⁶ », et de « l'horreur de l'oubli²⁹⁷ » qui accompagne tout savoir officiel, toute abstraction théorique et formelle de la douleur viscérale physique et psychique ressentie par des milliers de victimes. Continuer à vivre, c'est rentrer dans le rang, se satisfaire des normes et connaissances données en se détournant de l'insoutenable.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 635.

²⁹⁶ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour. Scénario*, dans *Romans, cinéma, théâtre, un parcours. 1943-1993*, op. cit., p. 540. Les italiques sont de Duras.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 607.

Le feu « pénètre le bois, mais tout d'abord il l'enveloppe et le blesse de sa flamme, il le dessèche et lui enlève tous ses éléments difformes; puis il le prépare si bien par sa chaleur qu'il peut enfin entrer en lui et le transformer en feu²⁹⁸ ». À partir de sa propre matière qui subit l'extraction douloureuse de ses défauts, l'âme devient totalement autre. Dans l'anéantissement de ce qu'elle est, avec ce qu'elle est. « Elle se presse en s'opposant à nous, en s'opposant à ce qui de notre époque est en rupture avec ce qui l'a précédé, en s'appuyant sur ce à quoi nous tenons encore²⁹⁹ ». Bachmann parle ici de la littérature, mais que cette double vertu du feu lui appartienne aussi, comme à l'art, ne saurait nous surprendre. Entre la littérature et le feu, dont on n'a pas fini de dire, ne prenant jamais assez toute la mesure de son poids tragique et significatif, qu'il occupe une place centrale dans l'œuvre de Bachmann, existe un lien dont la force est plus grande que tout ce que l'écrivaine a pu formuler à son sujet et qui se noue dans sa vie. *Avec ma main brûlée j'écris sur la nature du feu*, « car avant qu'on ne se soit brûlé la main, on ne peut rien en écrire³⁰⁰ ». Mais lorsqu'on ne peut plus rien écrire? Une *suicidée de la société*. Van Gogh *s'est fait cuire une main*, coupé l'oreille, a été interné, suicidé, pour avoir voulu rejoindre l'infini qu'il entrevoyait, un infini sous forme d'exigence artistique, morale et personnelle, de couleurs éclatantes et de traits vibrants, une grandeur trop mystérieuse pour les bonnes gens de Arles; Antonin Artaud a subi l'électrocution de son cerveau, car l'art doit être cruel comme la vie; Bachman, Celan, Plath, tant et tant, par le feu, la Seine, le gaz, l'alcool, les médicaments; les artistes à l'asile. Avec de la cendre on peut

²⁹⁸ Saint Jean de la Croix, *La vive flamme d'amour*, dans *Œuvres spirituelles*, traduction du R.P. Grégoire de Saint-Joseph, Paris, Éditions du Seuil, 1947, p. 926.

²⁹⁹ *LF*, « La littérature, une utopie », p. 713.

³⁰⁰ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, *op. cit.*, p. 71. Ma traduction.

cependant faire une toile et avec la flamme une lampe. S'il y a une certaine forme d'éternité sans Dieu, elle se trouve dans l'art, même si celui-ci ne sauve personne. « L'aimée en l'aimé transformée³⁰¹ » accepte de mourir à elle-même et au monde, mais d'une mort qui n'est pas la mort, qui trouve en une autre vie, éternelle, sa vraie vie. Le cri de l'âme à la recherche de Dieu et celui de l'amoureuse est le même : « Délivre-moi! Je ne puis mourir plus longtemps³⁰² », « *car je meurs de ne pas mourir*³⁰³ », l'expression d'une souffrance et d'une extase insoutenables. « L'amour a son triomphe et la mort a le sien, / le temps, et puis le temps d'après. / Mais nous, aucun³⁰⁴ », alors même qu'au-delà de ces triomphes — mais pas pour l'individu, car c'est au prix de son anéantissement qu'est rendue possible la rencontre avec Dieu ou avec l'amour absolu — il y a Dieu ou la parole. La littérature, elle, « ne sait pas mourir », mais « elle ne connaît ni le ciel, ni un quelconque salut³⁰⁵ ». Si la souffrance de l'âme trouve en Dieu sa fin et sa récompense, elle fonde dans l'art la parole de l'écrivain et poursuit son chemin à travers les œuvres, dans des mots et des silences qui ne connaissent pas l'abandon muet de l'extase mystique, mais toujours les questionnements et les tâtonnements au sein de leurs manquements et grâce auxquels elle ne prend jamais fin. L'art, qui n'a rien d'absolu, de définitif, ne peut pas mettre fin à la souffrance, mais, comme une drogue, comme un alcool, agit sur elle. Ne plus être soumis à Dieu, c'est en quelque sorte être soumis à la souffrance, dont la critique, mais par conséquent la présence, place l'écrivain dans la position insoutenable de celui qui ressent toujours le mal et qui laisse sa main au feu jusqu'à son propre

³⁰¹ Saint Jean de la Croix, « Nuit obscure », dans *Poésies, op. cit.*, p. 97.

³⁰² Ingeborg Bachmann, « Chants de la fuite », dans *Poèmes, op. cit.*, p. 145.

³⁰³ Saint Jean de la Croix, « Je vis sans vivre en moi », dans *Poésies, op. cit.*, p. 119. Les italiques sont de Saint Jean de la Croix.

³⁰⁴ Ingeborg Bachmann, « Chants de la fuite », dans *Poèmes, op. cit.*, p. 146.

³⁰⁵ LF, « La littérature, une utopie », p. 713.

anéantissement, bien que la mort ne soit pas le dernier mot de l'écrivain. « Tu es le fondement de vie, aussi pour la raison que tu es et resteras la justification de ma parole³⁰⁶ », écrit Celan à Bachmann, de poète à poète, d'amoureux à amoureuse. L'amour prend la place de Dieu, mais il subit le même sort. On finit seul. On écrit seul. Si forts soient-ils, ne tiennent pas devant la réalité les protestations d'amour de Jan et son cri de révolte contre la mort :

Qui a crié que Dieu était mort? [...] Ou encore qu'il n'existait pas? L'accusation est bien faible car le temps est court sur terre. Mais est-ce vraiment pour du néant que nous nous arrachons le cœur et pour remplir le vide de notre plainte lamentable? Et toi, tu mourrais pour ça? Non! Non! Aime-moi, et je ne dormirai plus, je ne cesserai pas de t'aimer. [...] Je veux ce qui n'a encore jamais existé : pas de fin! Il restera un lit [...]. De chaque côté il y aura non pas des anges, mais de ces fleurs-parasols qu'on trouve sous les tropiques, des perroquets moqueurs et des nattes desséchées du Pays de la Faim.³⁰⁷

Après le triomphe de la mort et de l'amour, qui est le même, reste un balbutiement dans le néant et la grâce de Dieu s'est changée en une utopie de la parole, plus incertaine, et dont la souffrance est à la fois le point de départ, le chemin et l'objectif à jamais intermédiaire, dans l'impossibilité d'atteindre le dernier, la fin.

Drame de chasse, drame littéraire

L'utopie, si sa représentation offre quelque beauté, quelque espoir, apporte aussi la plus amère désillusion. La souffrance est présente de manière si vive, presque sans fard, dans l'écriture de Bachmann parce que toujours, avec le rêve, est montré le réel, avec l'amour, le crime, avec l'ordre, ce qu'il cache. D'autant plus laid apparaît ce qui semblait beau, cruel ce qui semblait un nouveau bonheur. Là où Bachmann veut révéler des crimes insoupçonnés qui tous les jours,

³⁰⁶ Ingeborg Bachmann, Paul Celan, *Le temps du cœur. Correspondance, op. cit.*, p. 88. Lettre de Celan à Bachmann du 31 octobre 1957.

³⁰⁷ Ingeborg Bachmann, *Le Bon Dieu de Manhattan, op. cit.*, p. 633.

malgré l'harmonie apparemment régnante, sont commis — surtout au sein des relations amoureuses —, crimes de ménages, crimes *subtils*, crimes de l'esprit, là où elle théorise une culpabilité inavouée et secrète, Tchekhov, dans son roman *Drame de chasse*, place le lecteur directement devant l'horreur : c'est moins la souffrance que la répugnance que l'on ressent dans son écriture. La laideur n'est cachée derrière aucune beauté, elle apparaît d'emblée. Il met directement en scène une culpabilité honteuse et douloureuse; le crime est flagrant, purement affectif, dissimulé derrière aucun ordre; tout espoir a été abandonné, ses personnages, déjà mourants, déjà dans la boue, ne vivent que par l'alcool, la lubricité, le jeu; l'amour n'est que laid, déjà dégoûtant, vil, d'emblée au même niveau de bassesse que le crime, le meurtre. Ici aussi la littérature est une preuve. Pas pour une théorie ni pour une idée : pour désigner l'homme coupable d'un crime passionnel, car ce sont les blancs et les ratures dans le texte qui parlent, en ne révélant rien d'autre que le trouble qui agite l'auteur, pris entre le désir d'avouer son crime et le paradoxe de tenter de le faire dans la fiction, de cette confession qui n'en est pas une, qui est plutôt une stratégie littéraire en même temps qu'un florilège de preuves de la bestialité et de la bêtise humaines, description qui convient aussi bien au roman de Tchekhov qu'au roman de confession d'Ivan Pétrovitch Kamychov. Au lecteur de prouver que l'humanité n'est pas une cause perdue. La littérature est une confession sous forme de mensonge d'un individu qui se présente sous un faux nom, confession à-demi voulue car elle procède d'un besoin d'épanchement tout en étant le produit d'une censure personnelle, d'un contrôle des émotions, de ce dont on ne veut pas trop montrer. Kamychov est l'auteur fictif se dotant lui-même d'un pseudonyme d'un roman policier entièrement inspiré de « faits réels » et dont l'intrigue en cache une autre, secrète, invisible, dont le

dénouement est laissé au lecteur, soit l'éditeur créé par Tchekhov, lecteur du manuscrit de Kamychov, ou le lecteur futé du livre de Tchekhov, qui devrait être arrivé de lui-même, avant l'exposition finale de la vérité par l'éditeur, à soupçonner le récit de Kamychov d'être faux. Espoir naïf. C'est une épreuve d'intelligence comme une épreuve d'humanité que Kamychov, pour retrouver un peu d'espoir et de foi, veut faire subir à ses lecteurs éventuels par sa confession dissimulée. « Montrez-moi le monstre, et vous serez moins monstrueux vous-mêmes! » Qu'ils découvrent qu'il est le meurtrier d'Olga, et ils gagneront à ses yeux quelque mérite, il les méprisera moins, et peut-être en viendra à éprouver un peu moins de dégoût pour lui-même, car alors il aura une raison pour être autre chose qu'un débauché ivrogne et lubrique. « Montrez-moi que l'humanité n'est pas composée que de bêtes aveugles et stupides! et je pourrai faire l'effort de mener une vie digne à nouveau. » Même la beauté est vile. Olga, la belle Olga dont tous étaient amoureux, voulait vivre comme une comtesse et mourir foudroyée en haut d'une colline vêtue de la robe la plus belle, la plus chère, était prête sans remord à toutes les bassesses pour se payer ce faux bonheur; subir les baisers et les caresses d'un vieil homme, son mari, ou d'un vieux comte alcoolique, son amant, plutôt que ceux de l'homme qu'elle aime, stupide au point de se plaindre, dans les bras de ce dernier, qu'elle n'a « pas de bonheur³⁰⁸ », qu'elle aurait dû plutôt épouser le comte. Kamichov la tua dans un excès de dégoût. « J'ai tué sous l'influence d'un affect. Maintenant, n'est-ce pas, même quand on fume ou qu'on prend un thé, c'est sous l'influence d'un affect. Vous, tenez, par exemple, c'est mon verre que vous avez pris à la place du vôtre et vous fumez plus que d'habitude... La

³⁰⁸ Anton Tchekhov, *Drame de chasse*, roman traduit du russe par André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes sud, coll. «Babel», 2001, p. 315.

vie, c'est un affect constant...³⁰⁹ ». Kamychev écrit aussi sous le coup d'un affect, d'un autre élan de dégoût, cette fois pour ses semblables. « À la fin des fins, j'ai été pris d'une espèce d'excitation... Brusquement, j'ai eu l'envie de m'épancher, d'une façon ou d'une autre; de leur cracher à la figure, à tous, de leur bombarder mon secret... quelque chose, comme ça... hors du commun...³¹⁰ » L'affect est déguisé, dissimulé, généralement, sinon, on vous jette en prison ou dans un asile, pour vous contrôler. Sauf lorsqu'il nous prend et nous possède. « Ça m'a pris, je l'ai achevée...³¹¹ », dit Kamychev d'un ton détaché. Et même, s'étonne-t-il face à son éditeur, à propos de ce qu'il croyait être parvenu à cacher : « Je n'aurais pas écrit je ne sais quoi dans mon roman — c'est curieux, je vous jure...³¹² ». Quelque chose lui a échappé, qu'il n'a pu contrôler, qui l'a trahi aux yeux de l'éditeur, lequel a compris ce à quoi d'autres sont demeurés aveugles. Le mystère que le sujet représente pour lui-même et pour les autres, mystère de la multiplicité indéterminée plutôt que mystère de l'unique et de l'éternel, est composé d'affects, aussi incompréhensibles, pour le sujet lui-même autant que pour les témoins de certaines de leurs manifestations, qu'évidents. Ils demeurent obscurs même dans la violente clarté de leur expression. « À l'enterrement d'Olga, je pleurais comme un veau, ces crises d'hystérie que j'avais, même les aveugles auraient pu voir la vérité.³¹³ » Le roman de Tchekhov traite explicitement de l'affect comme d'une force inconnue et incontrôlable qui peut dominer la volonté du sujet dans des situations extraordinaires et atroces — le crime passionnel — ou banales — l'envie de boire un thé : sa vie entière est sous le joug de cette force. Le roman est

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 315.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 314.

³¹¹ *Ibid.*, p. 316.

³¹² *Ibid.*, p. 308.

³¹³ *Ibid.*, p. 317.

aussi une mise en scène concrète de la présence de l'affect dans l'écriture; chez l'écrivain, qui n'a jamais la maîtrise de toutes les intentions et inclinaisons qui canalisent dans les mouvements de sa main qui trace les mots le flot de ses émotions et de ses pensées; de sa perception par le lecteur; de ce qu'il peut révéler. Les blancs, les ratures, le récit des événements et du déroulement de l'enquête menée, manipulée, bâclée par Kamichov dans le manuscrit fictif de l'ancien juge d'instruction sont les signes évidents de l'émotion violente qui le possède et dévoilent assez clairement à l'éditeur et au lecteur l'identité du vrai coupable, connaissance factuelle à laquelle ne se limite pas la révélation, puisque, au-delà de ce savoir ponctuel, c'est à la conscience de l'existence du mal — rien de moins —, du crime, de la cruauté, de la brutalité, de la bêtise, de la bassesse humaine que parvient le lecteur, à travers les personnages moralement abjects mis en scène par Kamychov (Tchekhov), mais aussi à cause de la réalité demeurée cachée du crime passionnel de ce dernier et de sa volonté, de sa pulsion d'écrire pour être découvert, car qu'un tel monstre puisse librement *jouir des plaisirs de la vie* témoigne en faveur de la noirceur de l'âme humaine. « À chaque page, il y a une clé de l'énigme... N'est-ce pas?³¹⁴ ». L'éditeur en est malade, de cette révélation du mal rampant et hypocrite. Qui ne le serait pas? C'est bien pourquoi, partout, on cache les affects, car ils sont la pourriture en nous, le périssable, la cruauté, la manifestation de la vie, riche et grouillante, comme une charogne qui respire, qui fut jadis une belle bête : ils sont trop douloureux à considérer, et chez nous-mêmes et chez les autres. Le roman de Tchekhov est l'illustration de l'affirmation du bon Dieu de Manhattan : l'amour est « une déchéance³¹⁵ ». En tant qu'il est

³¹⁴ *Ibid.*, p. 314.

³¹⁵ Ingeborg Bachmann, *Le bon Dieu de Manhattan*, *op. cit.*, p. 639.

un sentiment qui peut faire abandonner toute dignité d'apparat à l'amoureux pour le soumettre sans plus aucun orgueil à l'être adoré, prêt à le fouler aux pieds en même temps que son amour, qu'il peut l'amener aux plus profonds abaissements — mentir, voler, boire, humilier autrui, ... —, faire que son être se liquéfie, soit perdu (aux yeux d'autrui) au monde, à lui-même, qu'il ne sache plus qui il est, ce qu'il fait, qu'il soit hors de lui et du monde, possédé. C'est là que pour le bon Dieu réside la déchéance, dans l'écoulement du sujet hors des griffes de l'ordre du monde, *hors du commun*. « Une psychose, mon vieux!³¹⁶ » Folie des sensibles et des lucides au milieu des bêtes apathiques. On lit à chaque page de *Drame de chasse* le mépris pour l'être humain, englué dans la débauche qui lui est, sinon *naturelle*, du moins, dans le meilleur des cas, moyen d'émousser sa sensibilité trop vive, d'engourdir sa douleur. Mais le roman présente alors la littérature à la fois comme façon possible d'échapper partiellement à l'affect, de le garder à une certaine distance en le laissant se déverser sur la page, et comme mince espoir de, par lui, grâce à lui, faire comprendre aux ignares quelque chose d'une réalité qui comporte nécessairement, elle aussi, des dimensions affectives. Quoi qu'il en dise, Kamychov écrit parce qu'il se sent coupable, non pas tant d'avoir tué Olga et d'avoir fait qu'un *innocent* soit accusé du meurtre et envoyé en prison à sa place, mais d'être ce qu'il est, un monstre parmi les monstres, de le savoir, de ne pas être capable de faire qu'il en soit autrement, de faire que le mal soit bien. Dans le roman de Tchekhov comme dans le cycle romanesque de Bachmann, la littérature, l'histoire fictive, doit révéler l'existence de crimes cachés, montrer du doigt d'autres coupables, ceux que, selon Bachmann, nous sommes, inconsciemment, chacun de nous responsable de la mort de quelqu'un. Par un premier réflexe

³¹⁶ Anton Tchekhov, *Drame de chasse*, *op. cit.*, p. 314.

rarement éclairé l'accusation est presque toujours portée contre l'affect, celui qui posséda ce fou de Kamychov au point qu'il étrangla la pauvre Olga, celui responsable de tous ces *crimes passionnels*, à la fois si communs, si fréquents, si choquants et bouleversants — mais c'est la raison la coupable. Franza est victime de la science, de la froide et méthodique raison de son mari médecin, « mun[i] des instruments de torture de l'intelligence³¹⁷ », qui a fait germer en elle la peur dont elle est finalement morte, lentement dévastée de l'intérieur, sa personnalité et sa force grugées par l'intelligence « fasciste », dit-elle, de son mari. On ne sait rien de la mort de Moi sinon que « c'était un crime ». Et comme ce n'était la faute ni d'Ivan ni de Malina, quelque chose d'autre a dû empêcher son sentiment et son existence. C'était l'ordre, auquel elle ne pouvait participer. Le bon Dieu de Manhattan, le représentant de *l'ordre suprême*, lequel se place même au-dessus des lois (nommons-le, pour cette raison, l'ordre bourgeois ou bien capitaliste, celui des dirigeants du monde), a décrété : *car ceux qui aiment doivent mourir*, a fait tuer Jennifer. Olga aussi — je me hasarde — c'est la raison (ou l'ordre de l'ignorance) qui l'a tuée : son rêve et le monde dans lequel elle vivait étaient incompatibles; son incapacité, son refus à y renoncer l'ont menée d'erreur en erreur, de catastrophe en catastrophe, jusqu'à sa mort. Se refuser à l'ordre de la médiocrité, dans lequel beaucoup, inconsciemment, sont engloutis, attire sur soi la violence. Lorsque aimer mène à la mort, lorsque la vie est demi-vie, vie absente, fantomatique, au milieu de tous ces morts-vivants, le possédé, même de Dieu, est tenu à l'écart. Aussi *l'âme solitaire* fuit-elle leur compagnie, car elle sait que leur masse ordonnée est dangereuse pour le sentiment qui la fait vivre. Les crimes sont toujours perpétrés, non contre la société, tel que l'énonce le credo du bon Dieu, mais contre le sujet, contre ses

³¹⁷ *F*, p. 456.

affects : lorsqu'ils meurent, c'est le sujet qui meurt, même si le corps peut survivre, car ils constituent vraiment les particularités d'un individu, ce qui fait de lui un sujet à part entière, unique — et non générique. Qu'il y ait dans le moi plusieurs sujets ou plusieurs moi n'y change rien : il meurt à chaque fois. Et tous sont coupables, même l'écrivain, qui n'échappe pas au crime, ni comme exécuteur ni comme victime, en le dénonçant. Sa culpabilité est peut-être même la plus grande de toutes, car il *sait*, mais il ne meurt pas. Comme Kamychov, il connaît le véritable coupable — c'est lui —, il exprime ses affects, mais il poursuit impunément ses activités, aucun dieu ne pose de bombe dans sa chambre. C'est qu'il n'accuse pas directement, qu'il doit lui aussi rentrer dans l'ordre, faire appel à la raison, sans quoi il disparaîtrait sur le champ. Il est en fait un peu comme le bon Dieu de Manhattan lui-même, un terroriste, qui porte en secret ses coups contre l'ordre qu'il veut détruire et qui, aux yeux de l'ordre légitime, a usurpé l'autorité avec laquelle il agit. Sa trahison, comme sa fidélité, est double: il ne fait pas taire l'affect, mais, par les lois du langage, le modèle, le soumet à la rigueur de la forme qu'il utilise et qui lui permet en fait, avec l'apparence de la rationalité, de s'opposer à elle. L'écrivain, par l'écriture, par la représentation de ses affects, peut à la fois les vivre et les garder à une certaine distance, ce qui lui permet, à la différence de ces personnages féminins de Bachmann qui aiment trop, de survivre (pour un temps) au sein d'une société qui, si elle savait, le ferait enfermer. Si le rituel ne suffit plus, s'il ne dupe plus personne, ni l'écrivain ni les sauvages gardiens de l'ordre, seul le lecteur (soit la littérature: le lecteur, l'écrivain et le livre) peut encore *sauver* l'écrivain, bien que de salut véritable, ici, il n'y en ait pas, plutôt une sorte de soulagement bref consécutif à la reconnaissance, par un lecteur, de la

vérité d'un texte, telle celle que l'éditeur perçoit dans le manuscrit de Kamychov, qui laisse malgré tout l'écrivain à sa culpabilité, à ses maux et à ses noirceurs.

Chapitre 3

Moments critiques

Savoir affectif

Ensuite, ma phénoménologie acceptait de se compromettre avec une force, l'affect ; l'affect était ce que je ne voulais pas réduire ; étant irréductible, il était par là même ce à quoi je voulais, je devais réduire la Photo ; mais pouvait-on retenir une intentionnalité affective, une visée de l'objet qui fût immédiatement pénétrée de désir, de répulsion, de nostalgie, d'euphorie?

Roland Barthes

Dans son désir *ontologique* à l'égard de la Photographie, désespéré des catégories habituelles selon lesquelles elle est étudiée, classée, Barthes se choisit lui-même comme « mesure du "savoir" photographique³¹⁸ », veut établir, à partir de sa *subjectivité*, des photographies qui existent *pour lui*, *l'universalité* de la photographie, prend ses affects comme point de départ de sa méthode, mais distingue ceux qui relèvent du *studium*, affects *moyens*, les produits « presque d'un dressage³¹⁹ », en quelque sorte *culturels*, d'intérêt général, de ceux qui sont *punctum*, pointe, déchirure, les plus violents, qu'on nomme spontanément *affects*, en croyant naïvement que les autres, plus modérés, calmes sous le masque de la civilisation, n'en sont pas. Chez Bachmann, le désir énoncé en avant-propos à son cycle de morts de femmes,

³¹⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 22

³¹⁹ Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 48.

comme un programme qu'elle se donne, de prouver la réalité d'un fait, correspond au *studium*, à un affect moyen, à ce qu'elle veut apprendre à ses lecteurs.

Reconnaître le *studium*, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter en moi-même, car la culture [...] est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs. Le *studium* est une sorte d'éducation (savoir et politesse) qui me permet de retrouver l'*Operator*, de vivre les visées qui fondent et animent ses pratiques, mais de les vivre en quelque sorte à l'envers, selon mon vouloir de *Spectator*. C'est un peu comme si j'avais à lire dans la Photographie les mythes du Photographe, fraternisant avec eux, sans y croire tout à fait. Ces mythes visent évidemment (c'est à quoi sert le mythe) à réconcilier la Photographie et la société (c'est nécessaire? — Eh bien oui : la Photo est dangereuse), en la dotant de fonctions, qui sont pour le Photographe autant d'alibis. Ces fonctions sont : informer, représenter, surprendre, faire signifier, donner envie.³²⁰

La littérature est tout aussi dangereuse. Ses assassinées sont les alibis avec lesquels Bachmann se protège contre les accusations de *création langagière*, elle qui, par ailleurs, affirme qu'on en a fini avec les mythes de l'écrivain — il n'a plus de mission : elle ne croit pas trop, elle non plus, à ses fonctions. Mais, les mythes rassurants détruits, restent, pour l'écrivain, la solitude, le danger, les affects dans leur violence. L'écrivain perd le contrôle, des mots et des choses, certains surviennent par hasard, échappent à son intention; il ne *sait* plus, n'a aucune idée de ce qu'il dit au lecteur, qui peut bien percevoir de son œuvre autre chose que ce qu'il a voulu y mettre. Ce dernier est libre d'élaborer son propre savoir et de le faire en prenant le livre pour objet, en le considérant comme objet culturel, ou, à la manière de Barthes avec la photographie, de se prendre lui-même et ses affects comme objet d'étude, comme point de départ et fil conducteur de son savoir, lequel ne devra pas nécessairement pour cela être réduit à un simple jugement. « Un homme labyrinthique ne cherche jamais la vérité, mais

³²⁰ *Ibid.*, p. 50-51.

uniquement son Ariane³²¹ », ce qui peut le sortir, lui, du tumulte auquel appartient l'opinion, changée pour une autre pour un rien. Nos connaissances et nos morales, Nietzsche l'a dit, ne sont jamais qu'un produit de nos affects, dont certains ont été transformés en mots, règles, lois, culture et même en certitudes scientifiques, alors que d'autres sont et demeureront les blessures dont toutes choses, pensée et art, naissent, sont créées. Nous ne pouvons tout garder, toujours, à distance de méthode scientifique et, toujours, un choix non tempéré, non pesé, de certains livres, de certaines photos, s'impose à partir duquel nous commençons à construire nos édifices de mort. « [...] ne jamais réduire le sujet que j'étais, face à certaines photos, au *socius* désincarné, désaffecté, dont s'occupe la science³²² ». Le défaut de celle-ci, c'est le sujet, à la fois trop plein et trop vide qui, tout en faisant mine de s'effacer afin de garantir, croit-il, par son retrait la vérité objective de ses recherches, engloutit dans sa subjectivité intarissable mais au fond inexistante l'objet de son étude. La condition du savoir affectif, mais aussi de tout savoir, puisque celui qui se fond dans la masse, qui se fait un point d'honneur de rencontrer partout l'approbation générale, ne pense pas — cela fait trop de vagues —, est la présence d'une subjectivité particulière — elle seule *a des idées* —, laquelle, pour connaître, doit subir le choc qui la brisera. C'est dans sa sensibilité que commence le savoir de Barthes sur la photographie : « [...] je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense³²³ ». Des deux amoureux, celui qui *aime le moins* pourra occuper une place dans la société, parmi la foule, s'approchera d'une expérience et d'une connaissance plus objective, mais moins unique,

³²¹ *Ibid.*, p. 114. Barthes cite ici Nietzsche.

³²² *Ibid.*, p. 115.

³²³ *Ibid.*, p. 42.

de l'amour, alors que celui qui *aime le plus* demeurera près d'une vérité fulgurante, indicible, destructrice, inassimilable à un savoir normalisateur : Jan survit, continue, oublie, parfois, bref moment qui lui tord le cœur, se souvient et Jennifer meurt, incapable de vivre et de ne pas aimer, de faire entrer son amour dans un foyer bourgeois, détruite forcément par Jan qui s'est détourné d'elle. Qui n'oublie pas est détruit, le sujet qui s'affirme, dont la conscience ne s'endort pas, dont la société n'arrive pas à éteindre le feu, à neutraliser les idées, l'imagination, les penchants, la douleur, est anéanti à la fois par ceux qui ne le tolèrent pas et par lui-même, qui le veut ainsi. Tel est l'écrivain, dont la voix résonne comme l'une des plus singulières au milieu de la rumeur, qui seul endosse la responsabilité de dire « Je », mais qui ne prétend pourtant à rien, n'affirme rien, accepte que sa personne, son histoire, sa vie, son intelligence se perdent, ne réclame aucune autorité pour lui-même, ce qui va de soi puisque son Je est de toute façon *sans garantie*, que sa seule vérité est le doute, qu'il balance entre le cri de rage, la volonté d'enfreindre et de dénoncer des lois qu'il juge iniques, un sentiment de culpabilité consécutif à l'impression où il est d'avoir usurpé une autorité et la volonté de se réfugier dans le giron de la loi, en dehors de laquelle il n'a presque aucun pouvoir, la force de son Je n'ayant pas été reconnue. Tout savoir digne de ce nom qui ne soit pas que vanités de scientifiques en mal autant de certitudes que de renommée doit s'accommoder de ce paradoxe. L'approche (que suit l'éloignement) de la vérité est impossible sans un affect aussi nécessaire que dévastateur. La littérature est parfois si juste parce que l'écrivain, contrairement au scientifique apeuré qui, se refusant à voir en lui-même comme dans tous les autres l'inévitable *faille* — puisque c'est ainsi qu'il nomme ce qu'il y a d'humain en lui — responsable de l'incertitude honnie, veut masquer et repousser la douleur à coups d'innovations, de fausses

solutions et de remèdes, ne nie pas celle-ci et ne tente pas de nous en consoler. « Il doit au contraire prendre la mesure de sa vérité et la rendre effective encore une fois, afin que nous puissions voir. Car nous voulons tous devenir voyants. Or, seule cette douleur secrète nous rend sensibles à l'expérience, en particulier à celle de la vérité.³²⁴ » L'affect n'est pas qu'un sentiment, que la joie, que la douleur, que la souffrance d'une perte, le bonheur d'une journée d'été, la tristesse d'un temps gris, il est parfois moins une réaction que ce à quoi on réagit, ce sous la poussée de quoi on agit, on vit, on tue; il n'est ni choisi ni conscient, c'est plutôt lui qui nous domine, nous entraîne; surtout il n'est pas à confondre avec la simple *expérience vécue*, avec ce que l'écrivain croit pouvoir dire de son expérience de la mort, de la dépression, du bonheur de donner naissance et d'autres événements qui marquent une vie et qui, en l'absence de la médiation de la réflexion et de la mise en forme du langage par laquelle meurt l'intention subjective, est toujours par trop simple et sans importance, est transmis directement au lecteur, mais comme un anecdote, un événement pour lequel il peut bien éprouver un intérêt mais auquel il demeurera tout à fait étranger, jamais comme un affect, si ce n'est comme un *affect moyen*. La littérature est parfois si juste, aussi, parce que l'écrivain abandonne : ses projets, ses volontés, son intention, ses idées, tout en continuant, s'abandonne, reconnaît son échec à dire juste, essaie. « L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble³²⁵ », lequel garantit l'importance d'une pensée. Aussi le savoir affectif est-il aux antipodes de *l'opinion*, cette plaie intellectuelle qui, en passant pour choix personnel, droit à une subjectivité propre, s'affirme sur tout et sur rien, aplanit les jugements, rend caduque et même impertinent le fait d'oser

³²⁴ Ingeborg Bachmann, « On peut exiger de l'homme qu'il affronte la vérité », traduit de l'allemand par Françoise Rétif, dans *Europe*, n°892-893, août-septembre 2003, p. 37.

³²⁵ Roland Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. 84.

avoir recours à une argumentation, à une réflexion, encore plus scandaleuse. L'affect comme la littérature sont plus forts que l'individu tout en demeurant irréductiblement particuliers, absolument inassimilables à un concept général, auquel l'écrivain, jouant sans cesse avec sa matière, le langage, radicalement rébarbatif ne serait-ce qu'à l'idée de le fixer, de ne lui faire dire qu'*une* chose — en l'occurrence ce qu'il veut —, est aussi intolérant que la science l'est envers lui et sa façon de toujours errer entre plusieurs incertitudes, de s'en tenir à ce qu'elle juge indigne du mot-concept « savoir », composé pour elle de « certitudes », « preuves », « logique », « conclusion », jamais de « mensonge », « idéologie », « aveuglement ». Mieux vaut l'ignorance, la conscience brisée et fébrile près de la folie et le silence. Car le mot juste est toujours mal dit, jamais trouvé. « Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair [...] et des massacres, oh! qu'il y en a, que d'inachèvements sanglants le long des horizons amoncelés, et parmi eux, ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage³²⁶ ». Si je l'affirme je mens, je tue. Si je le poursuis je meurs, selon la seule loi qui soit bel et bien immuable : la mort. Les autres, celles qu'on prouve, doivent passer. Les mots, dans leur dureté, les lois, les limites, sont responsables des massacres.

Fin d'un projet

Une voix morte souffre encore. Dire d'écrire : « c'est un désir incontrôlable » est vrai, mais insuffisant. Que malgré la torture certains écrivent encore ne s'explique pas, sauf peut-être par

³²⁶ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol. V. Stein*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2011, p. 308-309.

cette seule raison qu'écrire demeure malgré tout pour eux la meilleure forme de résistance au donné médiocre, à cette restriction du possible par les institutions, les lois, les normes, dont personne ne s'inquiète. Mais « je peux dire ce que je veux, je ne trouverai jamais pourquoi on écrit et comment on écrit pas.³²⁷ » Tant écrire n'appartient pas au rationnel, ce qui ne signifie pas que comme acte il en est dénué. « Pour une jeune personne qui écrivait et qui ne voulait rien d'autre qu'écrire, écrire était depuis longtemps au centre de toutes ses pensées et espérances. L'aversion pour la littérature telle que la science en traite pouvait bien être une sottise parmi d'autres.³²⁸ » Pourtant non, car il y a bien une différence entre la littérature *en acte* et la littérature *à l'étude*, entre la création et la théorie — bien que l'une et l'autre, sous certaines conditions, ne s'excluent pas forcément —, et Bachmann, lorsqu'elle confesse son désir de jeunesse, ne l'ignore pas, elle qui présente la littérature comme une utopie, soit une chose qui en aucune manière n'est commensurable avec ce qu'arrive à concevoir *clairement* la raison, avec ses concepts fermés. « La littérature, une utopie », cela renvoie dans sa pensée à une littérature moins irréelle qu'insaisissable, d'aucun lieu mais qui fait en effet partie de la réalité : à son concept d'utopie n'appartient pas tant ce qui n'existe pas que ce qui n'existe pas *pour la raison* et que, pour cela, elle maintient hors de l'expression. Ce qu'arrive à élaborer la science littéraire à propos des œuvres est « plus faible qu'elles, car tout ce qui se dit à propos des œuvres est plus faible qu'elles³²⁹ ». Voilà pour les critiques littéraires et leurs discours *sur* la littérature, que Bachmann aime à railler. Le tout pour elle sera de tenter d'éviter de tomber dans les mêmes pièges que ces esprits limités, de faire à la fois de la critique et de la

³²⁷ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 21.

³²⁸ *LF*, « La littérature, une utopie », p. 709.

³²⁹ *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 651.

littérature, soit de parler des œuvres sans dire quelque chose *sur* elles, de faire de la littérature en faisant de la critique, de la théorie en faisant de la littérature. Bien sûr elle n'y arrivera pas, tant le problème est insoluble, tant la littérature est immense et indomptable. Avec l'inévitable doute qui accompagne sa volonté de parler de la littérature³³⁰, Bachmann prendra le chemin, afin de (ne pas) parvenir à son but, ... du doute. « Le doute, c'est écrire. Donc c'est l'écrivain, aussi.³³¹ » C'était le meilleur, le plus dur et le seul chemin. Par lui elle a réussi à ne pas réussir dans son entreprise *théorique* — et à en faire de la littérature —, alors que son entreprise littéraire reste imprégnée d'un fort *souci théorique*, au point qu'elle semble abandonner par moment le doute pour se réfugier dans le calme de la démonstration, pour subordonner son œuvre à une idée. Peut-être cet échec — ou cette réussite — n'existe-t-il que parce que cette dernière est demeurée inachevée, devait l'être, à cause de la mort de l'écrivaine. Toutes les œuvres sont inachevées, aucun écrivain ne met un terme volontaire et mûrement réfléchi, décisif, au cycle des livres entamé avec le premier doute, mais celle de Bachmann l'est différemment, comme celle de tous les *suicidés*. Elle avait pour projet défini, à travers son cycle *Todesarten*, « de faire connaître quelque chose, d'aller à la recherche de quelque chose qui n'a pas disparu de ce monde³³² », soit ce *virus du crime*, comme elle appelle ce qui est à l'origine du mal chez les hommes : il se transmet d'être humain à être humain, il s'attrape, il n'est pas congénital, il n'était pas à sa naissance dans l'homme, il lui transforme, lui détruit le corps, mais il pourrait, si la comparaison tient jusqu'au bout, en être guéri. Sauf que ce mal,

³³⁰ « [...] cette tentative me paraissait suspecte », avoue-t-elle à ses auditeurs. *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 652.

³³¹ Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 26.

³³² *F*, avant-propos, p. 413-414.

même connu, est de ceux qui demeureront incurables. Bachmann a pu éveiller les consciences, celles-ci n'en sont pas moins monstrueuses — seulement moins ignares. Elle le savait. *Faire connaître* et en même temps *rechercher quelque chose* n'apporte pas le calme d'une théorie établie et, surtout, la réalisation de l'objectif fixé repose davantage sur les autres que sur elle-même; c'est demander l'impossible. Si les circonstances de sa mort demeurent — officiellement — obscures, son œuvre, par la fiction (que j'interprète), nous dit indubitablement qu'elle s'est suicidée. Toute la souffrance que ses écrits charrient s'est incarnée presque trop parfaitement dans l'agonie prolongée (plusieurs semaines) de son corps brûlé comme dans les flammes qui l'ont consumée, lesquelles peuvent également figurer l'étincelle incendiaire de l'espoir, qui nourrit mais épuise à force de vouloir porter si haut les possibilités du monde, d'avance condamnées à la médiocrité de l'être humain. « Car si je ne peux plus y croire, je ne peux plus non plus écrire.³³³ » Vivre pour écrire et croire pour écrire. Bachmann est morte d'avoir fait de la réalisation (impossible) de l'utopie la condition de son œuvre, car lorsque, par définition, l'utopie ne se concrétise pas, s'effondre le dernier espoir de qui avait dû, pour diriger vers elle ses pas, pour soutenir ses efforts, la formuler et la définir — même vaguement, même inconsciemment. Dans toute l'œuvre de Bachmann, malgré la grande noirceur de celle-ci, pointe l'espoir, toujours vain ; il y est même aussi constant que la souffrance comme ce qui malgré tout permet de continuer, comme ce qui donne aux mots et aux êtres une poussée vitale. Dans ses exposés théoriques, tantôt la littérature est l'utopie qui « ne sait pas mourir³³⁴ »; les mots qui tonnent la « salve d'avenir³³⁵ »; le Je narrateur, aussi

³³³ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, op. cit., p. 145.

³³⁴ *LF*, « La littérature, une utopie », p. 713.

³³⁵ *Ibid.*, p. 722.

privé de garantie soit-il, toujours *trionphera comme le héraut de la voix humaine*; dans ses romans, les femmes désespérées rêvent qu'un « jour viendra³³⁶ » où elles seront sauvées, où elles cesseront de trembler de peur, où elles seront « rétablie[s] dans [leur] droit³³⁷ ». Le voyage de Franza à travers le désert est son voyage hors de sa maladie par laquelle son mari l'assassine, vers l'utopie imaginaire d'un monde meilleur — Ouadi-Halfa : « le premier et le seul repas a eu lieu, a lieu, c'est le premier et le seul bon repas, cela restera peut-être dans une vie le seul qu'aucune barbarie, aucune indifférence, aucun appétit mauvais, aucune irréflexion, aucun calcul n'ait dérangé³³⁸ ». L'idéal devient bientôt réel, laisse bientôt voir ses nécessaires erreurs, ses violences, ses injustices. « Ouadi-Halfa : maintenant elle va sombrer³³⁹ ». Elle croyait pouvoir guérir loin de l'homme blanc, mais « le ravage progressait³⁴⁰ ». Elle a perdu à nouveau son droit. « La mort viendra³⁴¹ ». Franza *est* le désert : ses villes désertes englouties détruites par la construction de nouveaux barrages (qui favorisent les affaires de l'homme blanc), ses mirages, ses représentations brisées, sa lumière déchirante, son sable qui recouvre les pas, efface l'histoire, sa mort dans la boue du Nil. Franza est son utopie. « Être à l'abri ou en danger, cela tient aux projections, aux grandes illusions, avec les ravages qu'elles provoquent. Il n'y a rien de tout cela.³⁴² » Le danger de l'utopie est qu'elle ne survive pas à l'épreuve du réel. Tout en imaginant une mission à la littérature, à son œuvre, qui lui donnerait un but, la sortirait du médiocre et pourrait transformer le monde, Bachmann se moque, avec

³³⁶ *M*, p. 101.

³³⁷ *F*, p. 474.

³³⁸ *Ibid.*, p. 510.

³³⁹ *Ibid.*, p. 511.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 479.

³⁴¹ *M*, p. 65.

³⁴² *Ibid.*, p. 511.

justesse, de la prétention à une mission : « aucune mission n'est plus là pour nous mystifier³⁴³ », « à qui peut-on confier une mission, et qu'en faire? C'est inimaginable, [...], c'est exclu, comment on peut avoir recours à ces formules de haut vol³⁴⁴ ». Tout en voulant dévoiler, grâce à la littérature, l'existence de crimes moins spectaculaires mais aussi meurtriers que les crimes nazis, tout en voulant tenter de rendre justice aux victimes silencieuses — en particulier les femmes — d'une violence elle aussi silencieuse, exercée dans le secret des maisons, tout en élaborant ce que j'appellerais une *morale des victimes*, Bachmann insiste sur la culpabilité de tous, homme et femme, mais surtout de l'écrivain : ses personnages féminins sont davantage du côté des victimes (bien qu'elles ne soient pas non plus innocentes du sort qu'elles subissent), mais en tant qu'écrivaine elle appartient aux coupables. Et sa morale des victimes est également un moyen de leur faire comprendre qu'elles non plus n'échappent pas à leur culpabilité — pas seulement de les rétablir dans leurs droits perdus. La référence constante, sous prétexte de comparaison, aux crimes nazis, ne laisse de doute ni sur la culpabilité générale ni sur la nature du crime. Hypocrisie des peuples : les autrichiens se sont dits victimes du Troisième Reich, mais les élus du FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs) ont attendu jusqu'en 2011 avant d'accepter de retirer à Hitler le statut de citoyen d'honneur que lui avaient donné plusieurs villes autrichiennes en 1938, dont Braunau am Inn, sa ville natale, juste après l'Anschluss, annexion qui s'est déroulée dans l'allégresse des hourras! et des fleurs jetées aux soldats qui, entrant dans Vienne, paradaient, ne tiraient pas. Dans les rêves de Moi, l'Assassin, le Père, est un fasciste — « il porte du noir et de l'argenté et des bottes noires

³⁴³ LF, « Questions et pseudo-questions », p. 654.

³⁴⁴ M, p. 81.

devant des barbelés électrifiés, [...], il porte avec ses costumes des cravaches, des fusils, des pistolets pour tirer dans la nuque³⁴⁵ » —, il l'enferme dans une chambre à gaz; Martin utilise le mot « fascisme³⁴⁶ » pour décrire le comportement du mari de Franza envers elle; l'après-guerre n'a pas lieu; le marché noir, les marchés mondiaux, noirs eux aussi, dont tout le monde vit, fonctionnent au sang des pauvres, « une tonne de café évoque d'innombrables crimes, un milliard d'hommes est une chose affreusement corrompues, pitoyable, dégoûtante³⁴⁷ »; plusieurs vivent encore qui se sont enrichis en fabriquant des balles et côtoient les membres de la famille de ceux qu'ils ont fait tuer; les victimes boivent à la même table que les assassins³⁴⁸. Le silence d'alors est le même que le silence d'aujourd'hui. Les crimes nazis furent eux aussi invisibles, légitimes. Bachmann nous accuse de ce dont nous fûmes déjà reconnus coupables : d'indifférence, d'yeux clos ainsi que de *projections* mensongères. Elle se donne alors pour mission de *faire connaître* — puisque c'est d'un manque de savoir dont nous sommes coupables, dont nous souffrons, aussi —, dans l'espoir que, une fois les consciences induites à la lumière, viennent certaines solutions, certaines paix. Sauf que le savoir ne sauve rien ni personne : pire, il perd, il détruit. Bachmann le sait (comme le montre assez clairement, entre autres, la contradiction constante qui parcourt son œuvre entre culpabilité et innocence), elle qui, afin de faire descendre le savoir du piédestal de certitude sur lequel il se trouve et de lui redonner un caractère d'humaine errance, s'en prend à Heidegger et à sa volonté de conceptualiser l'angoisse, aux critiques littéraires et à leur manie de tout interpréter en

³⁴⁵ *M*, p. 198.

³⁴⁶ *F*, p. 456.

³⁴⁷ *M*, p. 222.

³⁴⁸ Ingeborg Bachmann, « Parmi les fous et les assassins », dans *La trentième année*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, pp. 189-206.

fonction d'un unique critère, de rabaisser les œuvres au niveau de leur propre compréhension limitée et uniforme ne tolérant pas la moindre ambiguïté, à tous les trop fidèles du savoir, à ceux qui ont aveuglément foi en lui, en une seule idée. Bachmann connaît l'importance d'une idée minée de doutes, mais elle a *besoin de croire*, pour fixer le but de son écriture, pour justifier son besoin d'écrire, pour supporter la souffrance, qu'elle peut démontrer et faire comprendre quelque chose à certains lecteurs, les amener ainsi à faire un peu moins le mal, faire un peu le bien. Coupable d'avoir, sur ce point, obligatoirement échoué, elle s'écroule. La littérature est échec, faute, faille, et qui veut vaincre cela meurt d'épuisement.

Car, lorsqu'on commence à parler de « la fin de la poésie », lorsqu'on considère ce genre de possibilité avec volupté ou haine, comme si c'était la poésie elle-même qui désirait en finir avec elle-même ou comme si cette fin était son thème final, dans ce cas il n'est plus possible de négliger le lieu où l'un des présupposés de cette fin s'est trouvé : dans les poètes eux-mêmes, dans la souffrance de leur insuffisance, dans leurs sentiments de culpabilité.³⁴⁹

Ce n'est pas qu'une question d'intérêt biographique. Bachmann le souligne. Malgré certaines allusions à sa vie personnelle dispersées un peu partout dans ses livres, surtout les derniers, Bachmann n'est pas ses héroïnes originaires de la Carinthie, cosmopolites, névrosées, accro aux cachets, malgré la Ungargasse, la relation amoureuse tumultueuse, les études en philosophie, le père nazi, l'avortement, la clinique, le voyage en Égypte, on ne peut identifier Bachmann à Moi ou à Franza. Entre elle et ses personnages il y a *l'abîme du langage*, cette distance infranchissable entre la vie et la mise en forme artistique, entre l'irréductibilité de l'être vivant et les contours, certes ambigus, barbouillés, mais tracés, de la *figure spirituelle*, plein des sens échafaudés effondrés qu'on a voulu donner à certaines expériences, à certains

³⁴⁹ LF, « Questions et pseudo-questions », p. 655.

mots. Deux choses pour Bachmann font essentiellement partie de la personnalité de l'écrivain : sa culpabilité et le travail qu'il effectue sur le langage.

Pour ce que veut l'écrivain, pour ce qu'il veut de lui, le langage n'a pas encore fait ses preuves ; l'écrivain doit fixer les signes du langage dans le cadre des frontières qui lui sont tracées et il doit, moyennant un rituel, le rendre à nouveau vivant et lui donner une démarche qu'on ne lui attribue nulle part ailleurs que dans l'œuvre d'art verbale. [...] mais pour ce faire, l'écrivain soumet le langage à une transformation et celle-ci ne vise, ni en premier lieu, ni en dernier lieu, une satisfaction esthétique : elle cherche à libérer une faculté nouvelle de compréhension.³⁵⁰

Par le langage, par la compréhension, qui font partie du rituel, « se *fait*³⁵¹ » cette nouvelle expérience qui est à l'origine de la littérature et qui demeure étrangère.

Mais pourquoi la littérature se dérobe-t-elle toujours aussi inéluctablement à la recherche littéraire, pourquoi n'arrivons-nous pas à la saisir ainsi que nous le désirerions, car tout cela ne peut dépendre uniquement des chercheurs ou de leur façon d'exercer la critique ?!³⁵²

La science littéraire est vouée à un échec relatif — à l'objectif qu'elle s'est fixé —; la création littéraire aussi. Irréductible à une idée (puisqu'elle *n'est une preuve pour rien*) autant qu'à un affect, c'est dans le langage que réside l'échec — dans l'insistance à tout dire et dans l'incapacité de rien dire — aussi bien que la réussite de la littérature. Sous le contrôle de laquelle pulsion écrit l'écrivain, lui-même ne le sait pas véritablement, conscient seulement, probablement, de sa volonté de révéler quelque chose, il ne sait pas même exactement quoi. *Ça m'a pris*, a dit Kamychov, avant de cracher son mépris sur le papier. Même son langage, qu'il travaille tant, l'écrivain n'en a pas la parfaite maîtrise. Sa culpabilité peut venir du fait

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 659.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 657. Je souligne.

³⁵² *LF*, « La littérature, une utopie », p. 719.

qu'il ose écrire, se consacrer à une activité qui dans la plupart des esprits n'est pas digne d'être appelée *travail* — et pour laquelle il peut être financé, puisqu'il faut bien vivre, par la fondation Ford alors même qu'il dénonce le fascisme des relations humaines —, prétendre révéler à ces mêmes esprits tout à leur activité pratique des choses sur eux-mêmes et sur le réel qu'ils ignoreraient; mais le sentiment le plus aigu de honte, celui qui met fin à l'écriture, survient lorsqu'il croit que tous ses jeux de langage n'ont apporté aucun résultat, que, malgré son travail, il n'a pu faire dire au langage ni expérience vivante, ni nouvelle idée, qu'il n'a pu éveiller aucune *faculté nouvelle de compréhension*. Mais d'avoir été battu par le langage peut aussi être sa *gloire* — une gloire extrêmement modeste et humiliée.

Je meurs

Le Je doit disparaître. C'est l'ouverture du cycle. Disparaître, se taire, cacher dans le mur d'un appartement viennois la souffrance extrême de la rupture, de l'amour trompé, des injustices et des coups subis, maintenir l'allure d'une femme saine — insupportable! — aux yeux de la *bonne* société, ne pas laisser voir qu'ici a habité une folle : on cache les sorcières plutôt que de leur faire la chasse. On est loin du *triomphe de la voix humaine*. Même si « dans le mur il y a quelque chose qui ne peut plus crier, mais crie tout de même : Ivan!³⁵³ » Car personne ne l'entend. Elle crie le nom de celui-là même qui est responsable de son anéantissement. « Tue-les, tue-les³⁵⁴ », dit la voix de Malina en elle. Mais elle a gardé son mal qu'elle méprenait pour

³⁵³ *M*, p. 284.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 266.

sa santé. Devait-elle disparaître afin que puisse être posé le constat de crime et que puisse ensuite être considérée tel une série de morts silencieuses, non fracassantes?

[...] dix ans qu'elle n'était plus du tout comme avant, qu'elle avait disparu de sa vie, pas seulement disparu de Baden près de Vienne comme maintenant, au sens où l'on conçoit vraiment le fait de disparaître ; elle s'était échappée, comme elle s'était déjà échappée de Galicien, comme elle lui avait échappé à Vienne et s'était repliée devant lui, depuis qu'elle avait... Qui était-elle à présent, elle qui... en fait il pensait seulement à une personne qui n'était plus elle, qui n'était plus celle qui. Tout à fait elle, se disait-il, bien qu'elle ne lui eût assurément envoyé que peu de télégrammes, [...], mais c'était bien d'elle, il le voulait ainsi, [...] ³⁵⁵

Que Franza ne soit plus celle qu'elle a déjà été, ne soit pas la même aux yeux de son frère qu'à ceux de son mari, rien là n'est extraordinaire. Un changement n'a rien de tragique, mais *le fait de disparaître* est terrible, plus encore si cette disparition n'est même pas remarquée, invisible dans la normalisation généralisée des individus, est souhaitée, imposée par l'autre, par le mari dominateur et même par le frère : *il le voulait ainsi*, qui ne ressent les changements survenus dans la personnalité de sa sœur comme autant de disparitions que parce qu'il n'en a pas été le maître, parce qu'elle *lui* a échappé, quittant Galicien pour Vienne, devenant la femme d'un célèbre psychiatre — elle n'était simplement plus sa sœur. Franza est pour lui ce qu'il croit savoir d'elle : *c'était bien d'elle*, selon lui — bien qu'il fasse lors de leur voyage en Égypte un effort louable mais vain pour la connaître en elle-même —, mais Franza a véritablement disparu, a perdu son nom, Franza? Franziska?, Franza dont on ne sait pas grand chose, dont on ne sait pas vraiment qui..., dont l'absence de traits de caractère — pour son frère, qui ne les connaît pas — empêche de terminer les phrases qui doivent la définir. « Cela recommençait maintenant et c'était, sans qu'il le voulût, la faute de Martin. Franza basculait de nouveau dans

³⁵⁵ F, p. 415.

ses idées, ses mains et ses pieds se tordaient, et elle replongeait toujours plus avant.³⁵⁶ » Son combat contre ses mirages, qu'elle va mener directement dans le désert — le lieu où ils naissent, où ils meurent, celui qui par sa rudesse les exige avec encore plus d'insistance —, s'achève. Elle aussi est une voix que personne n'entend, ne reconnaît. *Une voix qui crie dans le désert.* « Moi ou Moi. Moi et le désert. Ou Moi et le reste. Exclusifs et ne tolérant aucune demi-mesure. Moi et Moi commencèrent de s'affronter.³⁵⁷ »

La littérature peut être considérée comme un désert. « J'ai compris que j'étais une personne seule avec mon écriture, seule très loin de tout.³⁵⁸ » L'écrivain marche seul, lutte contre lui-même, contre son désert. Il a dans les yeux une lumière aveuglante qui dévore tout, suit des mirages dont l'évanouissement le plonge à chaque fois un peu plus dans le désespoir, lui redonne une soif encore plus amère, plus pressante, plus torturante. Et surtout il crie sans être entendu, il demeure seul. Le désert le consume. Il réalise qu'ici tous ses beaux mots, ses phrases!, toutes ses *expériences de vie*, ses conditionnements sociaux, ses bonnes manières!, ses masques, toutes ses armes, sourires, révérences, poignées de main, subventions, ses réflexes de pensée, acquis depuis l'enfance, mais heureusement parfois bouleversés par quelque chose, de tout cela, de tous ses principes, de toutes ses prétendues idées, de tous ses instincts, de toutes ses règles apprises, plus rien ne lui sert, plus rien ne lui permet de sortir du trou obscur dans lequel il s'est jeté et perdu. *Exclusifs et ne tolérant aucune demi-mesure.*

Dans le désert, aride, d'autres lois prévalent.

³⁵⁶ F, p. 478.

³⁵⁷ F, p. 467.

³⁵⁸ Marguerite Duras, *Écrire, op. cit.*, p. 16.

[...] le processus artistique [...] ne s'épuise aucunement dans l'intention subjective [...]. L'intention est un moment : elle ne se change en création formelle que dans un affrontement épuisant avec d'autres moments, tels que le contenu réel, la loi immanente de la création formelle, et [...] la figure objective de la langue. [...] quant aux artistes, on leur apprendra, au mépris de leur propre expérience, combien ils disposent peu de ce qui leur appartient en propre, à quel point ils obéissent aux contraintes de la création formelle.³⁵⁹

La violence que l'écrivain subit et à laquelle il s'astreint volontiers lui-même, comme à une discipline, mais dont il ne peut, en aucun cas, mesurer la force, savoir à quel point elle le contrôle, cette violence n'a d'égale que celle qui le pousse à l'écriture. Dans la solitude, « écrire des livres encore inconnus de moi et jamais encore décidés par moi et jamais décidés par personne.³⁶⁰ » Par le travail hors de lui, la violence de la création artistique exige l'effacement des intentions premières du sujet, la disparition de ses poussées sentimentales premières, qui *naturellement*, sans effort, déterminent ses actes et ses pensées ; lorsqu'il prend la parole, l'écrivain doit accepter d'être dépossédé de lui-même, que prenne sa place un sujet *fabriqué*, le Je anonyme de l'écrivain, toujours présent comme celui de qui écrit, sans incarner celui, particulier, de qui a eu le projet d'écrire. La critique, et non le sentiment, est selon les romantiques allemands responsable de la naissance de l'œuvre littéraire. « “ Le siège de l'art proprement dit est purement et simplement dans l'intelligence. ” “ La nature engendre, l'esprit fait. ”³⁶¹ » « Mais le véritable auteur ne doit-il pas aussi être fabricant?³⁶² » Une nouvelle expérience, cela se *fait*, a dit Bachmann ; c'est-à-dire qu'elle ne se limite pas à son moment, que c'est saisie et développée dans une pensée qu'elle devient véritablement importante.

³⁵⁹ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 308.

³⁶⁰ Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, pp. 15-16.

³⁶¹ Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 156. Benjamin cite Novalis, *Schriften*, Berlin, 1901, p. 195.

³⁶² *Ibid.*, p. 156. Benjamin cite *Atheneum*, 253.

Bachmann transforme un matériel autobiographique en fiction, à force de questions, de moments critiques, jusqu'à sa destruction. Demeure seulement du sujet sa souffrance : si la critique et l'auto-critique incessantes construisent et font évoluer l'œuvre, elles s'avèrent également, en fin de compte, être de terribles moments d'auto-destruction, un travail harassant, une forme de long et torturant suicide. Les exigences de l'artiste envers lui-même comme envers son travail le mettent en opposition à la société, construite de mensonges et de laisser-aller, instaurent une tension entre lui et elle comme entre lui et son *moi social*, tension qui, comme chez celui qui poursuit sa marche dans le désert jusqu'à son dernier souffle, finit par avoir raison de lui. Le savoir le plus juste, l'œuvre la plus vraie sont sans doute le fait des amoureux, des mystiques et des artistes ; dans leur *moi* détruit ne traîne plus aucun reste des illusions propres au sujet raisonnant fier de sa *réussite* et de ses *découvertes* et effrayé de ses échecs. « Le "aimer" de Sonetchka, voulait dire — être : être *anéanti* dans l'autre : pour s'accomplir.³⁶³ » *L'amour a son triomphe et la mort a le sien, mais nous, aucun*. La mort, oui, mais peut-être pas pour rien. Une destruction qui a lieu au détriment d'une vie, dans son dépassement vers quelque chose de plus grand et de plus fort qu'elle et qui l'écrase. « Je ne sais qui a appelé cet état : être frappé de mort et d'immortalité.³⁶⁴ » Vincent Van Gogh en parle souvent à son frère, lui qui se voit comme *un cheval de fiacre*, se ruinant la santé pour traîner de plus heureux que lui vers des plaisirs dont lui-même ne jouira jamais. Un forçat de la peinture, de sa « carcasse bien démolie³⁶⁵ » l'artiste a payé le prix de son art, qu'il a pratiqué

³⁶³ Marina Tsvetaeva, *L'histoire de Sonetchka*, dans *Œuvres tome 1*, traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 2009, p. 334.

³⁶⁴ Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, traduit du néerlandais par Louis Roëdlant, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1988, p. 367. Lettre sans date, écrite de Arles, en français.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 384. Lettre sans date, écrite de Arles, en français.

avec acharnement, le corps et l'esprit tendus, à force de privations, d'échecs, d'ambitions (aussi), de conflits artistiques, familiaux, sociaux, amoureux, comme ceux d'un esclave sous le fouet, brisés déjà, tenus seulement par une extrême souffrance, dont il est plus ou moins le maître : il en est l'initiateur involontaire. Un autre choix? Il ne l'a pas. « C'est parce qu'il sait de lui-même qu'il est inévitable et qu'il ne peut s'éviter lui-même, que sa tâche se révèle à lui.³⁶⁶ » Il *ne veut rien d'autre* qu'écrire ou peindre, car les autres occupations, plus douces, portent à l'oubli, avec lequel il ne conçoit pas sa vie; il en mourrait (et c'est vrai : sa vie est ailleurs), s'il devait se soumettre à une fonction acceptable (ce que n'est pas l'art) et donc inoffensive; quand il meurt, souvent prématurément, c'est de l'épuisement d'avoir porté seul la révolte — son anéantissement est acquiescement à sa destruction, mais également sa façon de dire *non* à tout ce qui soulage et endort les autres formant troupeau. Il y a principalement deux formes de création artistique possibles : celle dont Nietzsche dit qu'elle est commune à tous, celle qu'on invente pour se sauver, nos fantaisies qui se substituent à la réalité, nos projections qui nouent notre regard à nos propres névroses, à l'intérieur de notre *moi*, nos histoires de *bonheur*, et celle dans laquelle on se perd. La souffrance qui accompagne cette dernière est *vraie* car, contrairement à celle qui motive l'autre, elle ne dépend pas des sentiments du *moi*, ne repose pas sur ses représentations mensongères, mais s'apparente davantage à une certaine forme de *résultat* — bien qu'il ne s'agisse pas non plus de cela puisqu'elle est déjà présente *on ne sait pourquoi* chez l'artiste —, au produit d'une conscience, indissociable de la pensée. C'est parce qu'elle est horrible que la vérité se cache. Et seul le va-et-vient incessant de la pensée à la souffrance et de la souffrance à la pensée, où la souffrance

³⁶⁶ LF, « Questions et pseudo-questions », p. 660.

permet la réflexion et où la réflexion rend sensible à la souffrance, permet, parfois, de l'approcher.

Van Gogh de Maurice Pialat

Aussi à la fin de la carrière j'aurai tort. Que soit. Je trouverai alors que non seulement les Beaux-Arts, mais le reste aussi n'étaient que des rêves, que soi-même on n'était rien du tout.

Vincent Van Gogh

Ce sont souvent les œuvres qui semblent les moins bouleversantes qui le sont davantage. Elles provoquent chez le spectateur ou le lecteur un choc, une rupture, qui est l'équivalent pour lui de la souffrance destructrice qu'amènent chez l'artiste sa pensée sans repos, sa lutte contre le médiocre, la conscience de sa solitude. L'impression durable n'est pas laissée par des sensations fortes immédiates, plutôt lorsque s'installe une longue mais irrésistible tension, la réaction affective n'est pas toujours provoquée par une évocation directe des affects, mais souvent en les cachant. Parce qu'il est plus soudain, parce qu'une durée plus courte lui suffit pour avoir lieu, la réalité de cet ébranlement est peut-être plus facilement observable au cinéma, là où, selon Deleuze, le plan sur le couteau, techniquement froid, son montage parmi d'autres plans, est plus horrifiant, plus angoissant que la scène de meurtre elle-même, là où le simple objet est, davantage que le déchaînement de la violence ou des larmes, porteur d'affects. Mélodrame ou non, l'intelligence d'une mise en scène donne au film ou au livre une qualité sans laquelle, en nous, rien ne remuerait, que nous en soyons conscients ou non, critiques ou comme ensorcelés par elle. Je ne donnerai pour exemple de cette naissance

inattendue d'affects en nous par la sobriété d'une représentation l'effet qu'a produit en moi — parler de mes propres affects lorsque j'aborde la question des affects des lecteurs ou des spectateurs me semble non pas inapproprié, mais nécessaire — celle des derniers jours de la vie de Van Gogh par Maurice Pialat, dont le film ne donne pas immédiatement la sensation de sa noirceur. Partout on voit la beauté (on ne voit qu'elle, dans les paysages, les toiles de Van Gogh), la couleur, la lumière, partout on sent la misère, l'incroyable douleur qui ronge si bien qu'on imagine l'intérieur du corps et le cœur noirs, rupture entre l'apparence et la réalité que fait déjà sentir, au début du film, le contraste entre la douceur printanière d'Auvers-sur-Oise, le vert gai et la lumière dorée du paysage, la gentillesse loquace du chef de gare, et le jeu renfrogné et maussade de Jacques Dutronc. Et une tension de s'installer aussitôt, imperceptible d'abord, tant les images sont charmantes, la vieille auberge, la belle maison du docteur Gachet, les champs de blé, la rivière, pour grimper, grimper, presque imperceptiblement encore, en suivant le fil des déchirures dans la vie de Van Gogh, en lui-même, avec les autres, son frère, avec l'art, ses idéaux, dans sa pauvreté et sa maladie, pour éclater, pour moi, spectatrice (et moi aussi je dois disparaître), tant elle avait grandi subtilement, seulement après la fin du film, une fois sortie de la salle de cinéma, soudain incapable de contrôler les larmes qui dénouèrent enfin le malaise si profond, inavoué car, sans que je sache pourquoi, il continua de me ronger atrocement jusqu'à la fin du film, qu'avait provoqué en moi cette scène sombre, un peu avant la fin, où l'on voit Van Gogh, une balle dans le ventre, étendu sur son lit placé contre le mur de sa chambre, près de la porte, et, dans l'embrasure obscure de cette porte, derrière lui, son frère, debout, qui le regarde — mourir — de haut, grande silhouette si noire et si menaçante : rien, jusqu'à elle, ne m'avait fait sentir avec autant de force, en me troublant

autant, l'horrible de la mort, plus encore d'une mort aussi misérable que celle de Van Gogh, de la souffrance immense physique et psychique d'être vivant. « Eh bien! mon travail à moi, j'y risque ma vie et ma raison y a fondré à moitié, — bon — mais tu n'es pas dans les marchands d'hommes pour autant que je sache, et tu peux prendre parti, je le trouve, agissant réellement avec humanité, mais que veux-tu?³⁶⁷ » L'artiste et le monde sont irréconciliables. Le film de Pialat a provoqué en moi un choc parce que la réalité et le mensonge s'y confrontent et que ce contraste a rendu évidente, même pour moi qui sais qu'elle existe, l'horreur de la vie, la cruauté de l'homme et du monde : le film est émouvant parce qu'il est en apparence froid, qu'il y a une rupture entre sa forme et le tragique des événements de la vie de Van Gogh, comme entre les couleurs des toiles de ce dernier et la misère de son existence il y a le fossé creusé par la pauvreté — ce qui fait bien sentir son *dévouement* —, fossé entre l'art et la société. Le film est cruel — mais simplement, comme la vie —, parce que même s'il porte uniquement sur les derniers mois de la vie de Van Gogh à Auvers-sur-Oise (ou peut-être pour cette raison), il nous montre toute la vie de l'artiste en prolétaire — et l'un des plus pauvre —, l'épuisement de l'ouvrier de la peinture, la banalité insupportable d'un travail artistique quotidien qui ne rencontre jamais le succès. Les toiles s'accumulent, invendues, et gênent tout le monde. On dépense de l'argent pour acheter des couleurs sans jamais rentrer dans nos frais. Rien que ça — pas de vie d'artiste mythique, pas d'exaltation créatrice, pas de folie, aucun pathos, ni même aucun suicide tragique —, que l'accumulation, la fatigue, la tension créée par une misère inépuisable, l'impression d'être un poids, qui plus est inutile, pour les autres, que

³⁶⁷ Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, op. cit., p. 567. Dernière lettre de Van Gogh à son frère, écrite en français autour du 29 juillet 1890.

le travail ne sert à rien. « Dans la vie du peintre peut-être la mort n'est pas ce qu'il y aurait de plus difficile.³⁶⁸ » Et cette résignation!

Là [chez Victor Hugo] il y a de l'espoir, mais... cet espoir est dans les étoiles. Je trouve cela vrai et bien dit et beau, d'ailleurs volontiers j'y crois aussi.

Mais n'oublions pas que la terre est également une planète, par conséquent une étoile ou globe terrestre. Et si toutes ces autres étoiles étaient pareilles!... Ce ne serait pas très gai, enfin ce serait à recommencer.³⁶⁹

La raison *fondrée* de Van Gogh et d'autres artistes, c'est du surmenage, l'effort tendu à l'extrême vers... rien! Pour recommencer! Crier pour ne pas être entendus! « Je ne renonce pas à l'écriture, / mais à moi. / Dieu sait / comme les autres savent / s'aider avec les mots. / Mais moi je ne suis pas mon aide.³⁷⁰ » Bachmann a aussi, tout en ne croyant pas en la possibilité d'un monde meilleur, mis ses espoirs, qu'ont ruinés les lois du monde, dans les étoiles. Jelinek la définit comme « l'auteur de la fracture³⁷¹ ». Van Gogh, Bachmann, Pialat ne se réfugient pas dans l'art, ils détruisent toute trace d'idéal dans l'image de l'artiste : ni aide, ni révolution, ni changement, rien de plus beau, ni en fin de compte rien de meilleur, ne viendra justifier ou récompenser ses efforts et sa destruction. Par et dans la société, il est pourtant toléré — mais mal —, ce qui est difficile à expliquer, d'autant plus que son rôle, s'il en a un, est de provoquer en l'autre cette blessure qu'il sent chez lui et qui le rend inutile, même dangereux, au sein de toute bonne organisation sociale. La tête fêlée de l'artiste nourrit des rêves et des idées qui, forcément, se heurtent aux possibles limités de nos sociétés, du langage, des

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 380.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 383.

³⁷⁰ Ingeborg Bachmann, « Pas de délicatesses », dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 171-172.

³⁷¹ Elfriede Jelinek, « La guerre par d'autres moyens », traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, dans *Europe*, *op. cit.*, p. 190.

couleurs, de ses propres facultés, ce qui provoque à la fois sa destruction (il meurt, il rage, il pleure), mais aussi la naissance de son œuvre, dans une série de moments critiques continue et indéterminée (une vie) où chaque fois son moi envahi par les forces beaucoup plus grandes que lui de l'inspiration (l'artiste en transe), absent, disparaît tout en essayant de briser ces frontières qui s'opposent à lui en les étudiant, les questionnant (l'artiste au travail). « Comme si la fêlure ne traversait et n'aliénait la pensée que pour être aussi la possibilité de la pensée, ce à partir de quoi la pensée se développe et se recouvre.³⁷² » La rupture d'avec le monde est mortelle pour l'artiste, essentielle pour l'art.

Langue et morale

Encore ceci : ce qui est limité renforce souvent, mais parfois tue.
Leon Chestov

À la littérature s'attachent à la fois la culpabilité et le scandale. Il est parfois difficile de dire si silence et secret sont gardés à cause d'une impuissance à dire ou d'un trop grand respect pour la chose tue, qui se couvre alors d'un voile, dit-on, indéchirable, souvent mystificateur, qu'il serait trop dangereux — mais pour qui? — de soulever. *En une nuit obscure / d'anxieuses amours embrasée / oh l'heureuse fortune / je sortis sans être remarquée / ma maison déjà étant en repos.* Avancer dans la nuit permet pourtant de voir ce qui ne doit pas être vu, de dire, sous la protection du silence, ce qu'on ne veut pas entendre. Pour mener à bien sa mission — puisque pour Bachmann il s'agit bien d'une mission —, l'écrivain a besoin de la protection d'autres lois, d'autres mensonges, de se soumettre à un autre jeu d'apparences, afin qu'on le

³⁷² Gilles Deleuze, « Zola et la fêlure », dans *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 386.

tolère, mais cela n'empêche pas une tension trop vive ne pouvant qu'éclater de s'instaurer entre lui et son entourage : il perdra la raison pour avoir égratigné quelques tabous, pour avoir été ailleurs. Tension entre ce qui doit être révélé et ce qu'il faut (mais le faut-il?) taire. *Silence. Vienne se tait*. L'écrivain crée ce que Bachmann appelle des « cas limite³⁷³ » à l'intérieur desquels nous pouvons regarder, par-delà la frontière qui sépare notre monde de possibles et cet autre un peu différent, de possibles et d'impossibles, qu'il met en scène et nous offre. Sa pièce radiophonique représente l'un de ces cas limite, où Dieu met fin au miracle d'un amour qui est tout, mais qui ne peut survivre à l'intérieur des lois de la société. « (Amour = vie, pas d'amour...)»³⁷⁴ » Dans cette formule de Tsvetaïeva, c'est la mort qui est taboue, la vie sans l'amour qui brûle, vie-mort dont l'expression reste coincée au fond de la gorge, est inimaginable tant celle-ci est horrible. Chez Bachmann, c'est l'amour qui est tabou. L'amour de Sonetchka, en même temps qu'il la brûle, incendie tout ; le feu de Jennifer brûle dans l'ombre, se retire hors du monde, comme s'il ne pouvait et ne devait pas vouloir y exister. Criminel selon les lois du monde, il devient impossible, ne peut que prendre fin dans la douleur. Tout le reste est illusion. La mort de cet amour est peut-être le signe d'une révolte un peu timorée ou d'une volonté de conserver son caractère sacré, en ne l'exprimant pas avec des mots qui le dénatureraient. « Si je veux qu'il en soit ainsi, ce n'est pas pour nous cacher, mais pour rétablir un tabou³⁷⁵ », dit Moi, fermant la porte, tirant le rideau sur son amour pour Ivan.

[...] chacun veut être mis à nu, déshabiller les autres, qu'ils soient nus comme des vers, tous leurs secrets doivent disparaître, il faut forcer la serrure d'un tiroir où il n'y avait pourtant pas de secret, où l'on ne trouvera jamais rien; après les effractions, les fouilles

³⁷³ Ingeborg Bachmann, « On peut exiger de l'homme qu'il affronte la vérité », *op. cit.*, p. 38.

³⁷⁴ Marina Tsvetaeva, *L'histoire de Sonetchka*, dans *Œuvres tome 1*, *op. cit.*, p. 334.

³⁷⁵ *M*, p. 25.

corporelles, les inspections et les perquisitions, pas de buisson ardent, pas la moindre lueur, ni dans les ivresses ni dans les dégriselements fanatiques, et la loi du monde, moins comprise que jamais, pèse sur tout un chacun.³⁷⁶

Dans le secret et le silence peut naître quelque chose de nouveau et même, peut-être, s'exprimer. Le respect de Bachmann pour le silence est bien entendu un héritage de Wittgenstein. Taire ce dont on ne peut parler, soit Dieu et le métaphysique, mais aussi les émotions, ce qui est trop grand pour nos mots, ce que ne saurait contenir ni saisir, par ses règles de logique et de grammaire, la raison. La philosophie, avec son assurance calme et gonflée, ne peut parler de l'angoisse. Seul l'art et son langage qui s'échappe à la faveur de la nuit peuvent y parvenir. Ce n'est donc pas tant le silence en lui-même qu'exige l'expression impossible du sacré et de l'irrationnel que le silence d'une langue médiocre, l'opposition du tabou rétabli à la rumeur incessante et au fond muette des ragots. Mais cette langue nouvelle de l'art, qui est secrète et mystérieuse parce qu'elle s'oppose à une apparence de langage, qui rétablit pour un instant un peu de sacré dans des situations nouvelles, dans des amours nouvelles, bien qu'elle ne soit pas dédiée à la *communication*, cette tare utilitaire du langage, bien que ce soit pour la briser, travaille toujours à partir de la langue médiocre, de l'intérieur de ses limites. « [...] cela ne fait pas de doute pour moi que nous devons rester à l'intérieur de l'ordre social, que l'on ne peut sortir de la société, qu'il faut nous confronter les uns aux autres.³⁷⁷ » Les chambres closes sont des lieux de paix, des abris, où l'on peut nourrir, seuls, nos belles visions ; mais aussi un lieu où se réfugie celle qui a peur, incapable d'affronter le monde, un lieu où elle est pourtant encore davantage à la merci d'autrui, où derrière les murs

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

³⁷⁷ Ingeborg Bachmann, « On peut exiger de l'homme qu'il affronte la vérité », *op. cit.*, p. 38.

le criminel peut agir à son aise — les femmes chez Bachmann meurent en silence. « Elle ne voulait rien garder secret, pourtant quelque chose resta caché.³⁷⁸ » Il faut savoir lire ce silence, qui est en soi une accusation. Les personnages, les mises en scène de leurs vies, sont langage et ceux de Bachmann, images de femmes soumises, disent la souffrance, une injustice.

« Il ne brisera pas le roseau froissé, et il n'éteindra pas la mèche qui fume encore.³⁷⁹ » Dans *Franza*, à la citation de l'évangile de Matthieu s'accroche l'irrésistible : « Irrésistible Galicien, l'irrésistible amour³⁸⁰ », qui évoque le lien mystérieux, incompréhensible mais fort, qui unit le frère et la sœur et celui qui les relie tous deux à Galicien, leur village natal. Dans l'évangile il s'agit surtout d'une résistance, tranquille mais tenace, à peu près licite, car secrète, qui ne s'oppose pas de front à l'ordre, de la rébellion de Jésus contre les lois des pharisiens. « Il ne querellera ni ne criera et nul n'entendra sa voix dans les rues » (Matt., XII, 19); il gardera secret le miracle, car il choque : « il les soigna tous et leur enjoignit de ne pas le faire connaître » (Matt., XII, 15-16). Pourquoi Bachmann cite-t-elle ici ce verset de l'évangile, alors que Martin abandonne ses recherches à Vienne — qu'il avait regagnée rapidement, alarmé par la disparition de sa sœur — pour retourner à Galicien, parce qu'il a compris, dans un éclair, intuitivement, que sa sœur l'y attend? « Retour à Galicien, Matth. 12,20.³⁸¹ » Il n'est pas question d'un retour dans ce passage de l'évangile, plutôt d'une venue, car les mots sont une parole du prophète Isaïe (*Isaïe*, XLII, 1-4), mais il n'y a aucun avenir pour Franza, aucune

³⁷⁸ *F*, p. 503.

³⁷⁹ *F*, p. 423.

³⁸⁰ *F*, p. 424.

³⁸¹ *F*, p. 424.

guérison miraculeuse ne la sauvera, et le retour sur les lieux de l'enfance ne peut signifier, pour elle, qu'un retour sur des espoirs morts. C'est à Galicien qu'elle fut libre, c'est à Galicien qu'elle attendit la paix comme un miracle de Dieu : « elle attendait la paix, une nuée de sauterelles, une conquête et des forces armées. Et c'était midi et le plus beau des printemps³⁸² », c'est à Galicien qu'elle connut son premier amour, c'est Galicien qu'elle quittât pour, pensait-elle alors, un monde meilleur, pour trouver, finalement, un lieu terrible, une relation avec un homme qui la ferait prisonnière, au sein de laquelle elle subirait les violences inusitées, croyait-elle, d'une autre — mais pas nouvelle — forme de fascisme, d'un fascisme intime; c'est à Galicien qu'elle retourne avant son dernier voyage, son dernier espoir de guérison. Aussi n'y a-t-il pour elle que le passé qui compte, qui soit beau; en sursis dans le présent, elle attend sa mort. « Franza ne parlait toujours pas de Vienne, et lorsqu'elle sortait de sa rigidité de morte elle se mettait effectivement à parler, beaucoup trop, mais à propos de rien, de préférence de choses lointaines. Te souviens-tu?³⁸³ » Le retour (irrésistible) à Galicien, le roseau froissé et la lampe qui fume encore sont des images de l'inévitable. La fin viendra. La référence à l'évangile oppose à cette dernière le miracle, l'impossible, mais de manière à ce que demeure toujours conscient l'enchaînement au réel, au lieu d'origine (qui détermine plus ou moins la vie et le destin d'un individu), la vanité de la transgression, vouée à l'échec. Et toujours la différence entre le réel et la littérature.

Aucun train ne peut donc rouler et personne ne peut être assis à l'intérieur, le tout ne peut donc pas être, et pas non plus le fait que cet homme ait pensé, lu, fumé, regardé, vu, marché, rangé un télégramme, et que plus tard il dise... mais alors personne ne peut parler, si tout cela n'existe pas. Il n'y a que la pierraille des mots qui roule, et le

³⁸² *F*, p. 438.

³⁸³ *F*, p. 436.

papier que l'on tourne et le bruit qu'il fait [...]. Qui donc dira quelque chose et qu'est-ce qui se laissera composer en mots? Tout ce qui existe, presque, et bien des choses qui n'existent pas. [...], les créations et recreations de l'imagination, les fantasmes et les conceptions du réel déboulent à la lumière, sortant d'une tête, se déposant sur une bouche qui parle d'eux et qui prétend, et se montre pleine d'assurance à cause du tunnel dans la tête, mais ce tunnel non plus n'existe pas, une image seulement de temps à autre sous une certaine calotte crânienne qu'il serait vain de soulever, car là encore il n'y aurait rien, aucun de ces deux tunnels.

[...] Et une digression pendant qu'un train franchit le tunnel du Semmering devrait s'achever en disant que dans le cas de ce train, mais de même de toute autre chose, il s'agit d'une erreur, et maintenant le train peut bien continuer sa route pendant qu'on écrit sur lui, qu'on en parle, il va rouler maintenant parce que son existence est affirmée. Car les réalités qui font le monde ont besoin de l'irréel pour, à partir de lui, être reconnues.³⁸⁴

Pas de miracle avec les mots, seulement la possibilité de parler de choses inconnues encore, dont l'existence n'est garantie et assurée ni dans l'irréel ni dans le réel. La *digression* sur le tunnel du Semmering dans un roman qui annonce son objectif dit que néanmoins il n'apportera aucun savoir certain. Il vise la découverte et la reconnaissance. Beaucoup, pour Bachmann, dépend de cette reconnaissance, de cette compréhension nouvelle, qui légitime l'écrivain dans son activité, contre-balance, même si ce n'est qu'illusoirement, sa culpabilité. Il y a deux façons, pour ceux qui ont conscience du mal qui y règne, de résister au monde : la destruction et la mort, la connaissance et la critique. Le rôle de l'écrivain, selon Bachmann, est de nous aider à ouvrir les yeux, d'engendrer « une tension³⁸⁵ » entre le possible et l'impossible en nous faisant entrevoir ce que lui a vu — comme une vision — ; une *vérité*. Ce qu'il ne parviendra à faire qu'en élaborant patiemment une œuvre cohérente, en construisant non pas une théorie où sa *vision* serait déployée et explicitée, mais un *monde*, et ce parce qu'il doit affronter ce monde-ci, opposer à un système imparfait un autre système imparfait. On

³⁸⁴ F, p. 416-417.

³⁸⁵ Ingeborg Bachmann, « On peut exiger de l'homme qu'il affronte la vérité », *op. cit.*, p. 38.

reconnaît l'écrivain « à une nouvelle définition englobante, à [sa] façon de faire la loi, à [sa] façon d'exposer, secrètement ou explicitement, une pensée incontournable³⁸⁶ » ou encore à la *direction* qu'il emprunte — plus importante encore que son style — sur une voie bien particulière (parce qu'un seul peut s'y engager) où « tout se mûrit et se pourrit et où, des mots et des choses, rien n'est admis par hasard...³⁸⁷ ». Une nécessité qui lui est propre, un chemin qu'il connaît et sur lequel il s'engage mais qu'il ne peut quitter. Car la vérité ne dépend pas de la volonté. Selon la terminologie rationnelle, elle est un *idéal*, c'est-à-dire un impossible, un inatteignable — mais la science et la philosophie respectent rarement cette limite infinie. S'il n'avait qu'une méthode, la vérité ne ferait jamais que s'éloigner de l'écrivain, car elle n'est pas dans le but qu'il se fixe intentionnellement, ni dans ce qu'il dit; elle ne dépend pas de lui. Que nous soyons tous assassinés est une vérité; je comprends ce fait comme une vérité, une sorte de vérité générale, mais non conceptuelle, non rationnelle. Peu m'importe que les preuves de cette réalité apportées par Bachmann soient *fictives* — et toutes, en un sens, même les *scientifiques*, le sont — : je n'en ai pas besoin. Elles ne font pas le savoir et les plus imbéciles, comme l'écrit Luther à propos des savants et de leur prétention à tout connaître, sont certainement ceux qui croient le contraire : « Se montrant pressés, dans leur vaine gloriole, d'en remonter à tout le monde sages, connaissant tout, sans excepter Dieu, ils sont devenus fous, dès lors que ce n'est ni de coeur ni d'affection qu'ils l'ont connu, lui³⁸⁸ ».

³⁸⁶ *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 661. Je souligne.

³⁸⁷ *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 659.

³⁸⁸ Martin Luther, « Commentaire de l'Épître aux Romains », dans *Œuvres*, tome XI, traduction de Pierre Jundt, Genève, Labor et Fides, 1957, p. 29.

Bachmann reprend dans ses leçons de Francfort une parole de Karl Kraus: « Toutes les qualités d'une langue prennent racine dans la morale³⁸⁹ » — et pour elle comme pour Kraus est particulièrement importante la moralité de l'allemand, langue dans laquelle furent rédigés tant de discours, de livres, d'articles qui ont été responsables d'un aveuglement et d'une frénésie collectifs meurtriers. La beauté d'*effets de langage* purement esthétiques dissimule autant la souffrance qu'elle est boucherie du langage, soumis à cause d'elle à des règles esthétiques arbitraires en fonction desquelles l'écrivain le triture sans merci au point de ne plus avoir entre ses doigts manipulateurs, l'*œuvre* finie, qu'un langage mort. « Faut-il / que j'habille une métaphore / avec une fleur d'amandier? / que je crucifie la syntaxe / sur un effet de lumière?³⁹⁰ » Écrire, ce n'est pas se consacrer à une artificielle beauté du langage, faire ressentir de l'émerveillement et de la joie ou encore un étonnement vide devant des vers quasi acrobatiques, des formules extravagantes, tenter de créer hypocritement dans les œuvres et à partir d'elles un faux bonheur qui viendrait s'immiscer sournoisement comme l'illusion d'une vie rêvée, comme la pilule d'oubli avalée pour le soulagement qu'elle procure, dans la vie morne et sans espoir de lecteurs en mal de distractions. À l'origine des *œuvres d'art langagières*, aucune volonté esthétisante ou ambition de révolutionner le langage, mais « une pulsion morale³⁹¹ », « une impulsion nécessaire », « une impulsion éthique antérieure à toute morale : cette force déclenche une pensée qui ne se soucie pas encore au départ de sa direction, mais qui vise la connaissance et veut atteindre quelque chose avec le langage et par

³⁸⁹ LF, « De la poésie », p. 670.

³⁹⁰ Ingeborg Bachmann, « Pas de délicatesses », dans *Poèmes, op. cit.*, p. 171.

³⁹¹ LF, « Questions et pseudo-questions », p. 658.

le langage. Appelons-la provisoirement : réalité³⁹² ». L'œuvre littéraire est lucide. L'écrivain, impérativement, guidé encore davantage par sa pensée critique que par une volonté de plaire, veut voir derrière l'ordre qui règne en (belle) apparence les maux qui rendent cette réalité factice, naïve et de bon sentiment, impossible. Notre époque, croit Bachmann, éprouve un malaise, rendue muette par l'horreur que seule la connaissance, et non plus un pur travail esthétique, a le pouvoir de soulager, devant la beauté et la joie.

À la fin des fins, c'est le concept de beauté qui doit en général disparaître de la philosophie romantique de l'art, non seulement parce que, selon la conception rationaliste, il s'imbrique dans celui de règle, mais surtout parce que la beauté, en tant qu'objet de l'"agrément", du plaisir, du goût, ne paraissait pas conciliable avec la stricte sobriété qui, selon la conception nouvelle, déterminait l'essence de l'art.³⁹³

Ce que Benjamin dit des écrivains romantiques allemands, Bachmann le dit aussi des écrivains qui lui sont contemporains, qui ont pris le chemin étroit et cruel de la critique et dont l'écriture est caractérisée, selon elle, par une nouvelle modestie, une attention aux objets, aux mots et aux choses *médiocres*, à ce qui, trop vu trop dit mal vu mal dit, sous une apparence banale, peut signifier beaucoup. Celan, Enzensberger, Eich, Sachs, Kaschnitz prennent soin « d'illumin[er] différemment » leurs œuvres et de les détourner ainsi « de toute une esthétique délirante³⁹⁴ », dit-elle, faisant allusion à l'immoralité des futuristes, prêts à louer la guerre pour ses qualités esthétiques, sûrs de trouver en elle les éléments provocateurs propres à nourrir leur petite révolution chimérique et enflée. Les poèmes qu'elle cite, au contraire, « si différents les uns des autres, ne procurent aucune jouissance, mais ils font connaître quelque chose³⁹⁵ ». Il

³⁹² LF, « Questions et pseudo-questions », p. 659.

³⁹³ Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, op. cit., p. 157.

³⁹⁴ LF, « De la poésie », p. 670.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 677.

semble qu'avec une telle rigueur morale puisse survenir le danger de réduire la valeur d'une œuvre d'art à la bonne ou à la mauvaise intention de son auteur : de deux poèmes qui traitent de la guerre, seul pourra entrer dans le grand temple sacré de l'art celui écrit pour la dénoncer. Mais, « si le radicalisme de chacun des esthéticistes nous a légué une certitude contraignante, c'est bien celle qu'on ne fait pas un bon poème avec de bonnes dispositions d'esprit; loin de là³⁹⁶ ». Les intentions, tant esthétiques que morales que théoriques ne suffisent pas, puisqu'elles sont rapidement mises en déroute. La *Dichtung* est à la fois théorie et affect. Une idée — qui est un éclair — surgit, prend possession de l'écrivain; il doit l'étudier, la développer de façon complexe et contradictoire, mais il n'en viendra jamais à bout, il ne cesse de se questionner, il ne peut pas faire autrement, la nuit venue il n'en dort pas, fume, boit, prend du café, écrit au lit, il sait et ne sait pas ce qu'il fait, il connaît son œuvre, il a la volonté puissante de dire quelque chose de bien précis par elle, mais le résultat lui sera toujours étranger, presque comme si un autre avait choisi les mots, construit les phrases. Pour Bachmann, l'œuvre littéraire, la *vraie*, est habitée du « souci théorique secret ou explicite » de son auteur; Proust a ajouté à la fin de la sienne « une justification, et l'on pourrait se demander : mais en vue de quoi? Était-ce nécessaire? Je crois que oui³⁹⁷ », avoue-t-elle, pour l'écrivain qui (comme elle) est « désespéré par la contrainte de devoir faire sien le monde entier et culpabilisé par l'audace qu'il a de définir le monde³⁹⁸ ».

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 676.

³⁹⁷ *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 660.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 660.

Ce qui est généralement considéré comme un tournant dans la *carrière* d'écrivaine de Bachmann, son passage de la poésie à la prose, un tournant vers son déclin en tant qu'écrivaine, vers la *dégénérescence* de son art³⁹⁹, s'explique plutôt par le désir d'user d'une forme qui corresponde davantage à ses idées sur la littérature et à ses projets artistiques. En ne publiant plus que des textes en prose, Bachmann rompt avec le succès critique et populaire que lui avaient apporté ses poèmes, mais plus encore avec l'image qui accompagne ce succès, celle que répand comme une peste de rêves creux une certaine tradition littéraire et qui nimbe d'une aura de prestige et de grandeur le *poète*, c'est-à-dire celui qui écrit bien, qui magnifie si bien sa langue maternelle — avant de devenir une fierté nationale —, la branche de l'espèce écrivaine qui semble être la plus pure, la plus haute, la plus vraie et qui par conséquent jouit de la plus grande considération auprès du public. Cette image idéalisée du poète ne convenait pas au projet de Bachmann, pour qui l'écrivain avec son art n'est pas placé, parfait, au-dessus de la réalité, mais plutôt en plein dans son désordre le plus imparfait, voire dans son centre le plus impur. Avec sa prose, en pratiquant un genre *inférieur*, Bachmann plonge dans le réel banal, dans la sobriété du langage de tous les jours, dans les drames tranquilles et sans conséquence de femmes ordinaires, descend des hautes sphères de la beauté artistique, des sujets nobles et tragiques, pour tenter de faire connaître un aspect encore ignoré de la réalité. La souffrance comme la morale sont affaires de tous les jours. L'expression de l'idée selon laquelle des crimes ont lieu à tout moment, dans tous les milieux, doit passer par un travail sur la langue

³⁹⁹ Elle qui, en tant que poète, fut célébrée par les critiques comme grande poète lyrique de langue allemande (« la reine de la nuit », écrivait Marcel Reich-Ranicki, dans *Die Zeit*, 29 septembre 1972, suite à la parution de *Simultan*) et en tant que romancière et nouvelliste considérée par ces mêmes critiques comme une écrivaine de bas étage, une écrivaine pour les lectrices des gares et des salons de coiffure (« la princesse à un dollar »). « Am liebsten beim Friseur », s'intitulait l'article de Reich-Ranicki, suggérant que Bachmann préférerait désormais les salons de coiffure à la véritable littérature, plaire aux bourgeoises viennoises que faire de la poésie.

courante, par un jeu avec elle dans la mesure où, d'une part, une langue très poétique et trop belle pourrait trahir l'ordinaire, c'est-à-dire la dangereuse fréquence, de ces crimes et que, d'autre part, un usage intact, sans bouleversement, de la *médiocre langue* ne rendrait pas compte de l'importance de la souffrance dont ils sont responsables : dans les deux cas nous passerions à côté du fait que nous avons à faire à des crimes. La langue employée dans son usage le plus familier, le plus conventionnel, échoue à briser, pour montrer ce qui se cache de souffrance derrière les sourires, l'apparence d'un réel harmonieux, ne parvient pas, en ne faisant preuve elle-même d'aucune violence, à mettre au jour celle présente à même le langage, inhérente aux mots, ou encore celle inévitable de la vie, sur laquelle on ferme les yeux comme devant un soleil trop éblouissant. C'est pourquoi on ne peut reprocher à la prose de Bachmann d'être banale, même si (parce que) ce qu'elle met en scène est une femme hystérique dans un salon de coiffure. Ce que cette langue en apparence sobre a de subversif, ce qu'elle contient, malgré sa rigueur, de violence affective séditeuse, réside avant tout dans la représentation d'un phénomène accepté : les critiques littéraires, choqués de se faire jeter en plein visage une horreur dont ils sont responsables, ont remis leurs lunettes roses après leur lecture. « Car la souffrance de cette femme-là est celle de toutes les femmes [...] [une femme] est à la fois toutes les femmes et aucune, parce que la femme n'est rien⁴⁰⁰ ».

⁴⁰⁰ Elfriede Jelinek, « La guerre par d'autres moyens », *op. cit.*, p. 191.

La nouvelle *Traduction simultanée* [*Simultan*], qui ouvre le recueil *Trois sentiers vers le lac* [*Simultan*]⁴⁰¹, raconte l'histoire (courante) d'un weekend sur la côté italienne d'une femme, Nadja, indépendante, intelligente, accumulant les relations amoureuses éphémères, et de son nouvel amant, M. Frankel, un viennois, avec lequel elle effectue, en même temps qu'une brève et illusoire évasion, un *retour aux origines*, tant à ses propres origines autrichiennes, car il y a des années qu'elle n'a pas fréquenté un viennois, qu'elle n'a pas parlé sa langue maternelle, qu'aux origines (relatives) de la culture occidentale — ils visitent des temples grecs. Mais c'est aussi le langage lui-même qui est critiqué dans cette nouvelle. L'agitation est perceptible chez cette femme, l'agitation de l'esprit, visible dans celle de la langue, sa langue comme toutes celles qu'en tant qu'interprète elle pratique, de sa parole, qui nerveusement s'écoule de sa bouche, passe d'une langue à l'autre, s'oublie et se perd dans celles des autres : tôt, elle a préféré tourner le dos à l'Autriche, à son passé et à sa langue.

Elle ravala un « *chéri* », parce qu'à une époque, « *chéri* » était réservé à Jean-Pierre, elle se frotta les deux oreilles, [...], l'endroit des connexions automatiques et des ruptures de langage. Quel drôle de mécanisme bizarre elle faisait, pas une seule pensée dans la tête, elle vivait, immergée dans les phrases d'autrui, et pareille à une somnambule, elle devait enchaîner aussitôt avec des phrases semblables mais qui rendaient un son différent, [...] ⁴⁰²

Elle non plus ne parle jamais de Vienne, lieu historique d'un traumatisme national enfoui.

Ravaler les mots du passé, s'enterrer vivante, n'être personne en particulier. Elle ne conserve

⁴⁰¹ Que de violence dans la traduction française, non seulement envers l'écriture de Bachmann, mais également envers ses idées! Pourquoi avoir changé le titre du recueil, forçant ainsi l'interprétation dans une autre direction que celle vers laquelle Bachmann a voulu orienter ses lecteurs, suggérant la préséance d'une autre nouvelle (*Trois sentiers vers le lac* [*Drei Wege zum See*]) que celle choisie par l'écrivaine, faisant complètement fi, avec la pire négligence, du sens donné au recueil par son titre ainsi que par le titre et le contenu de sa première nouvelle? Ce choix dans la traduction a seulement le mérite, involontaire, de montrer clairement que derrière les mots il n'y a aucune innocence, qu'à leur alignement sur la page préside, même dépassée, une intention qui est le reflet d'une idiosyncrasie.

⁴⁰² Ingeborg Bachmann, « Traduction simultanée », dans *Trois sentiers vers le lac*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 269.

que les mots qui n'ont aucune signification *pour elle*. Le fait qu'elle visite aujourd'hui, comme autrefois avec d'autres, des temples grecs vieux de 2000 ans n'y change rien. *Come fosse niente*, dit-elle. L'angoisse des mots est aussi celle du passé. Tous deux sont tant chargés de crimes... Tourner le dos à l'Autriche, vouloir oublier son histoire parce que, vraiment, elle est insupportable; vouloir oublier certains mots en même temps que l'homme auquel ils se rattachent, parce que, ô, tant de blessures, tant de cicatrices, de guerres personnelles; ne conserver des mots que leur sonorité et leur signification la plus officielle, la moins dangereuse, la plus tranquille, celle des dictionnaires et des manuels — en voulant ignorer qu'elle est aussi la plus autoritaire et brutale —, pour ne pas penser à toutes celles qu'elle écrase et fait taire, à toutes ces variations qu'elle rend muettes, pour oublier tout le contenu historique qu'ils portent, langue fasciste, langue idéologique, construite, comme les lois, pour justifier des meurtres. Voyager d'une langue à l'autre comme le fait Nadja pourrait être le signe d'une saine remise en question de l'autorité des mots, d'une pratique créative de *ruptures de langage* nécessaires, mais est plutôt le symptôme, chez elle, d'une volonté de se perdre. Il y a plusieurs façons d'engourdir la douleur. L'angoisse de Nadja, son désir d'oublier dans l'agitation et l'aventure, dans le *moment présent* — « elle devait se maîtriser, elle devait, oui elle devait être ici et maintenant⁴⁰³ », sont représentés au début de la nouvelle, dans la frénésie des phrases, dans leur enchaînement apparemment désordonné, où à une narration descriptive et impersonnelle succèdent, pêle-mêle (mais minutieusement ordonnées par Bachmann), les paroles intérieures aussi bien qu'extérieures, adressées à son compagnon, du personnage, sur le modèle de quelqu'un rendu nerveux par les mille choses qu'il a en tête, qui

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 270.

se parle, à lui-même, avec l'espoir de mettre de l'ordre dans ses préoccupations ou de les conjurer en les formulant.

Boje moi ! Dieu, qu'elle avait froid aux pieds, mais c'était sûrement Paestum, là, ce vieil hôtel, je ne comprends pas comment son nom — il va me revenir tout de suite, je l'ai sur le bout de la langue, pourtant il ne lui revenait pas, elle fit descendre la vitre et tenta de distinguer ce qui se trouvait devant et sur le côté, elle cherchait le chemin qui, *credimi, te lo giuro, dico a destra*, devait tourner à droite. C'était donc le *Nettuno*. Lorsque au carrefour il ralentit et se mit en phares, elle découvrit aussitôt le panneau, éclairé dans l'obscurité, au milieu d'une douzaine de panneaux d'hôtels et de flèches indiquant les bars et les plages, elle marmonna mais autrefois c'était tout différent, il n'y avait rien ici, rien de rien, seulement cinq six ans en arrière, non vraiment, ce n'est pas possible.⁴⁰⁴

Avoir froid aux pieds, ne plus retrouver un hôtel, des choses qui changent en cinq six ans : malgré ces ordinaires, la douleur de Nadja, perceptible dans l'image fêlée de la femme indépendante, active, brisure survenue sous la pression de l'anxiété, s'entend dans un babil qui autrement pourrait témoigner de la confiance qu'une personne peut avoir en elle-même et qui se traduirait dans l'assurance de son discours, ample et appuyé. La réalité du métier de cette femme remet directement en question la pertinence du sens des mots, montre leur vide, la facilité avec laquelle nous les laissons prendre possession de nous, sans les interroger; mais elle-même ne s'en soucie guère, ils sont pour elle sa bouée de sauvetage, son remède contre le vertige, son savoir, sa raison d'être : elle n'a aucune existence en dehors d'eux, en dehors de la calme certitude que lui donne la simple équivalence des mots d'une langue à l'autre. *Mais aucune phrase ne peut servir d'assurance en ce monde.* L'omniprésence des mots, l'importance qu'ils ont dans cette nouvelle — où ils jouent véritablement un rôle, presque comme un personnage, tant ils ont le pouvoir de bouleverser, de modifier les esprits, les corps,

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 261.

les actes — sèment le doute : ils sont un sujet, ils sont hésitants, divers, à la fois rassurants, essentiels, terribles et aléatoires. Entrelacés à la douleur de Nadja, l'influençant comme le feraient des êtres vivants, ils sont toujours, dans l'écriture et dans la parole, liés à la souffrance, subie ou infligée, leur violence inhérente s'opposant à la nôtre, chacun luttant pour devenir le maître de l'autre.

Entre l'écrivain et ses personnages, il y a l'ordre et les désordres du langage. Un exemple stupéfiant de la disparition de la subjectivité du poète (de l'écrivain) dans les mots est celui du poète Armand Robin, poète breton qui composa un recueil de poésie de ses propres poèmes en français et de ses traductions de plusieurs autres poètes, qui avait une connaissance extraordinaire (maladive?) de plusieurs langues étrangères. « Trente poètes en langues de tous les pays prirent ma tête pour auberge. Je m'embuissonnai de chinois pour mieux m'interdire tout retour vers moi.⁴⁰⁵ » Nadja, comme Robin, veut disparaître comme sujet, comme bourreau, mais c'est, chez elle, pour se sauver, pour ne pas ressentir la souffrance, tandis que lui ne veut surtout pas l'oublier. Leurs langues, chez lui et chez elle, ont provoqué une rupture. Pour Robin elle fut d'abord imposée, son patois breton écrasé par le français, langue de l'éducation, langue de presque tout travail en ce pays qui n'est pas travail de la terre, langue des échanges; pour Nadja elle fut volontaire et désirée, séparation absolument vitale d'avec un lieu honni et sa langue de tortionnaire perversément déguisée en langue de victime. « Les Autrichiens, évidemment, et leurs visages portaient la marque de l'infamie, de la jouissance qu'ils trouvaient dans toute la brutalité imaginable, et c'est aussi ce que traduisaient leurs

⁴⁰⁵ Armand Robin, *La fausse parole*, Paris, Éditions Le temps qu'il fait, 2002, p. 32.

réponses⁴⁰⁶ » : des *figures démoniaques* dissimulées sous des masques mondains de l'époque de l'empire perdu de l'Autriche-Hongrie. Par son écoute des radios soviétiques, Robin se perd dans la langue des bourreaux pour rejoindre, à travers elle, les cris de leurs victimes. « Tel un plus fort vouloir dans mon vouloir, besoin me vint d'écouter tous les jours les radios soviétiques : par les insolences des bourreaux du moins restai-je lié, traversant les paroles et comme les entendant sur leur autre versant, aux cris des torturés.⁴⁰⁷ » La souffrance comme cause, conséquence, de la rupture d'avec le moi. S'abîmer dans les mots jusqu'à la disparition complète du moi, jusqu'à ce que la souffrance, inévitable produit de la déchirure et dernière agonie du sujet, se soit épuisée. « Si terrifiants ces cris qu'ils me jetèrent hors de moi, devant moi, contre moi.⁴⁰⁸ » Robin, déjà détruit par la langue qu'il écrivait, en a appris plusieurs autres, non pour se trouver ou se sauver ailleurs que dans celle qui lui a été imposée, mais pour se perdre, pour se fragmenter toujours davantage, fidèle à une philosophie personnelle de la disparition selon laquelle il se trouvait toujours seul, sans voix, individuelle ou commune. Robin est le poète avalé par ses langues. Nadja, au contraire, a fait de l'apprentissage des mots et des langues étrangères son métier, c'est-à-dire une tâche qu'elle accomplit efficacement quotidiennement, en s'oubliant, mais pas totalement. Chez Bachmann, l'écrivaine, la souffrance est consciemment gardée vive. Elle sait qu'elle *n'est pas son aide* en écrivant. Elle assume la responsabilité de la souffrance, la sienne et celle des autres, tente d'éveiller les lecteurs à leur propre responsabilité, de les faire souffrir. « [...] nous n'échapperons pas à la

⁴⁰⁶ Ingeborg Bachmann, « Trois sentiers vers le lac », dans *Trois sentiers vers le lac*, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 364.

⁴⁰⁷ Armand Robin, *La fausse parole, op. cit.*, p. 31.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 32.

nécessité d'entrer en scène de façon aussi dangereuse⁴⁰⁹ ». *Simultan*, c'est la faillite de l'écrivain, de la traduction du réel en mots, de l'effort de compréhension par le langage, c'est l'illusion qui crève; celle qui se croyait la meilleure avec les mots, *bardée de diplômes*, à l'affût des nouvelles règles, exceptions, modes, toujours à réviser les anciennes, est finalement bien bête. La nouvelle est placée au début du recueil, auquel, dans la version originale allemande, elle donne son titre, comme un avertissement ou un aveu d'échec prématuré : ce qui suit est faux, ce qui suit est vain et ne mène nulle part. Mais on n'échappe pas à la nécessité. Des femmes blessées des nouvelles aux femmes anéanties que sont Franza et Moi — moi(s), sujets brisés, personnages qui ne tiennent plus —, aucune ne résiste. Victimes, elles le sont aussi d'elles-mêmes, de par leur propre vouloir, de leurs stratégies inconscientes d'aveuglement, stratégies de survie : mots, sommeil et beauté, amour filial, myopie, grands reportages qui, avec la distraction de l'aventure, donnent en plus la satisfaction morale d'avoir *fait la lumière* — bien aveuglement — sur des événements horribles, et, pour celles qui n'ont déjà plus aucun espoir, Moi et Franza, un dernier amour, mettre sa vie sans but, sans issue, dans celle d'un autre, ou la traversée du désert, bien que Franza ne croit plus en aucune résurrection, désirs d'oubli, presque aussi dangereux que le crime lui-même. Elles préfèrent se taire, mentir. Mais ce sont des personnages. Bachmann parle par elles. Bien qu'à la différence de ces femmes Bachmann critique et dénonce la souffrance, ce qu'elle fait en s'y enfonçant volontairement, sans allégresse mais avec l'énergie de la nécessité, la pensant plutôt que la cachant, bien qu'elle dise ce qu'elles taisent, je ne peux m'empêcher de lier l'écrivaine (avec ses propres souffrances, sa culpabilité, sa mort horrible), « cette femme-torche en chemise de

⁴⁰⁹ LF, « Questions et pseudo-questions », p. 661.

nuit synthétique⁴¹⁰ », à ses personnages. La rupture dévastatrice et inguérissable se fait d'abord chez elle avec le pays, où elle ne peut plus vivre, mourant à petits feux d'anxiété, de dépression, d'un malaise qui la mine depuis qu'elle a vu les troupes nazies défiler à Klagenfurt; avec sa langue, ce qui pour un écrivain est inévitable, qui ne peut l'envisager plus fiable, moins coupable qu'en la tailladant, qu'en ne lui laissant pas dire ce qu'elle dit trop facilement pour mentir, pour dissimuler l'horreur. L'exil et la distance lui furent plus favorables. La rupture amoureuse, meurtrière pour ses personnages, l'atteint aussi, la plonge dans une autre crise, dont elle sortira difficilement, après un séjour en clinique, pour commencer à écrire son cycle *Todesarten*, qu'elle ne terminera pas. L'amour est terrible, elle en dépeint si bien les coups et les déchirements, il est si omniprésent dans son œuvre, toujours sous sa forme la plus cruelle, celle de son impossibilité, de sa violence, qu'on ne peut douter qu'il fut douloureux. Elle aussi fut victime des hommes et de leur domination; chez elle, encore un peu de cette soumission aux lois non écrites qui régissent les rapports entre les hommes et les femmes, faiblesse et force d'une certaine forme d'amour féminin, absolu. Mais c'est la rupture d'avec le monde, d'avec les autres et leur société qu'amène avec elle la pratique de l'art qu'elle ne put supporter. « Inconnue, assassinée par des inconnus⁴¹¹ ». Le *souci théorique*, comme elle l'appelle, la direction, la pensée rigoureuse et souvent plus lucide qu'une pensée strictement théorique, scientifique, critique (dans le mauvais sens du terme), est bien entendu nécessaire dans toute œuvre d'art littéraire, mais la *justification* (s'il s'agit bien d'une *justification* qu'il ajoute à la fin de son œuvre, ce dont je doute) l'est-elle, comme elle le

⁴¹⁰ Elfriede Jelinek, « La guerre par d'autres moyens », *op. cit.*, p. 191.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 198.

croit à propos de Proust? L'écrivain a-t-il besoin d'une raison, d'une excuse pour pratiquer parmi la foule hostile son art, laquelle n'y entend rien, pour se trouver au milieu d'elle et contre elle, plongé dans le mal? Certains d'entre eux — Bachmann l'a très bien souligné elle-même — ne vivent pas longtemps avec leur culpabilité; d'abord ils doutent de leur art, « se détourne[nt] de l'esthétisme⁴¹² », méprisent, jugent durement *les belles phrases*; ils n'arrivent plus à écrire, leurs premières œuvres leur apparaissent honteuses, mais le besoin est toujours là; certains s'accrochent à la pensée, à leur propre système qui leur permet de tenir contre celui, plus grand, qui voudrait les avaler. Je pense que Bachmann insiste tant sur la connaissance et que son œuvre comporte une si grande dimension morale parce qu'elle ne supporte pas d'être coupable, parce qu'elle éprouve le besoin de compenser par la moralité de ses textes, par la dénonciation d'un crime, par la connaissance qu'elle nous laisse, sa participation au mal. Mais « si l'éthique s'assimile toujours à une esthétique, l'esthétique, elle, ne se subordonne en rien à l'éthique⁴¹³ ». L'art, violence que l'artiste exerce contre lui-même, pour lequel lui-même et ses volontés s'effacent, rude routine de la souffrance, par la critique qu'il lui permet, par l'expression et la création d'un monde différent, est aussi l'une des seules formes de résistance qu'il peut encore opposer à la torpeur générale — complice d'un pouvoir qui se soucie bien peu de l'éveil de nos consciences —, l'arbitraire de la loi de l'écrivain répondant à l'arbitraire de la loi du monde, violence cette fois tournée par le sujet vers les autres, le monde, qu'il faut détruire pour mieux voir, dernière attaque d'une subjectivité en danger que Bachmann n'a pas eu la force de soutenir parce qu'elle n'a pas pu croire à sa

⁴¹² *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 656.

⁴¹³ Martin Tailly, « Sade, fantôme de la modernité (extraits) », dans *Lignes, op. cit.*, p. 153.

réussite, parce qu'au fond la connaissance si importante ne changeait rien, mais vraiment rien, à la réalité criminelle qu'elle voulait révéler. Lucidité ou faiblesse? Car vraiment c'est d'une résistance hors du commun dont elle a fait preuve dans sa lutte contre les hommes, à partir de sa position difficile de femme-écrivain, dans sa lutte contre ses compatriotes et son pays lâches, à la fois méprisés, détestés et aimés, à travers leur langue, la sienne, plus qu'aucune autre à l'époque immorale, responsable (oui, elle, la langue) de trop de sang versé et de trop de maux. « C'est cette puissance dans cette fragilité, cette force d'affect d'où sort le concept, qui s'impose et qui est émouvante dans Ingeborg Bachmann.⁴¹⁴ » Chez elle, dans son œuvre, la blessure reste toujours perceptible, qui explique la nécessité de la pensée, pour comprendre, fuir (comprendre pour mieux trouver une solution, pour s'imaginer en trouver une), critiquer, briser de vieux tabous, essayer de secouer quelques esprits.

⁴¹⁴ Henri Meschonnic, « Par le poème vers la poétique », dans *Europe*, *op. cit.*, p.144.

Conclusion

Et à ce propos, nous pouvons suggérer incidemment, en manière de bagatelle, que certaines choses que les hommes croient ne pas connaître sont pourtant pleinement comprises par eux, encore que ces mêmes choses, contenues en quelque sorte en eux-mêmes, restent pour eux-mêmes un secret.

Herman Melville

Le langage c'est le châtement. Il finit toujours par obliger à faire semblant. « Deux fois deux quatre est un principe de mort », dit Dostoïevski à travers son homme du sous-sol, les lois du langage aussi, qui apposent l'étiquette-abstraction « affect » sur la violence du particulier « affect », unique, multiple, indéterminé, étrange, comme tous ces mots-vides qu'on ne veut pas dire, écrire, désemparés, enragés à la pensée de leur petitesse, qu'on dit, écrit, forcés d'y avoir recours, de s'arrêter à *leur* sens. Mais quelle faute avons-nous donc commise, si grave qu'elle doive être à chaque instant, en permanence, punie, que nous devions perpétuellement pourrir, l'esprit enchaîné par les lois du langage, nous éteindre dans l'absence de tout pouvoir sur les mots et de toute liberté dans leur utilisation? *Le mal*, non originel, mais fondamental, en nous et en toute chose, le langage veut le maîtriser, le juger. *C'est par lui que toutes choses doivent passer et c'est en lui qu'elles doivent ensuite trépasser selon l'étendue de leur faute.* À la manière d'autres de nos lois, celles du langage jouissent d'une autorité presque incontestée qui lui permet de châtier déjà, avant tout crime, avant toute faute; car celle de la chose qu'il punit par le trépas, c'est celle qu'il y met lui-même, criminel et juge, en la contraignant à n'être qu'une, à assassiner en elle variations, chocs, divergences, selon la rigueur de principes

aussi nécessaires qu'élus arbitrairement au fil des temps, des conciles, des conseils d'académies par des esprits inconscients de leurs propres choix affectifs, victimes innocentes de leurs propres lois. Ce qui est criminel l'est par décret. Tel est le fascisme du mot, qu'il soit à la fois ce qui tue la vie de la chose et ce qui la juge, elle, *selon l'étendue de sa faute* à lui, le tyran. L'affect est ce dont il a été décidé qu'il était le mal : ainsi l'a voulu le *bon* Dieu, celui de l'ordre, de la civilisation, des villes, lieux où, à cause de son grand nombre, l'humain doit particulièrement bien se conduire. Amoureux, violents, mystiques, artistes sont des parias parce qu'avec eux l'affect se montre au grand jour et que le crime (l'amour, le meurtre) doit rester secret. *Pour un criminel, une situation comme celle-là est contre-nature et torturante.*

Qu'il paraisse normal est ce qui tue Kamychev, figure de l'écrivain, que son apparence extérieure, que son enveloppe d'apparat, de sociabilité, si laide et si fragile, ne soit jamais percée par aucune lucidité de ses concitoyens, que ne soit jamais, par personne, aperçus (pas même deviné) son crime ni sa monstruosité, lesquels ne sont pas, à ses yeux, équivalents, car celle-ci, bien plus dégoûtante que son meurtre passionnel, que sa violence déchaînée contre Olga, se compose de ce mélange hypocrite d'affects, peur d'être pris et haine pour ceux qui ne voient clair ni en lui ni en eux, et de lois qui nous permet, à tous, d'être, ou de paraître, tranquilles. Il n'y a et ni aura rien de plus dans le langage. Aucune vérité, pas davantage un mensonge : une apparence. Pour la théorie, cela signifie qu'elle ne peut jamais avoir raison. Être réduite au paraître étant radicalement incompatible avec son but, elle ne cesse de mentir, d'autant plus coupable. Le crime de la littérature, enfreindre les lois du langage, échapper à son jugement, sa volonté de destruction, de mort, pour elle-même et pour tout ce qu'elle touche, est bien petit en comparaison, minime, insignifiant, inutile... Le poids de ses meurtres,

aussi violents soient-ils, ne balancera jamais celui de ceux commis au nom de la raison et des lois. Ce qu'elle ne met pas en danger, toujours au risque de sa propre destruction, demeure entre les mains paralysantes du *bien*. Sa culpabilité, la littérature doit la revendiquer, et non se ronger de remords, la répandre, comme, dit Artaud, se propage une peste. *De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction*. Mais il me semble qu'aujourd'hui la littérature empeste peu, ou plutôt beaucoup; cela dépend au nez de qui elle pue. Elle se commet beaucoup trop avec le pouvoir ou avec ceux qui en sont les esclaves — ce qui, pour elle, pour ce qu'elle est, revient au même —, elle est beaucoup trop familière, à peine hors du rayon de nos activités quotidiennes, seulement comme une distraction — elle parle de boulot, de famille, d'*actualité*, de notre petit univers, de nos petits murs, rues, chansons, problèmes, besoins et, surtout, c'est horrible, elle est nostalgique, et ce pas même de ce qu'elle fut mais, pire encore, de ce que *nous* fûmes —, presque jamais elle n'est étrangère, ne nous heurte, ne nous fait tomber, ne détruit, car presque jamais elle n'est *Dichtung*, soit à la fois art langagier, travail, transformation, invention, remaniement des mots et du langage, et critique, forme supérieure, selon les romantiques allemands, de l'œuvre d'art, travail de sape par la pensée autant de l'œuvre que de ce que nous appelons *réalité*, car c'est bien par le langage, lequel étant le châtiment, que passe toute révolte. La littérature demeure trop marginale pour que je puisse espérer que grâce à elle nous atteignons l'équilibre, mais elle peut néanmoins détruire quelques esprits, briser quelques images, pour autant qu'elle décide elle-même de ne pas s'épargner, de ne pas demeurer dans la familiarité du langage, paisible et sûre parmi les *métaphores usées* des vérités établies.

La critique littéraire, mais aussi la littérature, est chose morte et vide si au paraître elle se limite, si elle s’y engloutit, se taisant, lui accordant volontiers valeur de vérité. La différence entre une œuvre littéraire et son étude qui se voudrait savante et critique ne se trouve pas dans le sérieux, la logique, la vérité de l’une ou de l’autre, dans l’absence ou la présence d’une réflexion rigoureusement menée, d’une pensée cohérente ou d’affects bouleversants; elle est dans l’*idée*, soit l’image, de la méthode pour chacune. « Toute méthode est une fiction. Le langage lui est apparu l’instrument de la fiction : il suivra la méthode du langage : le langage se réfléchissant.⁴¹⁵ » Ni pensée ni affect ne sont totalement étrangers à l’une et à l’autre. Nos certitudes les plus fortes sont affectives, le plus théorique des travail est dirigé par des affects, le pouvoir qu’a sur la plupart des esprits ce qui s’appelle *vérité scientifique* repose sur l’habitude et le sentiment de sécurité qui accompagne ce concept et n’est pas le fruit de l’effort soutenu d’un rationalisme infailible. La raison est objective, l’art ne l’est pas, l’objectivité est essentielle à toute théorie et garantie pour peu que nous procédions avec méthode, explorant exhaustivement toutes les possibilités, éliminant toutes les contradictions, prévenant toutes les objections, utilisant des concepts sûrs et établis, autant de balises qui nous gardent de la dérive, nous assurent *la vérité* ... au fondement des présupposés les moins suspects ne se trouvent rien de plus que des vœux pieux, une croyance, les aveuglements inévitables d’un sujet. Chestov fait un merveilleux usage de cette fatalité quand, philosophes et écrivains étudiés selon la même méthode, il fouille leurs œuvres en même temps que leurs lettres, journaux et ce qu’il reconstitue (ou imagine) de leurs vies pour s’attarder toujours à ce qu’il construit lui-même comme un point tournant à la fois de leurs vies et de leurs œuvres, aux

⁴¹⁵ Roland Barthes, *Leçon*, dans *Œuvres complètes V*, Paris, Seuil, 2002, p. 444. Barthes cite Mallarmé.

changements dans l'évolution de leurs styles. Que ces changements qu'il remarque chez les écrivains qu'il choisit soient toujours les mêmes, qu'il les valorise ou les dévalorise toujours selon les mêmes critères, *ses* critères, que ses analyses des œuvres, littéraires aussi bien que philosophiques, soient autant personnelles que rigoureusement philosophiques, montre l'importance de la subjectivité dans toute conception théorique, appuie sa position comme la mienne : l'écrivain et ses personnages, le critique, le philosophe et leurs concepts ont tous en commun d'être des sujets affectifs qui ne parviendront jamais et totalement à *suspendre* leur moi dans une mise à distance idéale, et mortelle, des émotions et raisonnements susceptibles d'influencer leurs jugements. Les prémisses de toute thèse sont affectives. C'est, moi aussi, une forme d'idéal de la littérature que je projette, qui correspond à mes espoirs naïfs — qu'elle puisse être l'instrument de la destruction de l'apathie et de la médiocrité générale, cette saine maladie qui fait pourrir le conformisme idiot et naître quelques révoltés — mon utopie personnelle, mon fil de vie, bien que je sache cette réalité impossible; la littérature ne peut, ne doit, servir à rien.

L'affect est ce secret — pas forcément un tabou; seulement non immédiatement visible —, ce démon, cette force, ce monstre en nous qui nous domine, que nous croyons ne pas connaître et que pour cette raison nous voulons contrôler, ce qui ne peut manquer de provoquer une anxiété, ensuite refoulée, devant ce que nous appréhendons inconsciemment comme une tâche impossible, soit la saisie de l'insaisissable. Quoique *pleinement comprise*, car *contenue en quelque sorte en nous-mêmes*, cette chose, hors de la portée de nos concepts et de nos habituelles catégories de savoir, semble un plus grand mystère, un pouvoir transcendant et,

parce qu'étranger, effrayant. La vie étant un affect constant, ce dernier est pourtant connu, mais de manière si indéfinie qu'il est le plus souvent impossible de comprendre ses effets, de savoir ce qu'il est, s'il nous contrôle absolument, si nous en sommes tout entier les esclaves ou si, sur cette servitude, nous n'avons pas une certaine prise; si, malgré cette servitude, sa poussée ne nous fait pas agir d'une manière plus souveraine que celle qui est la nôtre lorsque nous nous en tenons aux règles établies pour notre *bien-être*, notre plus grand bonheur et notre paix la plus tranquille et la plus sainte, élaborées afin que soit neutralisé le danger qu'il représente; dans quelle mesure nous sommes actifs, passifs, par rapport à ces choix que nous faisons et qui sont manifestement déterminés par certaines affinités, convictions, influences, forces, faiblesses, certains passés, sentiments. « [U]n grand enchevêtrement désordonné de Lignes, longues et courtes, solides ou fragiles, disparaissant dans la Profondeur mnémonique et ayant pour seul point commun leur Destination.⁴¹⁶ » Pour moi, et ce ne sont que les plus évidents des aimants (les autres, devrais-je vraiment en avoir conscience?), la littérature, l'idée selon laquelle elle doit être un choc, la philosophie, la critique de celle de Heidegger par l'art, l'idée que l'on puisse la pratiquer *aussi* avec des sentiments, les femmes, la souffrance, un engagement critique artistique et social, en somme, des affinités avec Bachmann, qui m'ont menée ici; le goût d'un autre savoir, le sentiment, malgré tout, de l'importance véritable de la littérature, son amour, la répugnance envers les théories rigides échafaudées à l'aide de repoussants et froids concepts tellement éloignés de ce qu'est l'être humain qu'il est tout à fait impossible que surgisse, à cause d'eux, la moindre étincelle d'intelligence ou de créativité, le

⁴¹⁶ Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, traduit de l'anglais par Christophe Claro et Brice Matthieussent, Paris, Points, coll. « Points Signatures », 2008, p. 429.

dégoût pour la forme des écrits académiques... *Oui, j'ai toujours été une enfant solitaire. Très tôt, j'ai adoré lire, me plonger dans des mondes qui n'étaient pas le mien. Ou bien j'allais, seule, marcher longtemps dans la forêt. Pour m'éloigner. J'aimais être ailleurs. Que la littérature ne soit pas qu'une forme d'évasion, je l'ai compris plus tard. Les sentiments que j'éprouve par rapport à la littérature? Un mélange d'amour, d'admiration aveugle, de culpabilité, de révolte. Ces deux-là sont liés. Elle peut donner à celui pour qui elle est tout, ou presque, le sentiment de son importance, de sa grandeur, de son originalité. Mais alors on se sent parfois coupable non seulement envers elle, mais aussi envers tout ce qu'on a rejeté pour elle.* Pour Bachmann, la poésie de langue allemande et étrangère, la guerre, le sentiment de culpabilité, du devoir, d'une exigence morale plus grande que celle dont l'être humain semble d'ordinaire capable, l'espoir d'un monde meilleur, la foi dans l'utopie de la littérature, une réflexion sur le langage et sur les langues, le sentiment de leur importance. Ses œuvres sont dominées par la souffrance suscitée par la conscience de l'échec de la possibilité du bonheur à l'intérieur des frontières misérables de notre monde restreint, par un sentiment inhumain de culpabilité aussi mortel et violent lorsqu'il est, de par sa nature, dirigé contre soi que la cruauté à laquelle il s'oppose, par une grande intelligence critique et créative, par un esprit clairvoyant et sensible.

Que cette première impression laissée par ses textes n'ait pas tellement évolué ne signifie pas que je n'ai pas réfléchi sur eux. J'ai pris conscience du rôle du langage. *Toute méthode est une fiction. Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction. La méthode du langage: le langage se réfléchissant.* Le langage, né de l'affect, véhicule potentiel de son expression, est

aussi l'instrument de sa médiatisation, de sa neutralisation, de son devenir-fiction, de son mensonge, le responsable de l'impossibilité de l'expression immédiate et sûre, par la parole ou l'écriture, de toute vérité, même lorsque ceux qui se prennent pour des scientifiques croient en faire un usage objectif car, c'est certain, d'autres affects subjectifs ont déjà joué leur rôle dans le choix de la signification de ses mots, dans l'élaboration des conventions qui régissent son usage. Toute méthode est fiction. La littérature, déjà fiction, a ainsi, dans sa volonté de *dire vrai*, une longueur d'avance sur la science, elle a déjà dépassé l'illusion de *dire vrai* et elle sait, de plus, que le *vrai* ne se limite pas au rationnel. Elle ne veut pas exclure l'affect, puisque pour elle il est vital, ce qui l'oblige à une remise en doute sans fin, paranoïaque, du langage. Elle ne croira jamais en sa propre fiction. Mais, ce faisant, elle se méfie également de l'affect, qu'elle trahit doublement : en tentant de le représenter, en doutant du langage et des affects qu'il contient. Elle ne doit jamais lâcher le miroir. Par lui l'écrivain a une certaine prise sur le langage, ne s'attardant pas à sa beauté, mais à son image, découvrant ce qu'il est, image, trouvant alors qu'il peut le briser, refaire l'image, jamais la bonne. Il peut avoir recours aux *figures*, aux personnages, pour représenter une réalité qui pour lui est indéniablement partiellement toujours affective car elles lui permettent, construites dans le langage, de le montrer comme construction, invention. Ainsi de la métaphore, de la fable, ... Montrer le paraître est encore paraître, mais lorsque, comme pour Beatrix dans sa superficialité apeurée, il est tout, tout ce qu'on ne cesse de scruter, peut survenir une certaine révélation qui n'est pas nécessairement sacrée et, surtout, jamais totale, dans sa lumière aveuglante : elle est une poupée. La vérité révélée de son image est aussi son fantasme. C'est une image critique assez répandue de la femme à laquelle ne se limite pas la nouvelle de Bachmann, et qui, poussée à

ce degré d'ironie noire, m'impressionne et me permet, surtout, de montrer que nos affects influencent aussi ce que nous considérons, pour nous, comme la vérité la plus pure, la plus sûre. J'y vois également la preuve qu'aux écrivains, à eux aussi comme à tous, échappent, malgré les efforts qu'ils mettent à les représenter, des affects, que, mêlés aux affects dont ils traitent — amour, bonheur, souffrance, peur — s'en trouvent d'autres, les leurs, dont il est impossible qu'ils aient entièrement et toujours conscience. Dans le travail sur le langage, à même les mots, derrière le paraître des *figures*, d'autres affects, inévitables. De quelle cruauté Bachmann ne peut-elle faire preuve! Sans se l'avouer, je pense. Impossible d'en être sûre. Dépeindre une telle femme! si stupide! en faire le modèle si évident du pire — si répandu — défaut, du pire fardeau féminin! Et la créer si malheureuse... et, c'est le pire, si bien. La nouvelle de Bachmann n'est pas une lecture de salon de beauté. Si le personnage de Beatrix n'avait pas été élaboré avec sérieux, il n'aurait blessé personne. Construit méthodiquement, froidement, mis à la place qui est la sienne dans une narration dont les événements et les mots qui la racontent sont nécessaires, il peut ébranler l'esprit, ce qui est la marque d'un véritable bouleversement des affects autant que de la pensée. La représentation de la cruauté, même pour la dénoncer, la demande : l'auteur souffre — dans son travail, de la connaître, de la voir — et le lecteur souffre de ce que l'auteur, sans scrupule, la lui fait voir. Bachmann — et je ne pourrais dire si elle le savait ou si, comme Moi toute à sa propre souffrance, elle était ignorante de celle qu'elle pouvait infliger aux autres —, bien que son œuvre soit toute orientée par sa volonté manifeste de révéler les injustices sans nom dont sont victimes les femmes et les hommes, est cruelle. Ce qu'elle dit, en partie, lui échappe. Quant à ma propre utilisation du langage — citations dissimulées ou directes, assemblages de citations, suggestions, imitations,

vraies ou pseudo-confessions, gommage des liens logiques et que sais-je encore —, que j'ai voulue un peu *littéraire* ou du moins point trop académique, je crois qu'il ne m'appartient pas d'en juger : le processus serait virtuellement sans fin, revenant à moi-même constamment, resserrant autour de moi, à chaque nouvelle affirmation, le cercle de mes obsessions, et obligatoirement malhonnête. Si j'ai insisté, indirectement, à l'aide de la fiction, sur ma *formation*, reprenant le passage, qui caricature visiblement certains moments de la vie de Bachmann, où, dans *Malina*, la narratrice donne une entrevue à un journaliste, c'était pour marquer l'importance du sujet et de sa formation, passée et actuelle, dans l'écriture de tout texte, dans l'élaboration de toute pensée, pour ses affects; non pour suggérer que l'on ne s'en détache jamais, de cette formation, qu'elle détermine infailliblement ce que nous sommes, nos réactions, nos réflexes, nos idées, nous menant vers le destin qui ne pourra manquer d'être le nôtre, comme s'il avait été choisi pour nous, comme s'il ne pouvait être modifié par aucune force que nous-mêmes déploierions pour nous y opposer, le comprendre. Le destin n'est immuable que lorsqu'arrive la fin. En attendant, l'intelligence critique nous permet d'éviter la domination totale.

Je n'ai pas voulu élaborer un « concept de l'affect ». Comment aurais-je pu, d'abord, conceptualiser une telle chose? Les écrits de Bachmann ne m'auraient pas été d'un grand secours : elle n'écrit jamais le mot. Mais je savais déjà qu'avec la littérature on ne pouvait rien prouver, d'autant plus que, éprouvant des doutes et un certain malaise devant toute théorie, idée, concept arrêtés, une preuve ne pouvait être pour moi gage d'aucune certitude. Je hais les preuves, particulièrement en littérature. L'œuvre de Bachmann m'a intéressée plutôt parce

qu'elle me semblait contenir ces deux éléments qui sont absolument nécessaires à la littérature : des affects bouleversants et une forte pensée critique, que je voyais, chez elle, constamment entremêlés. Le savoir doit, impérativement, être à la fois critique et affectif, ne peut être que l'un ou que l'autre, doit, alors, être à l'image de la littérature. « Méthode particulière de pensée. Imprégnée de sentiments. Tout se sent comme idée, même dans les régions les plus incertaines.⁴¹⁷ » Un texte, comme un savoir, s'élabore, davantage qu'on ne le croit, à coups d'intuitions, d'idées subites — à ne pas confondre avec la mythique inspiration —, illustrations du fonctionnement de la pensée, qui procède par bonds : combien misérable et pauvre serait-elle si la démarche logique devait en être la représentation? L'enchaînement des arguments, le plan, strictement et péniblement conçu, suivi point par point, est un artifice créé par la pensée dans son besoin d'ordre, le reflet amoindri de sa propre démarche, la violence dernière exercée sur les idées, forcées de se mettre au pas. Fait plus pour la progression d'une théorie, d'un savoir, d'un texte (image du déroulement de la pensée), l'idée incertaine, qui n'est parfois pas même perçue, plus sentimentale que rationnelle, personnelle et à la fois, telle que considérée du point de vue de la norme savante, étrangère, que l'organisation des étapes de la démonstration de la preuve. Le texte que je relis m'apparaît alors plein de sauts incompréhensibles, de failles inexplicables que le lecteur comblera à sa guise en suivant les lignes de son propre penser artificiellement schématisé. Non que la pensée critique n'ait aucun rôle à jouer. Elle est vitale, ne doit à aucun prix être bâillonnée par un respect excessif envers nos affects — ces sentiments si vrais —, par une confiance absolue dans notre moi et ses supposées révélations. La logique seule n'emporte pas la conviction; l'affect est parfois

⁴¹⁷ Franz Kafka, *Journal*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1954, p. 280.

responsable pour une grande part de la certitude. C'est là son danger. Ces affects que nous croyons nôtres, indissociables de notre moi le plus viscéral, ne le sont pas toujours. Il est difficile de discerner lesquels, parmi ceux qui maintenant sont en nous et se jouent de nous, nous sont les plus intimes et lesquels nous sont venus de l'extérieur. La raison, secondée par la publicité et la propagande, a déployé ses ruses et ses perfidies au service de discours creux dont l'hypocrisie et la stupidité, en l'absence de toute pensée critique, ne sont décelées par personne, qui parviennent trop facilement à s'imposer, ainsi que leur objet, à la masse des esprits illettrés. La critique doit être littéraire, soit création langagière, autant, comme ce fut le projet des romantiques allemands, œuvre que l'œuvre elle-même, lucide que sentimentale, et ce même si elle n'est pas strictement *littéraire*. Autrement, elle reste dupe de ses soi-disant preuves, minées, toujours, d'affects. Mais il ne suffit pas, pour être littéraire, qu'un savoir soit constitué à l'aide de preuves extraites de la littérature, car le chercheur désire trop souvent les solidifier à l'aide de concepts — « des bouées de sauvetage⁴¹⁸ », les nomme Bachmann — élaborés loin, très loin d'elle, sur lesquels il fait reposer ses connaissances expirantes. « Aussi craint-il, faute d'érudition, de devoir se retirer dans quelques-unes des expériences, peu nombreuses, qu'il a eues lui-même du langage et des créations marquées du sceau de la littérature. Et pourtant l'expérience est bien le seul maître⁴¹⁹ », du moins celle qui n'épargne pas la pensée et que cette dernière n'épargne pas. Un savoir dont la démarche elle-même serait littéraire, c'est-à-dire que, ses preuves, il les considérerait pour ce qu'elles sont : des fictions, toujours des fictions, serait contradictoire, ambigu, certains de ses éléments resteraient vagues,

⁴¹⁸ *LF*, « Questions et pseudo-questions », p. 652.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 652.

complexes, mais du moins ne serait-il pas toujours dans l'erreur de la certitude. Aussi ne prétendais-je pas, abordant l'affect à l'aide de l'œuvre de Bachmann, parvenir à sa vérité ni, surtout, à une analyse exhaustive de ce qu'il est, pas plus qu'à une précision sans faille dans les caractéristiques que je lui trouvais, lui attribuais. Il est inquiétant de n'avoir pour appui presque uniquement que la littérature, de se fier à *son expérience*. Je sais que le savoir qui en résultera paraîtra non fiable, qu'il sera un essai. Mais il faut considérer ce qui, tout en lui correspondant rarement, n'a pas d'autre nom que « la vérité » sous de multiples aspects, et toujours questionner. La voie que Bachmann trace pour le chercheur est la même que pour l'écrivain : « tentons une sortie hors de la confusion babylonienne du langage en renversant les obstacles qui s'y opposent⁴²⁰ ».

L'affect, malgré que je n'aie cessé de souligner dans ce texte à quel point il est méprisé, haï, refoulé, volontairement ignoré, malgré le culte aujourd'hui voué à la science à laquelle seule nous faisons confiance pour nous donner les *bonnes* réponses, domine l'être humain davantage que la raison, qui n'est pas donnée à tout le monde, car, très souvent, c'est l'affect et non celle-ci qui nous dirige, a le dernier mot de nos décisions, car c'est encore lui qui agit à travers elle, qui nous fait croire en elle, désirer sa certitude, sa clarté. Il est même, selon Klossowski, responsable du fonctionnement de notre système économique. Ce qui va de soi : la consommation et la possession sont affaire de désir.

Or, c'est dans les domaines censés les mieux affranchis à son égard, telles les applications économiques de la science, que cette force [la force du pathos] a développé sa plus astucieuse invention, parce que la dernière qu'on songerait à lui

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 654.

imputer : le régime industriel. [...] les normes économiques sont au même titre que les arts et les institutions morales ou religieuses, au même titre que les formes de la connaissance, *un mode d'expression et de représentation des forces impulsives*.⁴²¹

Nous pouvons atteindre à un certain contrôle des affects, mais vouloir être tout à fait libérés d'eux est un souhait absurde dont la réalisation n'est pas possible, ni même désirable, sauf à vouloir devenir comme des pierres froides et sans vie. L'affect, c'est l'humain, les pulsions, mais aussi les lois; la bête désirante, vivante, affective et affectée, la bête humaine, à propos de laquelle on aime mieux croire qu'elle agit *naturellement* selon les lois et les concepts du bien et de la morale plutôt que de lui reconnaître des passions, mais aussi la bête socialisée (elle aussi affective, disais-je). En tant que support des affects comme en tant que *monnaie vivante*, il importe seulement, pour le sujet, qu'il ne disparaisse pas totalement : sous la puissance des pulsions ou celle de l'industrie, auxquelles il se soumet toujours plus ou moins volontairement. L'art est le valet de l'une, de l'autre, des deux à la fois, mais par lui le sujet tente de survivre, de s'échapper, tout en ayant parfois conscience du danger qu'avec lui il court. Nul ne niera le caractère mercantile de l'art; Klossowski, liant, dans leur opposition radicale, fiction et utilité, affirme son caractère *ustensilaire* : « les simulacres de l'art », « par l'ingéniosité de l'artiste », « deviennent simplement des ustensiles à l'usage des affects⁴²² ». La représentation des affects est l'un des buts principaux et derniers de l'art. Mais encore faut-il voir à la représentation desquels l'artiste peine, lesquels, pour autant qu'il m'est possible individuellement, arbitrairement, subjectivement, de les déterminer, il exprime sans le savoir, en plus de considérer ce qu'il déclare plus nettement, afin de comprendre son

⁴²¹ Pierre Klossowski, *La monnaie vivante*, Paris, Payot-Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 1997, p. 16.

⁴²² *Ibid.*, p. 50.

asservissement : à sa bourse, à l'opinion publique ou critique, à l'académie, aux valeurs de la *classe moyenne*, au pouvoir politique, à une école artistique, à une morale, à une philosophie, à son œuvre, aux affects... Quel maître sert-il? La domination est l'un des grands thèmes de l'œuvre de Bachmann. Celle de l'homme sur la femme, de la société sur les individus, sur l'écrivain. Il aura fallu, dit Jelinek, que Bachmann trace la voie à d'autres, à elle-même, pour que cette domination et sa représentation tremblent, pour que *nous ne nous laissions plus détruire aussi facilement*⁴²³. L'affect est bien la force créatrice du moi, celle qui le maintient dans son irréductible particularité, mais il peut également être ce qui le garde dans l'ignorance, de laquelle ne résulte que son impuissance et sa dispersion au profit de forces plus grandes qui le dévorent. L'utilité, toute utilité, même morale, doit être évitée en art si nous voulons qu'il échappe à la servilité. Bachmann a retenu de Kleist sa grande sensibilité morale. De son œuvre, c'est ce passage qu'elle souligne dans ses *Leçons de Francfort* : « Un grand besoin s'est éveillé en moi, un besoin sans la satisfaction duquel je ne serai jamais heureux; ce besoin est de faire du *bien*⁴²⁴ ». La vertu apporte-t-elle le bonheur? — un peu comme le sommeil, peut-être. Pour le philosophe occidental classique, ils sont liés, en plus d'être indissociables du savoir. Il y a toujours eu, surtout parmi les écrivains et les artistes, des agitateurs d'ombres, des destructeurs d'idoles et de rêveries, des penseurs pour qui ouvrir les yeux signifie davantage les agrandir démesurément dans les ténèbres que s'aveugler à la lumière du soleil souverain du bien, voir le mal dans l'apparence du bien, souffrir qu'être heureux. De catastrophes en horreurs, aucune vérité idéale, il me semble, ne peut encore tenir debout, ne peut s'élever sans

⁴²³Elfriede Jelinek, Christine Lecerf, *L'entretien*, *op. cit.*, p. 76.

⁴²⁴LF, « Questions et pseudo-questions », *op. cit.*, p. 655.

être abattue bientôt. Savoir consiste à fouiller le mensonge. Mais la crainte de découvrir que tout notre savoir, toute notre histoire, toute notre culture sont des constructions fallacieuses élaborées à l'aide d'affects arbitraires et tyranniques, que nos certitudes ne sont imputables qu'à la force plus grande d'une pulsion qui a écrasé la faiblesse d'une autre ou celle des autres, provoque un mouvement de recul angoissé ou, pire, d'indifférence lasse devant un tel travail, interminable, impossible, absurde. L'affect — nous — ne produit que des fantômes de la réalité (comme l'art), laquelle, avec une suffisance et une naïveté sans limite, nous croyons pouvoir atteindre, *définir*, comme si elle n'était pas extérieure et étrangère, mais nôtre, soumise à nos critères de connaissance, déjà-là en nous, ne demandant qu'à être explorée, tel un nouveau monde encore inconnu mais qui rejoindra, comme le reste, nos possessions, — un continent entier, peuplé d'être vivants, humains, sur lequel se sont organisées des civilisations millénaires, soustrait au savoir! quel choc cette découverte n'aurait-elle pas dû provoquer dans les consciences européennes, à quel point n'aurait-elle pas dû ébranler, détruire leurs présomptueux *principes de la connaissance*, leur système philosophique! —, toujours fiction, s'inventant à notre image selon notre volonté, chacun de nous tyran-créateur trop humain. Bachmann n'affirme pas autre chose lorsqu'elle écrit qu'*on exécute toujours quelqu'un* — ou quelque chose. Connaître cette réalité ne la transforme pas. *Répondre du mal par un mot, mourir pour ne plus le sentir*. Notre savoir est fiction, le monde est réel. Il est, oui, égratigné, blessé, ravagé, mais, en vérité, il demeure irréductible, inébranlé, tel un continent, dans sa masse et sa dureté par tous nos concepts fiévreusement et si sérieusement élaborés. Ce n'est pas que nous ne puissions connaître aucune vérité, mais plutôt aucune qui ne soit affective : ni plus ni moins vraie, a priori, qu'une vérité rationnelle. Lorsqu'elle tente d'échapper le plus

possible à l'efficacité du langage et à son pouvoir de normalisation, la littérature veut à la fois s'approcher et s'éloigner de l'affect, connaître sa force — et l'utiliser — en tant que première puissance de vie, de mouvement, initiatrice d'idées, de passions, s'en détacher en tant que responsable de la faiblesse, de l'aveuglement des esprits, de la soumission qui transforme les corps d'êtres vivants en objets manipulables, inconscients non pas tant des lois et des règles qui prédisposent et enchaînent leurs esprits, leurs sentiments, mais de leur caractère affectif, préférant encore les croire nécessaires. Les armes de la littérature sont des affects forts et une réflexion interminable. Certains écrivains font subir au langage un tel choc que leurs œuvres sont *irrécupérables*, que rien ne tient, qu'aucune théorie, morale, idée — sauf, peut-être, celle de l'importance de la critique (et encore est-elle, j'en suis sûre, souvent ridiculisée) —, ne s'avère utile, car inassimilable totalement. De telles œuvres résistent le plus possible à leur transformation en objet de savoir, à leur utilisation comme preuve, tandis que d'autres, comme celle de Bachmann, dominée par un sentiment de culpabilité et par celui d'une forte obligation morale, sont, sans y être réduites, mises au service d'une idée à défendre. Dans les unes et les autres les affects sont présents, plus ou moins bouleversants, leur réalité plus ou moins refoulée ou, au contraire, reconnue. Un savoir? Qu'il soit pressenti, révélé, deviné, vécu, mais jamais terminé, jamais à finir, exploré, abandonné, détruit, repris, impur.

Bibliographie

Œuvres d'Ingeborg Bachmann en allemand

BACHMANN, Ingeborg, *Werke (4 Bände)*, publication de Christine Koschel, Inge von Weidenbaum et Clemens Münster, München, Piper Verlag, 1978.

BACHMANN, Ingeborg, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, München, Zürich, Piper Verlag, 1983.

BACHMANN, Ingeborg, *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*, Piper, München, Zürich, 1985.

BACHMANN, Ingeborg, *Kritische Schriften*, München, Zürich, Piper Verlag, 2005.

BACHMANN, Ingeborg et CELAN, Paul, *Herzzeit. Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2008.

BACHMANN, Ingeborg, *Ich weiß keine bessere Welt. Nachgelassene Gedichte*, édité par Isolde Moser, Heinz Bachmann et Christian Moser, München Zürich, Piper Verlag, 2011.

Œuvres d'Ingeborg Bachmann en français

BACHMANN, Ingeborg, *Poèmes*, traduits de l'allemand par François-René Daillie, Arles, Actes Sud, 1989.

BACHMANN, Ingeborg, *Malina*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet et Claire de Oliveira, Paris, Seuil, 2008.

BACHMANN, Ingeborg, *Œuvres*, Arles, Actes Sud, coll. « Thesaurus », 2009.

BACHMANN, Ingeborg, CELAN, Paul, *Le temps du coeur. Correspondance*, traduit de l'allemand par Bertrand Badiou, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Divers

ADORNO, Theodor W., *Le caractère fétiche dans la musique*, traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Éditions Allia, 2007.

ADORNO, Theodor W., *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Müller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1984.

AGNESE, Barbara, *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*, Wien, Passagen Verlag, 1996.

AGNESE, Barbara, « Das Bild der Psychoanalyse und Psychiatrie bei Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath », dans N. Šlibar (dir.), *Ingeborg Bachmann, neu lesen und weiter schreiben*, Ljubljana 2010, pp. 12-25.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1964.

BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, *Leçon*, dans *Œuvres complètes V*, Paris, Seuil, 2002, pp. 427-446.

BAUDELAIRE, Charles, « L'école païenne », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961.

BECKETT, Samuel, *Le monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1989.

BECKETT, Samuel, *The Letters of Samuel Beckett, vol. II, 1941-1956*, édition de Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2007.

BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1986.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres I, II et III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2000.

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1985.

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984.

BRECHT, Bertolt, *La vie de Galilée*, texte français de Armand Jacob et Edouard Pfrimmer, dans *Théâtre complet*, vol. 4, Paris, L'Arche, 1975.

CHESTOV, Léon, *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, traduit du russe par T. Rageot et B. Schloezer, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1998.

- CIORAN, Emil, *La chute dans le temps*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995, pp. 1069-1158.
- COLLECTIF, *Ingeborg Bachmann* dans *Europe*, no. 892-893, août-septembre 2003.
- COLLECTIF, *Po&sie*, no. 130, 2010.
- DANTE, *Vie nouvelle*, traduit de l'italien par Gérard Luciani, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 71.
- DELEUZE, Gilles, « Zola et la fêlure », dans *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, pp. 373-386.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les carnets du sous-sol*, traduit du russe par André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. «Babel», 1992.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- DURAS, Marguerite, *Romans, cinéma, théâtre, un parcours. 1943-1993*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997.
- DURAS, Marguerite, *Le ravissement de Lol. V. Stein*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2011, pp. 285-398.
- FONDANE, Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Éditions Seghers, 1972.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
- HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1973.
- HEIDEGGER, Martin, *Off the Beaten Track*, edited and translated by Julian Young and Kenneth Haynes, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- HEIDEGGER, Martin, *Poetry, Language, Thought*, translated by Albert Hofstadter, New York, Harper Perennial, 2001.
- HÖLLER, Hans, *Ingeborg Bachmann*, Arles, Actes Sud, 2006.
- JELINEK, Elfriede, LECERF, Christine, *L'entretien*, Paris, Éditions du seuil, 2007.

KAFKA, Franz, *Journal*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1954.

KIERKEGAARD, Søren, *La maladie à la mort*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

KLOSSOWSKI, Pierre, *La monnaie vivante*, Paris, Payot-Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 1997.

LACOUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

LAWRENCE, D. H., *The Complete Poems of D. H. Lawrence*, vol. II, collected and edited with an introduction and notes by Vivian de Sola Pinto and Warren Roberts, London, Heinemann, 1964.

LUTHER, Martin, « Commentaire de l'Épître aux Romains », dans *Œuvres*, tome XI, traduction de Pierre Jundt, Genève, Labor et Fides, 1957.

NIETZSCHE, Friedrich, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, traduit de l'allemand par Michel Haar et Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1975, pp. 205-220.

NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, traduit de l'allemand par Patrick Wotling, Paris, Garnier-Flammarion, 2000.

PARKINSON, Anna M., « Taking Breath: the Ethical Stakes of Affect in Ingeborg Bachmann's *Ein Ort für Zufälle* », dans LEAHY, Caitriona, CRONIN, Bernadette (éds.), *Re-Acting to Ingeborg Bachmann*, Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag, 2006.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp. 1081-1345.

PLATH, Sylvia, *The Bell Jar*, London, Faber and Faber, 2005.

PLATH, Sylvia, *Journaux*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, pp. 829-1232.

PLATON, « Le banquet », dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2008, pp. 103-158.

PYNCHON, Thomas, *Mason & Dixon*, traduit de l'anglais par Christophe Claro et Brice Matthieussent, Paris, Points, coll. « Points Signatures », 2008.

RÉTIF, Françoise, *Ingeborg Bachmann*, Paris, Belin, 2008.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.

ROBIN, Armand, *La fausse parole*, Paris, Éditions Le temps qu'il fait, 2002.

ROUCH, Jean, « Le vrai et le faux », dans *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*, textes réunis par Jean-Paul Colleyn, Paris, Cahiers du cinéma. Essais, 2009, pp. 111-121.

SAINT-AUGUSTIN, *Les Confessions*, texte traduit, présenté et annoté par Patrice Cambronne, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1998.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Regards et jeux dans l'espace*, dans *Poésies*, Montréal, Fides, 1972.

SAINT JEAN DE LA CROIX, *Œuvres spirituelles*, traduction du R.P. Grégoire de Saint-Joseph, Paris, Éditions du Seuil, 1947.

SAINT JEAN DE LA CROIX, *Poésies*, édition bilingue, traduit de l'espagnol par Benoît Lavaud, Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

SAINT JEAN DE LA CROIX, *Les dits de lumière et d'amour*, édition bilingue, traduit de l'espagnol par Bernard Sesé, Paris, Éditions José Corti, coll. « Ibériques », 1997.

SÉNÈQUE, *Médée*, dans *Tragédies*, texte établi par François-Régis Chaumartin, émendé, présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

SPINOZA, Baruch de, *Éthique*, traduction par Charles Appuhn, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

SPINOZA, Baruch de, *Traité de la réforme de l'entendement*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1994.

SURYA, Michel, « Littérature et pensée », *Lignes. Littérature et pensée*, no. 38, mai 2012, pp. 5-6.

TAILLY, Martin, « Sade, fantôme de la modernité (extraits) », dans *Lignes. Situations de la critique*, no. 44, juin 2014, pp. 147-177.

TCHEKHOV, Anton, *Drame de chasse*, roman traduit du russe par André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes sud, coll. «Babel», 2001.

TSVETAËVA, Marina, *L'histoire de Sonetchka*, dans *Œuvres tome 1*, traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 2009, pp. 311-451.

VAN GOGH, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, traduit du néerlandais par Louis Roëdlant, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1988.

WARBURG, Aby, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », dans *Aby Warburg. Miroirs de failles, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet*, textes établis et présentés par Maurizio Ghelardi, traduits de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, Les presses du réel, atelier l'écarquillé, 2011.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1961.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Carnets secrets. 1914-1916*, traduits de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Les Éditions Chemin de ronde, 2010.

