

Université de Montréal

LA CONSUMATION COMME MÉTAPHORE DE LA PENSÉE LITTÉRAIRE
LECTURES DE BACHMANN, PLATH, DURAS

par Catherine Lemieux

Département de littératures et langues du monde

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.) en littérature
Option littérature comparée et générale

Août 2016

© Catherine Lemieux

RÉSUMÉ

Cette thèse offre une réflexion théorique sur la pensée littéraire. J'y analyse les modalités de la métaphore du feu dans les œuvres de trois auteures contemporaines afin de définir le processus menant à une connaissance qui met à l'épreuve l'ordre de la rationalité. La pensée est un acte qui se distingue de ses produits dérivés composant le savoir canonique. Elle ne peut être exhaustivement et objectivement conceptualisée puisqu'elle désigne le mouvement même la conceptualisation, processus dont aucune conscience ne peut s'extraire. La pensée peut être métaphorisée, traduite dans une constellation d'images littéraires qui la conditionnent et l'orientent. La métaphore de la consommation accompagne la pensée comme son double depuis l'éclosion de la culture occidentale. De par sa longévité, cette métaphore instaure un espace interprétatif transhistorique confirmant que les motifs sacrificiels de la connaissance mystique subsistent et se transforment dans la société moderne sécularisée. Révélant la pensée à sa démesure, la métaphore de la consommation témoigne des fondements affectifs et sensibles de la quête de connaissance. La littérature est dépositaire de cette part brûlante de la pensée, part occultée par le discours scientifique. Cette thèse a pour objectif de remédier à cette occultation, démontrant la pertinence de la pensée littéraire qui déborde les critères de rentabilité structurant l'économie du savoir actuelle.

Dans la première partie je relève les conjectures poétiques et historiques ayant mené les penseurs à discréditer l'expression métaphorique. Sont ensuite élaborées les questions philosophiques majeures suscitées par la relation polémique entre vérité et métaphore. Cette dernière est définie comme une opération langagière engendrant un spectre de dualismes s'échelonnant entre vivant et mort, impropre et propre, sensible et intelligible, féminin et masculin. La deuxième partie de l'argument est consacrée à la lecture de figures contemporaines de la consommation : le *Ich* du roman *Malina* de Bachmann, *Lady Lazarus* de Plath, puis la mendicante et « l'écrit » chez Duras. J'y développe une conception de l'écriture comme acte de pensée relevant d'un processus d'épuisement, de résurrection, puis de corrosion du sens. Théoriser et actualiser dans mon propre discours cette métaphorique de la consommation permet de mettre en lumière le caractère essentiellement excessif de la pensée ainsi que le rôle primordial de la littérature dans sa transmission.

Mots-clés : Pensée littéraire ; consommation ; feu ; métaphore ; écrits des femmes ;
Bachmann, Ingeborg ; Plath, Sylvia ; Duras, Marguerite.

ABSTRACT

This thesis offers a theoretical analysis of literary thinking. In analyzing the modalities of the fire metaphor in the works of three contemporary women writers, I aim to define the process leading to modes of knowledge that do not readily adhere to the rational order. Thinking is an act that remains distinct from what is produced and preserved in canonic knowledge. Thinking cannot be thoroughly and objectively conceptualized, for it designates the very movement of conceptualization, a process from which no consciousness can escape. Yet it can be metaphorically expressed, translated into a constellation of literary images that condition and guide thoughts. The metaphor of « consuming » – specifically, « smoldering » or transformation via fire – has gone hand in hand with thinking since the emergence of western culture. Running through history, this metaphor creates an opening onto a historical understanding that reveals how the sacrificial impulse of mystical knowledge is transformed and continues to exist in modern secular society. In underscoring the unbridled nature of thought, the « consuming » metaphor attests to the way in which the quest for knowledge is marked by affect and sensation. Literature inscribes this flammable side of thought concealed by scientific discourse. This thesis aims to undo this concealment in demonstrating the pertinence of literary thinking that goes against the criteria of profitability at the heart of current economies of knowledge.

In the first part, I identify the poetic and historical conjectures that led thinkers to discredit metaphorical expressions. I then consider the main philosophical issues stemming from the polemical relationship between truth and metaphor. Metaphor is defined as an operation of language that produces a spectrum of binaries such as life and death, improper and proper, sensible and intelligible, feminine and masculine. The second part of the argument is dedicated to readings of contemporary literary figures of « consuming » or being consumed by fire : the *Ich* of Bachmann's novel *Malina*, Plath's *Lady Lazarus*, then the beggar woman and « the written » as imagined by Duras. I elaborate a conception of writing as a thinking act that derives from a process of exhaustion, resurrection, then corrosion of meaning. Theorizing and performing this « consuming » metaphors in my own discourse allows for highlighting the excessive nature of thinking, as well as the crucial role of literature in its transmission.

Keywords : Literary Thinking ; Fire ; Metaphor ; Women's Writing ; Bachmann, Ingeborg ; Plath, Sylvia ; Duras, Marguerite.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
REMERCIEMENTS	v
INTRODUCTION	1
Consumation contre consommation	4
Le feu et l'eau	8
Les mystiques, incendiaires exemplaires	10
Les femmes et la pensée	13
Pourquoi la métaphore	18
Corpus	20
PARTIE I : LES VÉRITÉS DE LA MÉTAPHORE	23
CHAPITRE 1 : LA MÉTAPHORE DISPARUE	24
« Sans délicatesses » : Incriminer le style	29
L'autorité par-delà la maîtrise	31
L'image anti-métaphorique	37
La femme : de l'inappropriée à l'inappropriable	40
Ceci n'est pas <i>qu'</i> une métaphore	45
CHAPITRE 2 : LE SPECTRE DE LA MÉTAPHORE	49
La métaphore existentielle	54
Tester : vérité et torture	58
Constellation d'images contre linéarité discursive	60
Revenance et préfiguration du vivant	61
Image et métaphore absolues	65
La métaphore post-métaphysique	67
La femme et la métaphore : un destin sacrificiel commun	70
La purification des châteaux	74
EXCÈS DE PENSÉE : LE HURLEMENT DE GINSBERG	77

PARTIE II : CONSUMATIONS LITTÉRAIRES CONTEMPORAINES	85
CHAPITRE 1 :	
LES FLAMMES OÙ L'ESPRIT EXPIRE – BACHMANN	86
Amour et anesthésie	90
Penser vers le bas	100
Le <i>Confiteor</i> de l'écrivain	106
Se penser hors de soi	111
Devenir flamme : l'intensification de soi	120
Justice contre jugement. « Vienne brûle ! »	125
Un genre de pensée	132
Survie d'une tête brûlée	137
Renouveler le feu : le rôle du <i>Je</i> écrivain	144
CHAPITRE 2 :	
LA RÉSURRECTION DES CENDRES – PLATH	150
Recouvrer ses esprits	153
Ne pas essayer à la maison : Empédocle	162
Le Phénix impudent	165
La valeur des restes	171
<i>Strip tease</i> et dé-couverte	176
« <i>Mouth-ash, ash of eyes</i> » – résidus mémoriels	179
Le prix de la représentation	185
Relever le corps poétique	190
L'horreur de la répétition	195
Flipper : de la résurrection à l'insurrection	198
CHAPITRE 3 :	
LA CORROSION DE L'ÉCRIT – DURAS	203
Le halo métaphorique et le travail du simulacre	207
Logique de l'errance	215
« Le feu acide de l'estomac » : la faim	221
« Le bruit du rongement » : la puissance de l'écrit	228
L'expérience de l'inconnaissable	236
Liaisons occultes et amoureuses	242
La profonde vanité de la connaissance	247
Alcools	254
CONCLUSION : De l'impossibilité de passer le flambeau	256
BIBLIOGRAPHIE	267

REMERCIEMENTS

Merci à Terry Cochran de m'avoir supportée toutes les nombreuses fois où j'ai changé d'idée, de projet ou de pays. Merci pour ses lectures généreuses et stimulantes, et puis pour sa confiance et ses remarques pleines d'esprit. Sans lui je ne sais pas si j'aurais rédigé une thèse. Je sais en tout cas que je n'aurais pas écrit cette thèse-ci.

Merci à Barbara Agnese qui m'a chaleureusement accueillie à Vienne il y a plusieurs années et qui depuis partage avec moi sa passion pour la littérature et la philosophie autrichiennes. Merci pour son ouverture, ses conseils et ses encouragements sentis.

Merci au département de littérature comparée de l'université de Montréal et aux professeurs qui m'ont enseigné. Merci à Norbert Bachleitner pour avoir supervisé mon séjour de recherche à Vienne et m'avoir aidée à m'y établir. Merci à la « Elfriede Jelineks Forschungsplattform » de m'avoir reçue comme chercheure invitée. Merci au CRSH, à la FESP et au MELQ pour le soutien financier.

Merci à mes amis pour les remontants de toute nature. Rosalie Vézina-Ouellet, Pascal Normandin, Caroline Blanchet, Martin Tailly, Kilian Jörg, Alix Denault, Nora Proske et Iliana Kokaleska. Un merci complice à Clara Dupuis-Morency pour les belles discussions « du côté Duras » et sa joie de penser.

Merci à ma famille qui me soutient dans tous mes voyages, dont celui dans les livres. Un grand merci à mon père Jean Lemieux pour son support constant et puis pour avoir su me transmettre sa « maladie de l'écrit ».

À Patrick Rampelotto un merci embrasé pour l'amour, les idées et le courage qu'il m'a donnés, et pour m'avoir tirée du lit chaque matin.

Sin arrimo y con arrimo
Sin luz y a oscuras viviendo
Todo me voy consumiendo

[Sans appui et avec appui
Sans lumière et vivant dans les ténèbres
Tout entier je vais me consumant]

- Saint Jean de la Croix

INTRODUCTION

La femelle s'épanouit davantage dans un environnement d'eau, de choses froides et humides et douces, que ce soit de la nourriture, des boissons ou des activités. Le mâle s'épanouit davantage dans un environnement de feu, composé de sèches et chaudes nourritures et modes de vie.

- Hippocrate

Une âme sèche est plus sage et meilleure.

- Héraclite

Que devrais-je faire de ma démesure dans un monde où tout n'est que mesure ?

- Marina Tsvetaïeva

Grand aspirateur d'affects, grande inspiratrice de crises existentielles, la littérature draine bien des énergies pour des effets dont le bénéfice est contestable. Cela pourrait suffire à en interdire la production. Reste que sur l'échelle de la vanité une activité surpasse l'écriture ou la lecture du texte littéraire : son interprétation critique. À quoi bon étudier la littérature ? Après tout elle ne fait pas une vache à lait convaincante. On ne peut en extraire aucune formule magique, encore moins une formule scientifique à partir de laquelle élaborer un remède contre le cancer, développer une nouvelle App ou propager un nouvel enseignement moral. Ni strictement nécessaire ou suffisante, la littérature fait faux bond aux rencontres de fonctionnaires administrant l'économie du savoir selon des critères de

productivité et de performance. Certains départements d'université ferment alors qu'on remet en question la pertinence des sciences humaines en général et des études littéraires en particulier. Envers et contre tous, telle une vermine ultra robuste se nourrissant des restes déclarés inassimilables par la société « saine », la littérature subsiste depuis sa naissance dans les environnements les plus hostiles. Elle sert encore à raviver les sensibilités sclérosées, à galvaniser les lecteurs les plus las, à sortir la conscience de son isolement, à ouvrir un espace de réverbération entre la vie et le langage, à penser. Or, « Dans un univers où le succès est de gagner du temps, penser n'a qu'un défaut, mais incorrigible : d'en faire perdre¹. » Il est commun et compréhensible de perdre son temps pour le plaisir de le perdre, pour défendre son droit souverain à l'improductivité. On pense quand même aussi, parfois, au nom d'un insaisissable. Comment défendre ce principe « insaisissable » dans le champ de la connaissance ? Ce pourrait être le vieux moteur du manque – de dieu, de sens, d'émotion forte – qui met en branle la machine à réflexion, à désirer la vérité évanescence. On vante souvent, en théorie du moins, la richesse des silences « lourds de sens » qui ponctuent les textes poétiques. Or plutôt que ses vides, ses absences ou ses achoppements, m'intéresse l'excès de la littérature. Sa force d'emportement et de bouleversement, ses rythmes haletants, ses débordements maniaques et son intensité affective font de la littérature quelque chose de trop. C'est ce « trop » qui s'est placé de lui-même à l'avant-scène de mes lectures et qui a demandé à être réfléchi.

Penser croche – par-delà la rectitude politique et la droiture rationnelle – est penser tout court. La reprise chorale, bien enlignée sur la note à reproduire, de principes moraux ou de doctrines philosophiques n'exige pas beaucoup de jugeote. Cet enchevêtrement des voix en canon n'encourage d'abord que la prolifération d'illusions populaires vendues pour des vérités. La connaissance ne se résume pas à la recherche d'une vérité unique, dogmatique. Cette vérité de connaisseur condamne la connaissance à la singerie d'attitudes existentielles éprouvées. Les compétences à acquérir pour se mesurer à la connaissance offerte par la littérature sont impossible à qualifier exhaustivement. Il ne fait pas de doute que la pensée littéraire relève d'un exercice difficile, car elle force à une contorsion de

¹ Lyotard, Jean-François, *Le post-moderne expliqué aux enfants, Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, p. 63.

l'esprit qui montre la lentille qu'il emprunte pour cerner la réalité. Il y a autant de lentilles que d'humains, que de concepts, mais la littérature permet de voir la portée et le défaut de chaque perspective particulière, inouïe telle celle, pour prendre un exemple fameux, d'un homme métamorphosé en cafard. Cette forme de connaissance n'est comparable à aucune autre. Elle ne peut être ramenée à des principes scientifiques voulant que le langage s'efface au profit de l'argument, qui ensuite puisse être traduit logiquement dans toutes les langues. La littérature défie cette exigence de transparence en ce qu'elle met le médium, les expressions problématiques et intraduisibles, au premier plan. Elle réclame en retour une langue interprétative qui remodèle ce médium, qui mette sa matérialité et sa facture affective de l'avant. C'est pourquoi j'invente une métaphorique, plus appropriée à la pensée littéraire que la terminologie scientifique.

CONSUMATION CONTRE CONSOMMATION

J'entends par *consumation* un acte excédant les exigences du bon sens, exigences auxquelles se plie l'individu qui voudrait seulement – quelle humilité ! – l'accroissement des richesses et du pouvoir. Dans le domaine de la connaissance la consommation désigne une activité spirituelle irrécupérable en ce qu'elle ne se solde pas par une nouvelle ligne au CV ou une promotion pour penseur accrédité. Elle se distingue de la consommation culturelle et protège de son infirmité érudite : le trouble anxieux de qui se goinfre de toutes les grosses Lettres de l'Humanisme et peine à les métaboliser. La consommation est irréductible aux conditions du marketing intellectuel visant à la maximisation du rendement, principe dont découle le fameux et malheureux impératif *publish or perish*. Témoignant de cette marchandisation du savoir, la prolifération des appellations conceptuelles à la mode engendre un consumérisme académique qui assigne la pensée à la résolution – supposée « effective » – de problèmes. Ces soi-disant problèmes sont le plus souvent désancrés de la vie dont ils sont présumés surgir.

Consumation plutôt que consommation – cela implique d’appréhender la pensée comme une activité autotélique, une forme de « dépense improductive² » qui a sa fin en elle-même. Cette fin est accordée à l’existence solitaire de l’individu moderne, isolé sur sa planète, sans dieu ni mission à servir. La pensée comme retour de flamme révèle ce que Bataille a bien nommé la « part maudite », cette énergie excédante dissimulée qui demande à ressurgir et qui montre que l’économie de production n’est que le paravent d’un désir de dilapider, de donner déraisonnablement, de faire de la vie une fête. C’est concevoir la pensée non seulement comme une contraction effrayée de l’être raisonneur, mais comme une dilatation de la conscience et une intensification de soi.

Les lieux où puisse s’exercer une pensée dégourdie, sortie de ses pantoufles institutionnelles, se font rares. Heureusement, même en notre époque radine qui compte tout et ne risque que très peu, la littérature est généreuse. Elle donne à profusion : à rire, s’émouvoir, se scandaliser. La pensée littéraire ne prétend pas au calcul bien qu’elle tende vers une vérité et que, conséquemment, elle ait une justesse. Cette justesse de la pensée se conçoit comme celle d’un instrument musical – un *tuning* constant de la sensibilité – plutôt qu’une concordance entre une définition et son objet. La littérature n’imite pas le monde – ce serait vraiment de l’énergie piètrement gaspillée –, mais plutôt le rate mieux. Aussi la pensée littéraire s’exerce en s’excédant. Elle, qui ne construit pas de théorie ni de même parfois d’histoire, s’engage avec le savoir de manière oblique. Ni tout à fait contre ni tout à fait avec. Elle se distingue des métadiscours critiques et des rapports de laboratoire en ce qu’elle profite de la capacité du sujet à être affecté. Elle amplifie cette capacité en la mettant à l’épreuve. La pensée littéraire est un moyen de se consumer, de s’altérer en se laissant dévorer par quelque chose de plus grand que soi, de brûler les énergies que la rationalité épargne. Ce n’est pas la même chose que de consommer des mets poétiques

² Bataille, Georges, *La part maudite* [1949] précédé de *La notion de dépense* [1933], Paris, Minuit, 2011. La consommation se divise en deux types d’activités. Celles qui relèvent de l’usage minimal nécessaire à la conservation de la vie, puis les « dépenses improductives » consomantes qui relèvent du culte, de la sexualité non-reproductive, de la création artistique, de la guerre, du luxe, de la fête : « la perte doit être la plus grande possible pour que l’activité prenne son véritable sens. » p. 24. La consumation littéraire appartient aux activités symboliques sacrificielles qui laissent un reste, et qui dilapident volontairement une énergie en surplus qui si elle reste engrangée donne lieu à des dépenses involontaires catastrophiques, dont les crimes et les guerres.

exotiques. Car quand je mange, j'assimile. Quand je lis un poème, je carbure à l'inassimilable.

Se brûler les méninges ne laisse pas de résultats probants, mais des restes. La métaphore de la consommation permet de penser la spécificité de la pensée littéraire qui laisse un texte en surplus, et qui résiste telles les cendres aux feux de l'esprit : à la sublimation du sensible en fumées intelligibles. Défendre une telle pensée déficitaire qui ne respecte pas les règles de l'argumentation discursive est, j'en conviens, un parti pris sans doute impopulaire. C'est pourquoi il importe de montrer ce que cette dépense intellectuelle mène, par un détour sans contredit pervers, à un gain spirituel. Ce gain incalculable relève d'une ouverture de l'esprit, qui entre dans la littérature en laissant sa capuche protectrice sur le seuil, puis accède à un illimité recyclage des *topoi* qui connectent l'expérience contemporaine aux mythes antiques. La littérature sort subrepticement la conscience de sa solitude en permettant la rencontre de solitudes innombrables. De là l'angoisse, de là le ravissement, qui s'ensuivent.

La pensée littéraire se distingue du discours philosophique en ce qu'elle ne commente pas une doctrine institutionnelle, y rajoutant son grain de sel ou sa goutte de vitriol depuis la position relativement protégée de l'analyste. Elle explore plutôt les modalités de représentation d'un émoi intérieur. Cette motion intime désigne la terreur envoûtante qui met en branle la machine à penser. L'instigateur de la pensée demande une provocation. Car il est si naturel – et si doux ! – de se complaire dans l'inertie intellectuelle, se laissant ainsi porter par des schémas relationnels déterminés par notre ascendance familiale et culturelle, qui se répètent et se répètent de génération en génération. La pensée littéraire est un traitement choc auquel il est certes sage de se désister. Mais qui se soucie d'être sage, compris ou compréhensible quand surgit le désir de théâtraliser l'existence ? Chacun le fait, avec plus ou moins d'imagination et de cœur à l'ouvrage. Cette mise en scène de soi diffère de la relaxante rêverie en ce qu'elle exige une pensée rigoureuse et un travail sur la langue. Elle cultive une modalité du savoir qui met à profit un imaginaire brûlant de l'excès plutôt que celui froid du calcul. Bref dramatiser l'existence exige l'élaboration d'une pensée digne du goût de la démesure de notre époque, comptant que nous nous reconnaissons comme Nietzsche dangereusement modernes :

La *mesure* nous est étrangère, reconnaissons-le, notre démangeaison, c'est justement la démangeaison de l'infini, de l'immense. Pareils au cavalier emporté par un coursier écumant, nous lâchons les rênes face à l'infini, nous, hommes modernes, nous, demi-barbares – et nous ne connaissons *notre* béatitude que là où nous sommes aussi le plus – *exposés au danger*³.

La littérature « pensante » instigue et archive une rencontre avec l'incommensurable, ou du moins avec notre démangeaison de l'incommensurable. Elle tente d'orienter un brin le coursier écumant sur lequel nous nous exaltons : « *“Like” and “like” and “like” – but what is the thing that lies beneath the semblance of the thing*⁴? » Ce support énigmatique incomparable – sur le dos duquel se construit toute la chaîne associative des comparaisons, c'est-à-dire le langage – apparaît sous diverses formes imaginaires. La plus traditionnelle est le feu. Du Buisson ardent aux flammes de l'Apocalypse, en passant le volcan d'Empédocle, jusqu'au feu divin volé par Prométhée, la culture occidentale a dramatisé l'accès au ferment de la connaissance comme une consommation. Le chemin de la connaissance est semé d'embûches, la pensée qui l'emprunte est un combat avec le feu, métaphore de l'absolu : infinie force de vie et majestueuse menace de mort. Cet insaisissable ferment est le plus souvent invisible, mais plus que palpable. Il brûle.

La métaphore – qu'on nous présente le plus souvent comme la compagne frivole du sérieux concept – met à jour un dynamisme fondamental de la langue en déplaçant une signification d'un signifiant à un autre. Parce qu'elle instigue une tension entre les termes interposés – en fait entre plusieurs mots agencés en constellation –, elle indique un excès de sens : cette sensation de glissement née d'une méprise parlante entre deux sphères connues. La « justesse de la méprise » désigne le terrain oxymorique sur lequel se déploie la liaison métaphorique. Elle révèle que le langage n'est pas rivé au monde qu'il prétend décrire. La signification est malléable, n'est solidement ancrée dans un terme qu'artificiellement par les institutions qui le régulent. Le sens est ce glissement de surface endigué dans des règles qui permettent la communication en nous donnant l'illusion vitale de nous comprendre. Suivant sa nature fragile et volatile, le sens cherche une demeure attitrée dans une définition de dictionnaire ou la structure syntaxique d'une phrase. Il a

³ Nietzsche, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, [1873], traduction de P. Wotling, Paris, Flammarion, 2000, p. 196. Nietzsche souligne.

⁴ Woolf, Virginia, *The Waves* [1931], New York, Oxford University Press, 1998, p. 134.

besoin de la protection garantie par ces cadres qui permettent une résolution apaisante de ses tiraillements contradictoires. La connaissance qui m'intéresse se tient dans ce tiraillement, c'est pourquoi elle n'a ni démonstration logique ni justification morale. Elle excède les déductions énoncées dans une langue correcte. Aussi l'excès métaphorique permet de profiter de l'erreur, voire d'en jouir, en donnant l'opportunité à l'esprit de se prendre *sur le fait* de commettre une méprise de catégories qui est le plus souvent constatée *a posteriori* dans la distance abritée du jugement objectivant.

LE FEU ET L'EAU

La métaphore fait signe vers ce qui s'écoule du cadre des définitions. Cette vigueur de l'écoulement désigne ce que les sages de la Grèce Antique dédaignaient chez la femme : sa qualité aqueuse et incontenable. La femme contemporaine n'a heureusement plus à incarner exclusivement l'incontrôlable fuite du féminin. Elle a enfin gagné le droit à l'autodomestication, à l'éducation. Mais le féminin et la métaphore restent des incarnations de l'informe qui demande à être lié, voilé, contenu par un rituel ou un autre. Le résidu inclassable qui met en péril les catégories de l'entendement a longtemps été projeté sur le corps féminin, devenu le signe culturel de la puissance de dépropriation du langage. Le destin de la femme pensante est liée à cette figuration du féminin comme être « humide » élémentairement disqualifié de la pensée consumante permettant d'atteindre à la condition de stabilité de l'homme brûlé d'intelligence vive⁵. Ces clichés ne demandent pas notre permission pour survivre. Les archétypes formant la dynamique dialectique de la pensée – entre l'esclave et le maître – sont éternels. Nous pouvons encore rejouer le duel pour donner raison à l'esclave, à l'instar d'écrivains s'engageant créativement avec ces clichés et inventant des figures nouvelles – le *Ich* de *Malina*, *Lady Lazarus*, la mendicante – figures dans lesquelles la métaphore de la consommation se réincarne.

⁵ Cette polarité métaphorique élémentaire – la femme étant comme l'eau et l'homme comme le feu – est brillamment exposée dans « *Dirt and Desire : Essay on the Phenomenology of Female Pollution in Antiquity* » de Anne Carson, ds *Men in the Off Hours*, New York, Vintage Books, 2001, p. 130-157. Y est exposé comment des métaphores sont mises à profit – c'est-à-dire sont départies de leur statut métaphorique pour être ramenées à des évidences naturelles essentielles – pour refuser aux femmes la faculté de penser.

Dans la mythologie grecque le feu est un élément où se renforce et s'affine l'homme, alors que la femme est assignée aux régions humides où elle pullule comme les champignons et se propage comme l'infection. À chaque sexe correspond son élément et son mode de fertilisation. L'homme dispose des flammes purgatives et la femme des eaux indomptables. Le Dieu soleil est une puissance apollinienne, harmonieuse et onirique. Unique et central, il est source de toute vie. Les divinités féminines sont souvent aquatiques, nymphes et sirènes, créatures monstrueusement séduisantes, fluctuantes et multiples comme les mers et leurs confluent. Ce partage élémentaire symbolique relègue les femmes à la matière informe et les hommes à la gestion des infections transportées d'un foyer à l'autre par ces « matrices ambulantes ». La contenance par les voiles, les couverts, les bouchons divers, forment le contour étanche qui permet à la pensée sèche, inébranlée par les eaux troubles de l'affect, de veiller à l'ordre de la Cité. Le feu est l'autorité purifiante qui permet la circulation protégée des moiteurs femelles qui menacent de contaminer les intérieurs qu'elles visitent. C'est un élément statique dangereux autour duquel l'humain se doit de se bouger. Les hommes peuvent inventer leur danse, les femmes doivent attendre qu'on guide leur chorégraphie. On les a, plus tard dans l'histoire, aussi souvent jetées au feu au nom d'un dieu ou un autre. La pensée est une danse autour du feu ; elle est un acte. Une pensée tranquille n'existe pas. Elle résulte de la peur de périr en même temps que du désir de brûler.

La littérature ne cherche pas la pureté sèche du raisonnement. Elle joint les pôles élémentaires en laissant la part belle au féminin, l'affect et le désir qui pour les Grecs sont aussi liquides puisqu'ils fuient d'un corps contaminé à l'autre sans qu'on puisse les intercepter. La poésie, depuis Platon toujours suspecte, s'associe à des forces d'écoulement et de dispersion qui mettent en péril les valeurs de l'harmonie et de la sagesse comme contrôle de soi – la *sophrosyne* des Grecs qui impliquait, pour les hommes de repousser les excès rationnellement, pour les femmes de se laisser mettre en laisse par qui saurait les contrôler. Cet ascétisme est remis en question et se transforme dans la modernité, surtout à partir de l'époque romantique. Le diabolique et le sublime sont célébrés comme des forces refoulées de l'esprit. La sagesse ne repose pas dans un discours savant, mais dans

une méthode infernale et corrosive. Aux pratiques d'autosubjections succèdent les pratiques d'autoinsubordinations.

[...] the first notion that a man has a body distinct from his soul, is to be expunged : this I shall do, by printing the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid.

If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite.

For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern⁶.

Blake unit deux gestes traditionnels de la pensée qui se contrebalancent : la descente aux enfers comme découverte de l'infini, puis l'ascension hors de la caverne vers le soleil aveuglant. Les deux mouvements impliquent qu'on grille les illusions faisant écran entre l'individu et la réalité. Comme on le sait, l'escalade spirituelle platonicienne reniait le monde immanent des choses au nom du ciel des Idées. Plutôt qu'imiter cette grande critique puritaine des corps et de leurs humeurs, Blake organise le mariage forcé de l'enfer et du paradis. Cette alliance des deux transcendances est forgée par le feu de l'écriture poétique qui s'engage avec un principe législateur qui décharne le monde de ses parures mensongères. Les feux du ciel comme de l'enfer sont vandales, ils rongent les couvertures sociales.

LES MYSTIQUES, INCENDIAIRES EXEMPLAIRES

L'infini révélé par les incendiaires est aussi un sentiment : une insatisfaction infinie face à la parade des hommes éduqués définissant *leur* utilité morale sélective. Aussi le feu figure l'urgence, l'impatience de connaître autre chose que l'éternel retour du même enseignement élitaire. Comptant ses sous, prévoyant une éducation pour les filles de ces hommes éduqués qui savent ce qu'*est* le bien et le bon pour elles, une narratrice de Virginia Woolf déclare qu'aucun fond ne sera investi dans la vieille école. On contribuera par contre à l'achat des outils nécessaires à sa consommation.

⁶ Blake, William, *The Marriage of Heaven and Hell* [1790], New York, Dover Publication, 1994, p. 36. Je souligne.

No guinea of earned money should go to rebuilding the college on the old plan; just as certainly none could be spent upon building a college upon a new plan; therefore the guinea should be earmarked « Rags. Petrol. Matches. » And this note should be attached to it. « Take this guinea and with it burn the college to the ground. Set fire to the old hypocrisies. Let the light of the burning building scare the nightingales and incarnadine the willows. And let the daughters of educated men dance around the fire and heap armful upon armful of dead leaves upon the flames. And let their mothers lean from the upper windows and cry, « Let it blaze! Let it blaze! For what we have done with this education⁷ !

La refonte de la tradition humaniste – qui pouvait compter sur l’homme blanc européen comme mesure de toute chose et, par-là, méprenait ses perceptions bien partiales comme des vérités universelles – peut compter sur de telles jeunes filles pyromanes qui menacent ses monuments. La littérature souffle sur ce brasier allumé par les minorités abusées par les pouvoirs hégémoniques. Elle ne brûle pas puérilement contre le savoir, mais elle se dérobe à son assimilation par la raison dévorante. Parce que chaque lecture poétique est différente, qu’elle agite un bagage affectif qui ne peut se transvider d’un cœur à l’autre, la littérature suscite un tremblement du sens qui déstabilise les fondations du savoir institutionnel.

Depuis ses balbutiements au Moyen Âge puis son éclosion dans la modernité naissante, la poésie mystique manipulait le langage pour véhiculer un défaut d’intelligibilité – Dieu saisit « négativement ». Ils témoignaient dans une langue personnelle de l’expérience collective de l’éloignement progressif de Dieu. Les mystiques étaient des rebelles de la foi, des réformateurs qui ne s’accordaient pas aux enseignements doctrinaux de l’Église catholique et qui concevaient leur voie spirituelle partenaire d’une « manière de pratiquer *autrement* le langage reçu⁸ ». Les plus connus de ces écrits irrévérencieux, ceux de Jean de la Croix et Thérèse d’Avila, tentent de rendre lisible l’absence de Dieu – cette absence présente est le premier de nombreux oxymores qui éclairent leurs poèmes de la douleur exquise. Le feu, métaphore privilégiée de l’amour divin, est l’agent de la transformation de l’âme en l’Amant. Il est le seuil souffrant où la conscience s’ouvre à l’infini. Pour expliquer son recours à une langue obscure et parsemée d’images, Jean de la Croix en appelle à la nécessité de donner à entendre, par la rime entre autres, un surplus de sens qui confond les docteurs :

⁷ Woolf, Virginia *Three Guineas* [1938], Oxford, Blackwell, 2001, p.34.

⁸ De Certeau, Michel, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, p. 29. Il souligne.

L'Esprit Saint, ne pouvant donner à entendre l'abondance de son sens en termes vulgaires et usités, parle par mystères en d'étranges figures et similitudes. D'où il s'ensuit que les saints docteurs, quoi qu'ils disent ou pourront encore dire, jamais ne peuvent achever de l'exprimer en paroles, de même qu'en paroles cela non plus n'a pu se dire⁹.

Les métaphores instaurent une tension entre deux termes, un grésillement qui met la puce à l'oreille. Ce surcroît de sens signale pour le religieux la présence de l'Esprit Saint, pour moi, de l'esprit littéraire qui voyage d'un texte à l'autre, bien avant ma naissance et bien après ma mort, et qui ouvre mon cerveau fini à un infini reflux imaginaire. L'éternelle reprise des mythes et des schémas spirituels relève d'une transcendance langagière sans visage ni nom déterminé, sans forme finie. Le feu est une figure traditionnelle de cet excès de sens et d'énergie. L'écriture poétique archive les brûlures (les bouleversements émotifs et corporels) occasionnées par l'approche du feu.

La douleur élective du mystique, dont le corps stigmatisé devient le support de l'écriture divine, hante le corpus textuel contemporain. Aussi est-il possible d'entendre dans chaque chant de l'âme à l'agonie la voix suppliciée de qui se suppose la torche flamboyante d'un Dieu sadique.

Je te donnerai un signe d'un ordre supérieur, qui vivra éternellement dans ton âme, et tu le sentiras éternellement. Ce signe, le voici : Tu seras illuminée et embrasée, maintenant et toujours, brûlante d'amour, et dans l'amour, maintenant et à jamais. Voilà le signe le plus assuré qui soit, le signe de ma présence, le signe authentique, et personne ne peut le contrefaire.

Je t'en fais présent, qu'il descende au fond de toi. Je te donne plus que tu ne m'as demandé. Voici que je plonge l'amour en toi : tu seras chaude, embrasée, ivre, ivre sans relâche; tu supporteras de mon amour toutes les tribulations¹⁰.

Le poète moderne consumé est porteur d'un signe nu, sans producteur autre que sa propre conscience. Il est le transmetteur d'une onde de choc trahissant une vérité renflouée par l'hypocrite langue raccommoquant les brèches du tissu social. L'artiste moderne « suicidé de la société¹¹ » ne porte aucune bonne nouvelle d'en haut, mais le « signe authentique » d'une

⁹ Saint Jean-de-la-Croix, « Explication du Cantique spirituel » [1630] ds *Nuit obscure. Cantique spirituel et autres poèmes*, traduction de J. Ancet, éd. bilingue, Paris, Gallimard, 1997, p. 180.

¹⁰ De Foligno, Angèle, *Le livre des visions et instructions* [1285], traduction de E. Hello, Paris, Seuil, 2015, p. 94.

¹¹ Artaud, Antonin, « Van Gogh. Le suicidé de la société » [1947] ds *Oeuvres complètes Tome XIII*, Paris, Gallimard, 1974, p. 9-64.

faillie cruelle dans la justice régnant ici-bas. Sans doute a-t-il, comme la Bienheureuse Angèle, reçu *plus* qu'il n'en demandait. Il n'en est pas pour autant reconnaissant.

À ma connaissance personne ne s'est récemment intéressé à la représentation contemporaine des métaphores élémentaires : du feu, de l'eau, de l'air, de la terre. Bachelard a défini les images littéraires et mythes originaires du point de vue relativement protégé du philosophe. Il a classifié les images poétiques, les a envisagées dans son projet « métapoétique » pour libérer la conscience rationnelle de ses « complexes ». Bien que ces textes fournissent de belles interprétations, à mon sens Bachelard s'est fourvoyé sur un point important. Il n'y a pas de méta-métaphorique. On ne peut pas se délivrer de la métaphore pour la saisir objectivement, on ne peut que la métaphoriser à nouveau. Je métaphoriserai donc la métaphore de la consommation, épousant le mouvement de purification par le feu autour duquel est née la philosophie antique qui ne séparait pas *eros* de *logos*. Ce sont aussi les processus de l'épuisement, de la résurrection et de la corrosion qui me permettront de définir les traits d'une mystique contemporaine qui hérite des mystiques chrétiens du 16^{ième} siècle. Ils n'ont pas légué leur foi, mais plutôt les séquelles d'une commotion spirituelle. La mystique témoigne d'une perte de Dieu, elle aménage une topologie de la connaissance qui voit son principe législateur progressivement se dissoudre. L'écriture métaphorique est l'expression, à cette époque comme maintenant, d'une conscience blessée qui est inséparable d'un malheur social. « Ici, une intelligence naît d'être atteinte¹². »

LES FEMMES ET LA PENSÉE

Ce qu'on reconnaît comme « littérature pensante » est majoritairement écrite par des hommes et interprétée par des hommes. Les femmes écrivent, oui, beaucoup, de plus en plus. Mais est-ce qu'elles pensent ? Ça reste à prouver ! C'est du moins ce que j'ai constaté à la lecture d'un numéro relativement récent de la revue *Lignes* intitulé explicitement « Littérature et pensée ». Je me suis d'abord enthousiasmée de ce que ses membres visaient,

¹² De Certeau, Michel, *La fable mystique, op. cit.*, p. 43.

eux aussi, à défendre une pensée alliée de « la part du feu », une pensée qui ne refoule pas le chaos, plutôt pactise avec lui. Or « L'invitation » à penser de Michel Surya a eu tôt fait de refroidir mes ardeurs. Y sont conviés dans l'ordre les grands « Proust, Kafka, Musil, Joyce, Borges, Broch, Artaud, Becket, Celan [...] Blanchot, Bataille, Klossowski [...] Sartre [...] Genet, Flaubert¹³ ». Les chercheurs invités répondent comme il se doit et réfléchissent avec Eschyle, Hölderlin et Novalis, Dostoïevski et Mallarmé, Baudelaire et Sade, jusqu'aux méconnus Jean-Michel Reynard et Christian Prigent. Au sein de tout ce beau monde pensant, se cacherait-il une femme ? Trois ! Mais seulement mentionnées à la va-vite au milieu d'une cavalcade de mâles dans un article de Véronique Bergen : Bachmann, Cixous et Kane¹⁴. Elles ne seront pas citées.

Les femmes ne figurent pas au corpus de la littérature pensante. Rêvasser leur va si bien. Transgresser aussi, parfois. Il n'y a pas à dire, elles s'y connaissent dans les choses ayant trait à la matière : le corps dans tous ses aspects abjects, la sensibilité dans toutes ses variations traumatiques, la nature dans toutes ses manifestations impétueuses. Penser reste une affaire masculine. Certains critiques ont tôt fait, devant des œuvres stupéfiantes de lucidité, d'enjoindre à une compassion douteuse qui assigne les écrivains femmes à la position de la victime qui inspire la pitié. Le feu viril de l'Esprit a tant brûlé la délicate âme féminine, celle-ci heureusement laisse filtrer sa voix d'or, chante de loin en loin son martyr... Ce célébré portrait de l'artiste en pauvre fille dépressive disqualifie scandaleusement sa capacité de penser¹⁵. On remarquera d'ailleurs que l'homme qui s'embrase pour servir le langage plutôt que le maîtriser – pensons à des écrivains aussi différents que Rimbaud, Kafka ou Artaud – est à louer. L'écrivain femme qui se fait la voix du chaos est, elle, à plaindre. Elle n'a pas renoncé héroïquement au pouvoir du maître ; la maîtrise langagière, elle ne l'a simplement jamais atteinte...

¹³ Surya, Michel, « Invitation » ds « Littérature et pensée », *Revue Lignes*, Paris, Éditions Lignes, numéro 38, mai 2012, p. 5.

¹⁴ Bergen, Véronique, « Penser l'autre de la pensée » ds « Littérature et pensée », *op.cit.*, p. 10.

¹⁵ Je pense précisément au texte récemment paru de Jacques Beaudry : *Le cimetière des filles assassinées : Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Sarah Kane, Nelly Arcan*, Montréal, Nota Bene, 2015. Beaudry, offrant une démonstration extraordinaire de *mansplaining*, explique aux suicidées ce qu'elles ont pensé et écrit, s'adressant à « elles » au Tu, protégé des répliques brutales qu'elles formuleraient fort probablement si seulement elles vivaient encore. Heureusement leurs textes littéraires préserve la stridence de leur voix d'outre-tombe et répondent par anticipation aux navrantes intrusions de Beaudry dans ce qu'il s'imagine être leurs têtes.

Prenant mon irritation au sérieux j'ai conséquemment réfléchi en m'accompagnant principalement de penseuses. J'ai sciemment privilégié leur contribution : « *Rags. Petrol. Matches* ». Ce n'est pas qu'elles pensent mieux que les hommes – quelle absurdité –, mais qu'elles se trouvent encore inexplicablement dans leur ombre. Je les mets de l'avant et palie ainsi à un défaut de représentation. Au milieu des philosophes et poètes que je convoque, les figures de Bachmann, Plath et Duras se sont imposées. Nées entre 1914 et 1932, elles comptent parmi les premières femmes qui se sont infiltrées dans le canon littéraire occidental et qui ont dédié leur vie à l'écriture. Je les ai réunies suivant le pressentiment d'une affinité d'esprit. Toutes trois oscillent entre une quête de l'absolu et une dénonciation de ses formes oppressives passées. Elles se placent dans un entre-deux : pas strictement passives comme le poète violé par le langage qui l'inspire ou actives comme le penseur décisif qui veut atteindre à la nuit du non-savoir¹⁶.

Se laisser dévorer par le feu au nom d'une valeur supérieure ne relève pas de la poésie, mais du sacrifice. Il faudrait renier ce destin sacrificiel de la femme selon Elfriede Jelinek et Marina Tsvetaïeva, qui sont des figures parentes des écrivains de mon corpus – l'une pourrait être leur fille et l'autre leur mère -- et qui m'accompagnent dans ma réflexion. Tsvetaïeva démystifie l'idole du poète maudit en rappelant que ce qui fait le génie ne doit pas être confondu avec une ouverture psychique totale aux démons de l'inspiration. D'abord cette ouverture totale est une illusion. Ensuite la revendiquer en revient à faire du poète un instinct sur pattes, un foin sec facile à embraser, une tête brûlée désœuvrée. Le poète n'est pas un médium recueillant passivement les ondes du divin. Il est celui qui résiste *in extremis* à son anéantissement, à la fusion enflammée de l'âme avec l'Amant. La poésie est un sacrifice simulé et stoppé juste avant son accomplissement. Pour désigner cette irréductible force qui permet de se détourner de la tentation de devenir Tout, donc de devenir Rien, Tsvetaïeva évoque « l'atome de résistance » en chaque poète : « le dernier

¹⁶ Cette alternative traditionnelle entre le féminin poète et le masculin penseur est rappelée de manière évocatrice par Bataille. Ce qu'il condamne comme une lâcheté féminine du poète – qui se rattache par l'image poétique au connu – est ce qui le soumet au savoir de manière accidentelle : « L'accès à l'extrême a pour condition la haine non de la poésie mais de la féminité poétique (absence de décision, le poète est femme, l'invention, les mots, le violent.) » *L'expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, 1978, p. 53.

soupçon de raison¹⁷» qui distingue l'acte créateur de la transe à bénir. « Le dernier atome qui résiste à l'élément tout en le glorifiant – c'est cela l'art. » De toute manière le poète ne peut se faire griller intégralement sur le brasier élémentaire, car « tout le renvoie à l'élément des éléments : au verbe¹⁸. » Chaque texte poétique « génial » découvre un rattachement singulier à cet *archè*.

Je me suis donc intéressée aux écritures de Bachmann, Plath, Duras car elles canalisent une pensée qui excède l'entendement sans pour autant céder à la croyance, que ce soit en un salut divin ou en une rédemption par la littérature. Elles se tiennent au plus près du feu où inspire et expire toute pensée. La consommation s'y dévoile comme une poétique : elle recoupe le geste créatif qui témoigne d'un embrasement affectif incontrôlable, plutôt qu'il ne le dissimule au nom de l'harmonie esthétique. Je considère que ces écrivains ont incarné de manière exemplaire un malaise contemporain face à la survie de l'esprit menacé à tout instant de se détraquer, jetant les penseurs dans la folie. Métaphoriquement on dira qu'elles s'offrent au combat avec l'élément du feu. Elles n'y cèdent pas poliment la place, plutôt l'orientent. Aussi en les lisant accède-t-on à diverses manières de se mesurer à l'esprit, plutôt que de s'y vouer aveuglément. Trois orientations de la pensée s'en dégagent. Bachmann pense vers le bas, Plath se dirige vers le haut, Duras s'élançait vers l'horizon. Ces mises en scène de la lutte de la conscience individuelle avec l'esprit universel sont autant de contemporaines Passions de la pensée. Il serait insensé d'évaluer ces dernières en les mettant en compétition. Chaque chemin de croix se vaut, bien qu'il ne s'échange pas, ne se reproduise pas plus.

Autre fait incontournable liant ces écrivains : elles ont vécu, de plus ou moins loin, la Deuxième Guerre Mondiale. Le terme « holocauste » ne désigne plus pour elles le sacrifice d'un animal au feu, mais le massacre systématique des Juifs d'Europe, massacre justifié par

¹⁷ Tsvetaieva, Marina, « Le génie » ds « L'art à la lumière de la conscience » ds *Récits et essais Œuvres tome II*, traduction de V. Lossky, N. Dubourvieux et L. Jurgenson, Paris, Seuil, 2011, p. 517.

¹⁸ *Ibid.*, p. 521. « L'élément » renvoie chez Tsvetaieva à ce qui excède la volonté humaine. On peut certes y comprendre les éléments naturels de l'air, du feu, de l'eau, de la terre, mais aussi la Peste ou le Noir. L'élément du verbe réunit ces éléments multiples et les révèle à leur dimension universelle. On comprendra que ce que Tsvetaieva appelle « verbe » je l'appelle « esprit » : le langage qui permet une connaissance intime liant le destin individuel à sa profondeur universelle.

les principes de l'hygiène la plus prosaïque. La frénésie collective nourrie aux scénarios apocalyptiques et les appels ultra rationnels à la purge physique et métaphysique par le feu ; ils ne peuvent résolument plus être glorifiés depuis la Shoah. Les feux allumés au nom d'une administration optimale du corps social sont une fois pour toutes déclarés suspects. Les métaphores du feu sont devenues des métaphores d'Auschwitz, ce qui atteste notamment les fondements symboliques du génocide historique. Le camp de concentration n'est pas l'erreur de la logique culturelle bourgeoise, mais son chef d'œuvre.

Aussi ces trois femmes n'ont pas revendiqué une « écriture féminine » – cela viendra plutôt avec les écrivains de la génération suivante –, mais une inscription dans la filiation traditionnelle. Ainsi elles ne se posent pas, comme les féministes déconstructionnistes des années '70, contre les feux du *logos* « phallo-centré ». Elles font plutôt dévier le cours normal de la raison prétendue pure, le problématisent, extirpent ses cadavres du placard. Cet exorcisme du terrain spirituel est typique de la littérature moderne qui se repaît des crises et ruptures, voguant de scandale en scandale, de feu en feu. C'est une dynamique de la littérature même, et non celle de quelques rebelles isolés, qui la pousse à faire flamber son moule d'antan. La coupure est un moyen efficace de créer une communauté, depuis la circoncision et l'Alliance, depuis la castration d'Ouranos ayant engendré Aphrodite et les Furies, jusqu'aux manifestations contemporaines radicales appelant à l'ablation à la racine du membre législateur de la société patriarcale¹⁹. C'est une conception de l'écriture sans couteau – mais certainement pas sans violence symbolique – qui sera dans les prochaines pages mise de l'avant sous le terme de consommation. Une écriture sans arme blanche, mais bien une arme rouge, acide et inflammable, problématisé la notion de communauté et son fondement sacrificiel. Concevoir les possibilités de pensée réanimées par cette écriture se fait sans appel direct à la littérature secondaire et à sa lignée de spécialistes. Je propose une lecture personnelle, la plus dépouillée possible des lectures reçues, ceci dans le but de provoquer le plus d'interprétations différentes possibles de mon propre texte²⁰. Aussi, à la

¹⁹ Je pense à Valerie Solanas et à son brûlot – le mot est dans ce cas bien faible – *SCUM Manifesto*, qui appelle au soulèvement révolutionnaire des femmes de la *Society for Cutting Up Men*. Écrit en 1967, republié avec un essai introductif de Avital Ronell, London et New York, Verso, 2004.

²⁰ Bloom, Harold, *Kabbalah and Criticism*, New York, Seabury Press, 1975, p. 107. « *A reader understanding a poem is indeed understanding his own reading of that poem. If the reading is wholly a received one, then it will not produce other readings.* »

suite de Cochran qui défend une approche comparatiste qui se distingue des études historico-sociologiques de la littérature, je considère que :

La littérature est plus que l'objet d'une compétence professionnelle et ne se manifeste pas dans une perspective qui se veut scientifique. La désignation « littérature » nomme *le médium et la matière de la connaissance elle-même*. [...] Ceux qui assument la place des gardiens de la lettre passent à côté de l'essentiel, du sens littéraire qui échappe à la mainmise de l'histoire²¹.

La métaphore offre un accès à ce sens transhistorique, la consommation se présentant, aujourd'hui comme hier, comme métaphore du chemin de la connaissance, celle que cherche l'âme amoureuse de l'absolu qui l'ignore.

POURQUOI LA MÉTAPHORE

Le problème qui se pose à travers le rapprochement de la pensée littéraire et de la consommation est celui de la nature de leur alliance. Cette nature ne peut être que métaphorique. D'abord car la consommation ne peut être réduite à *une* image ou à *une* figure. La métaphore renvoie à un foisonnement d'images, de figures et de mythes divers. Également la métaphore puise à deux facultés : l'imagination et l'entendement, qu'on aime le plus souvent garder séparées de peur de créer des conflits. La métaphore conditionne l'acte de pensée²². Consommation, pensée, métaphore : les trois termes sont intriqués et astreignent à une circularité de l'argument. La consommation est une métaphore de la métaphore qui véhicule le feu du vivant ; la pensée, parce qu'elle domine la nature et l'animalité en l'assimilant à l'humain, implique une forme de destruction et ainsi métaphorise la consommation réelle de corps torturés ; la consommation métaphorise la pensée qui relève d'une friction intérieure et d'un échauffement affectif... Cette ronde étourdissante des raisonnements est explorée dans les deux premiers chapitres qui questionnent l'autorité du discours métaphorique et son rôle dans l'acquisition de connaissance.

²¹ Cochran, Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Montréal, Nota Bene, 2008, p. 58. Je souligne.

²² L'assomption est péremptoire et réclame des explications que je fournis dans la première partie de cette thèse.

La consommation métaphorise la pensée, elle lui donne un attrait particulier qui ne relève pas de la sécurisation des acquis. Elle enflamme le cœur qui a ses raisons viles et généreuses que la raison ne connaît pas. La consommation est une métaphore et non une définition car même à cogiter le plus fort et le plus longtemps possible, la fumée ne nous sort jamais véritablement des oreilles, nos méninges surmenées ne rendent pas des flammes réelles. Ce qui n'en revient pourtant pas à dire que le corps n'est pas affecté réellement par son activité intellectuelle. Quoi qu'il en soit, cette métaphore a besoin de figures où s'actualiser et se transformer. Ces figures je les trouve dans le *Ich* de *Malina*, *Lady Lazarus* de Plath et la mendicante de Duras. À partir de cette dernière figure je pense enfin « l'écrit » comme consommation.

La métaphore est une déviance régénératrice du sens propre. Elle est liée constitutivement à la part du feu, l'intuition sensible précédant sa mise en discours, l'horizon mythologique précédant le projet philosophique de l'explicitation de l'existence. La consommation, comme métaphore d'une pensée primitive antérieure à la rationalité, nous ne l'avons jamais connue ou vécue « comme telle ». Nous la fabulons alors que nous sommes déjà trop loin, trop domestiqués et trop raisonnables. Avant d'atteindre le soi-disant « âge de raison » un enfant ne réfléchit pas à sa prétendue « spontanéité ». Comme « innocence », c'est un mot d'adulte. La métaphore arpente l'enfance utopique de la pensée. Ce qui m'intéresse est le type de relation – dominatrice, repentante, idolâtre – qu'entretient la pensée discursive avec son foyer métaphorique : comment on en use et abuse dans les systèmes métaphysiques et dans sa critique contemporaine. La métaphore a longtemps reçu le rôle ingrat de la fleur de rhétorique négligeable, elle a ensuite joué la subalterne de la philosophie, puis ensuite a incarné son fondement caché, sa vérité même. Elle n'existe pas sans la philosophie qui la scrute, sans la raison qui l'assimile ou la pointe du doigt. C'est par conséquent une relation d'interdépendance entre le littéral et le figuré – qui recoupe celle entre la philosophie et la littérature, mais ne s'y confond pas – que je trace dans la première partie de cette thèse.

CORPUS

Après le parcours des théories de la métaphore et l'appréhension hypothétique de ce qu'on peut y découvrir, viennent les choses sérieuses : l'entrée dans les textes littéraires qui régénèrent la métaphore de la consommation. Dans le roman de Bachmann je trouve les balises qui orientent les lectures suivantes. D'abord les métaphores du feu prévalent dans son œuvre, et surtout dans *Malina* qui instaure un espace interprétatif : le *Je* comme « champ d'expérience²³ ». La littérature de Bachmann est descriptive et méthodique. Avec une précision et une lucidité indéniables, son écriture montre un épuisement de la pensée, son achèvement. Interpréter les causes et les effets de cet épuisement me permet de thématiser le rapport de la pensée littéraire à l'utopie et aux limites du langage, ainsi que la décharge énergétique que la pensée suppose. L'affect nourrissant cette réflexion est l'amour.

Après avoir avec Bachmann dramatisé l'anéantissement de la pensée, je la fais revivre sous la plume de Plath. La figure de Lady Lazarus dramatise la relève de l'esprit, sa capacité à se remettre de tous les assauts et de toutes les brûlures de sa logique souveraine. Les affects vengeurs de la colère et du ressentiment prévalent dans cette écriture qui raille la pensée, nargue les scientifiques et les docteurs qui légitiment l'exploitation de la souffrance. Plath donne à la pensée un tour suspect. Se consumer, comme Lady Lazarus qui « *turn and burn* » sur une scène décrépite, signifie corrompre l'imaginaire de la résurrection afin d'exploiter le pouvoir régénérateur de la pensée. Entre mimétisme et dénonciation de ce pouvoir, on verra que le poème frustré l'érotisme traditionnel au nom d'une insurrection du corps.

Après être revenue à la vie, la pensée s'éparpille à l'horizon, reniant le ciel et l'enfer. Chez Duras ces au-delà symboliques sont ramenés sur terre. La topographie orientant mes interprétations ultérieures se dissout. Ne reste qu'une voie exploratoire pour parcourir des textes qui suscitent une perte de repère. Mon *Je pensant* se transforme en champ

²³ Bachmann, Ingeborg, « Les leçons de Francfort » ds *Œuvres*, traduction de E. Poulain, Paris, Actes Sud, 2009, p. 680. En allemand « *Versuchsfeld* » *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung* [1960], München & Zürich, Piper, 2011, p. 54.

d'expérimentation. La pensée change de cap chez Duras et se risque vraiment, ne peut s'exercer qu'en abandonnant les structures dualistes qui scient le monde en deux : l'apparence et l'essence, le faux et le vrai se trouvent superposés dans ce que je définis, aidée par Deleuze, comme le travail du simulacre. Le tumulte exubérant de la pensée enflammée de Bachmann et Plath cède le passage à une force patiente, mais obstinée d'altération de soi et du monde. À l'instar de Duras même dont on ne sait plus départager la vie de sa fabulation, l'écrit devient une figure du brouillage entre les ordres du réel et de l'imaginaire. La consommation spirituelle prend la forme d'une corrosion des limites du corps et de l'esprit. Abandonnant les *Je* précédents, je m'attarde d'abord à lire le mouvement consumant de la pensée dans la figure de la mendicante, celle qui n'écrit jamais, mais qui commande l'écriture en lui échappant sans cesse. Puis je réfléchis le procédé d'écriture de Duras pour exposer la porosité de la conscience dans l'exercice de la pensée. La consommation, l'écriture comme acte de pensée, ne mime plus la voracité des flammes, mais la corrosion lente du territoire connu. Les éléments de l'air et de la mer relaient le feu : une nouvelle cosmologie de la pensée se découvre.

Les trois textes réunis – *Malina* de Bachmann, *Lady Lazarus* de Plath et le cycle indien de Duras –, de par leurs divergences mêmes, forment un chœur dissonant de voix désarmantes. Désarmer est parodier. C'est mettre en échec la quête de l'origine. La parodie, comme Butler le rappelle dans ses réflexions sur l'identité sexuelle, ne porte pas sur un original – par exemple la femme originaire – qu'on pervertit. La parodie, celle dont joue la *drag queen* par exemple, disqualifie d'emblée *l'existence même* d'un original²⁴. Si le féminin comme instance ennemie de l'ordre de la Cité se réincarne chez ces écrivains, ce n'est certes pas pour rappeler à un fondement biologique naturel. Le féminin est une force symbolique qui s'engouffre dans la femme individuelle qui s'y abandonne, la refoule ou la combat. Le féminin est lié à la « part maudite » : l'excès qui, malgré les louables tentatives pour le canaliser socialement, réapparaît à la surface du monde sous des formes plus ou moins dévastatrices et séductrices. Le féminin qu'on a fabulé comme « continent noir », compose le reste opaque de la connaissance, les cendres qui survivent à ses flammes,

²⁴ Butler, Judith, « Gender as Parody » ds *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990, p. 188.

l'élément masculinisé représentant le principe épurateur et la brutalité inhérente à l'acte de pensée. Sans programme commun et parfois sans programme tout court, je conçois ces écritures sous une exigence collective contemporaine concernant autant les hommes que les femmes et qui prescrit la désobéissance face à toute forme d'orthodoxie. Dans un poème à la tonalité didactique, toutefois sans message clair, Carson écrit qu'il faut apprendre à penser sans dévaster, sans brûler vif l'impensable qui réclame d'être pensé.

*No. Scorch is not the way
to know
that thing you should know.
But use the hum of your wound
and flamepit out everything
right to the edge of that thing you should know²⁵.*

Le « bord de la chose qu'on devrait savoir » voilà la zone sacrée que parcourt la pensée littéraire qui exige son actualisation dans l'écriture. Car c'est le langage qui enregistre – par la couleur ou le ton singuliers que prennent les mots familiers – les secousses du tumulte de la conscience qui se met en voie d'appréhender ce qui l'excède – *use the hum of your wound...*

D'une part la consommation déporte la pensée dans un ensemble de questions touchant l'économie générale, comment l'énergie est distribuée et dilapidée. D'autre part, elle permet d'envisager les textes contemporains réactivant une imagination sensible, liée à l'expérience corporelle du feu de la faim ou du désir, expérience qui traverse l'histoire des signes. Deux versants – économique et sensible – de la pensée demandent à être mis en lumière et aussi mis de l'avant, célébrés en ce qu'ils reconnaissent en la pensée une puissance vitale et non un objet. Cette puissance consumante n'est pas un investissement sûr. Elle ne rapporte pas beaucoup, que ce soit prestige ou en or. La littérature n'offre rien d'autre – aucun autre message ou théorie – qu'elle-même, prête à être lapidée ou encensée sur la place publique avec son éclat de trop. Dans un monde où tout est menacé d'être relégué à une valeur capitalisable, c'est l'état d'exception de la littérature que je défends lorsque je la place sous le signe du feu.

²⁵ Carson, Anne, extrait de « First Chaldaic Oracle » ds *Men in the Off Hours*, *op. cit.*, p. 10.

PARTIE I

LES VÉRITÉS DE LA MÉTAPHORE

CHAPITRE 1
LA MÉTAPHORE DISPARUE

Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt.

- Marguerite Duras

Une ombre défavorable a longtemps plané sur la métaphore, considérée un détournement pernicieux et superflu du sens propre. On constate sa presque extinction dans les discours philosophiques et poétiques actuels. On parlera d'image et de figure, mais de métaphore très peu. C'est d'abord que le terme métaphore n'a pris son sens qu'à la lumière du soleil de la métaphysique qui scinde le monde en deux. La dualité figuré/littéral se serait estompée en même temps que ce soleil découpant le sensible de l'intelligible. J'appuie l'emploi du conditionnel en ce qui concerne ces questions, puisque nous usons encore des couples de la métaphysique jour après jour. Cela dit, avant d'évaluer ce que la métaphore peut encore offrir à la connaissance il m'importe de comprendre pourquoi elle est présentement en voie de disparition.

Le caractère hiérarchique et la structure dualiste de la langue sont immuables. Elle est polarisée, du moins en théorie, entre le propre et le figuré, le raisonnable et l'insensé, la forme et la matière, le concept et la métaphore. La langue est un champ de tensions entre des pôles masculinisés et féminisés. D'un côté la Loi et de l'autre la nature capricieuse et sanguinaire à dompter. D'un côté le feu du Logos, de l'autre les vagues d'émotions à

évaporer. Emprunter les mots – nous ne les avons pas créés et ce ne sont pas les nôtres – c'est rejouer une érotique entre deux acteurs langagiers. C'est jouer un rôle, celui de l'écrivain comme maître ou esclave de sa langue. Se laisser happer par le mouvement de l'écriture, en pâtir comme l'âme mystique en proie à des transports divers, c'est prendre la pose astucieuse de la soumission tel le satiriste Karl Kraus : « Je ne maîtrise pas la langue, mais la langue me maîtrise à la perfection. Elle n'est pas la servante de mes pensées. Je vis une relation avec elle, au sein de laquelle j'accueille des pensées, et elle peut faire de moi ce qu'elle veut. Je lui obéis au mot²⁶. » La langue est une courtisane tyrannique dont on ne tire aucune progéniture sinon des pensées. On peut au mieux exercer sur elle une influence, elle aura quand même le dernier mot. Sans humilité l'amant de la langue la considère comme sa muse et sa souveraine. Et dans tout amant se révèle du féminin, car il est celui qui attend, qui ressasse un imaginaire amoureux du sacrifice et son chantage affectif, qui voit en lui s'embraser inlassablement les vieux schèmes érotiques auxquels il aimerait pourtant mettre fin : « Je tente de m'arracher à l'Imaginaire amoureux : mais l'Imaginaire brûle par-dessous, comme de la tourbe mal éteinte ; il s'embrase de nouveau ; ce qui était renoncé resurgit ; de la tombe mal fermée éclate brusquement un long cri²⁷. » Même dans les rares moments où il tente encore de se raisonner, l'amant aime d'abord la langue amoureuse, morte et enterrée, mais toujours prête à se manifester le temps d'une scène de consommation.

Bien que cette scène soit connue et applaudie, il est plus courant de préférer l'autre parti – moins risqué, plus tendance – des dompteurs de langue. L'un de ses membres illustres est Rudolf Carnap, qui voulait délimiter l'espace de la signification et ses possibilités. Il déterminait par là ce qui pouvait endosser le titre prestigieux de « science » et tapait sur les doigts d'un souffre-douleur de renom : Heidegger, porte-étendard de la métaphysique nouvelle. Ce faisant Carnap travaillait à triompher de l'irrationalisme

²⁶ Kraus, Karl, *Aphorismen* [1909], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 134-135. Ma traduction. « *Ich beherrsche die Sprache nicht, aber die Sprache beherrscht mich vollkommen. Sie ist mir nicht die Dienerin meiner Gedanken. Ich lebe in einer Verbindung mit ihr, aus der ich Gedanken empfangen, und sie kann mit mir machen, was sie will. Ich pariere ihr aufs Wort.* »

²⁷ Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 126.

rampant par l'analyse logique du langage²⁸. Le censeur se réclame d'un devoir de maîtrise de la langue. Il vise à limiter les sources de mésentente et considère le langage comme un outil de connaissance à perfectionner. Ces rôles relationnels, de serviteur ou de législateur du langage, ne sont jamais parfaitement endossés. On écrit toujours depuis une position intermédiaire entre l'inspiration et le contrôle. Se mesurer au langage implique d'internaliser ce *polemos* entre maîtrise et servitude, puis de prendre position sur l'échiquier symbolique. On se mettra un moment à genoux, puis dans d'autres circonstances dans la chaise du juge. Chaque fois on arborera le revêtement rhétorique qui convient. Nul besoin de spécifier que la littérature dédaigne foncièrement la place du juge.

Du moment que l'on vise à l'édification d'un savoir commun et d'une justice universelle, cette symbolique millénaire est mise à profit pour dévaloriser la part féminine, vulnérable, séductrice, artificieuse, indocile, déraisonnable du langage. Les clichés de la récalcitrante féminité n'ont pas besoin de notre permission pour survivre. Il est inutile de se révolter de l'injustice de ce partage genré de la langue. Cela ne change rien à sa structure duelle et aux rapports de pouvoir qu'elle suppose. La langue ne travaille et ne se travaille qu'à partir de cette dynamique érotique. Aussi les progrès comme les faillites de la pensée ne peuvent rien contre la survivance des images. C'est ce que constate un personnage d'une nouvelle de Ingeborg Bachmann :

Car c'était bien le monde des images qui subsistait encore, alors que toutes conventions entre les sexes se trouvaient réduites à néant. Les images étaient encore là, alors qu'égalité et inégalité, tous les essais de détermination de leur nature et de leurs relations étaient depuis longtemps des mots vides, eux-mêmes remplacés par des phrases vides également. Ces images qui, même lorsque les couleurs pâlissaient et que la moisissure s'y installait, tenaient longtemps encore et formaient de nouvelles constellations : la Chasseresse, la Grande Mère et la Grande Prostituée, la Samaritaine, l'appeau des profondeurs et des exilés sous les étoiles...

« Je ne suis née sous aucun de ces signes, songeait Charlotte. C'est pour cela que j'aime la destruction. Je cherche quelqu'un à mon image, je cherche à le construire moi-même. Pas encore de nom. Pas encore. Faire le saut, bondir par-dessus tout, ne quitter l'arène qu'au grondement du tambour, lorsque le chiffon rouge frôlera le sol et que nul ne saura comment tout cela doit finir. Espérer l'avènement de mon royaume. Pas celui des hommes, pas celui des femmes... Ni l'un ni l'autre²⁹... »

²⁸ Parution originale sous le titre « *Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache* » [Le surpassement de la métaphysique par l'analyse du langage] ds *Erkenntnis*, Vol. II, 1932.

²⁹ Bachmann, Ingeborg, « Du côté de Gomorrhe » [1961], ds *Œuvres*, traduction de M.-S. Rollin, Paris, Actes Sud, p. 223.

Charlotte fantasme d'aimer Mara et de quitter Frank. Elle fera de son amante « sa créature » et « sa proie », rêve de la détruire virilement pour la refondre dans une figure qui lui plaît. Le projet frankensteinien ne dépassera pas le monde des mirages, la relation homosexuelle n'ayant finalement jamais lieu, comme empêchée par les grandes figures féminines qui surplombent les deux presque-amantes qui dans un même lit finissent par s'endormir : « Deux belles dormeuses aux aisselles pâles et aux combinaisons blanches et moulantes³⁰. » Chez Bachmann on oscille souvent entre une reconnaissance éreintée de l'immuabilité des images, puis l'appel à un royaume utopique où l'imaginaire serait libéré. Sa prose illustre à la fois la nécessité d'une reconfiguration de la langue et l'impasse à laquelle arrive celle qui s'y adonne. Bachmann dramatise une impasse de la pensée : bien qu'on affectionne l'idée de la destruction, il est impossible d'abolir l'ordre symbolique.

Les droits de la femme, son rôle dans la guerre immémoriale des sexes, ses moyens de défense face au sexisme, les moyens politiques de son émancipation du joug patriarcal ; tous ces faits sociaux évoluent. Une chose reste indiscutable : nous ne vivons plus dans le monde de cette nouvelle parue en 1961. Nous n'en éprouvons pas moins, comme Charlotte, la sensation légère, mais persistante d'un décalage – certains parlent d'une crise du sens ou du langage – puisque nous vivons entourés des signes d'une époque révolue, hérités majoritairement de la tradition chrétienne et des mythologies fondatrices de la culture occidentale. Le problème de la réinterprétation des images, que ce soit sous la forme d'une récupération parodique *queer* ou d'une répétition nostalgique kitsch, nous concerne toujours et malgré nous. L'usage critique des codes de la représentation est maintenant répandu sinon obligé, puisqu'il est de moins en moins possible, comme homme ou comme femme, d'entretenir un tranquille rapport d'identification avec l'imaginaire de la grande culture. Il est maintenant tout à fait banal d'entendre dire que les hommes ne sont pas seulement des hommes, les femmes pas seulement des femmes. Les individus refusent de voir leur comportement entièrement déterminé par des normes genrées construites. Or de dire que le genre est performatif et qu'il procède de codes esthétiques non essentiels, donc que les identités sexuelles s'avèrent être un agrégat de

³⁰ *Ibid.*, p. 224.

métaphores, n'implique certainement pas qu'il soit aisé de se débarrasser de ces dernières. C'est se fourvoyer que de penser qu'il serait plus facile de se libérer de l'image que d'un déterminisme biologique.

L'image de la consumée est liée au sacrifice et le sacrifice est lié à la femme. Comme l'a montré Dufourmantelle, les cas de figure passés trouvent une résonance stupéfiante dans la société supposée égalitaire d'aujourd'hui. Son étude³¹ alternant entre interprétation de mythes ou de fictions – de Iseut à Iphigénie en passant par Juliette – et récits d'événements récents, montre que la femme s'engage, qu'elle le veuille ou non, encore de nos jours avec un destin sacrificiel hérité d'une symbolique millénaire. Les figures que je convoque dans les lectures qui suivent permettent de comprendre quelles sont les modalités d'incarnation ou de désistement de ce destin dans la littérature.

« SANS DÉLICATESSES » - INCRIMINER LE STYLE

Pour comprendre les tenants et aboutissants de cette conjecture liant sacrifice et écriture il est utile d'étudier sa remédiation dans un texte contemporain. « *Keine Delikatessen*³² » n'est pas le dernier poème que Ingeborg Bachmann ait écrit, mais le dernier qu'elle ait publié, en 1968. Elle s'est ensuite consacrée à l'écriture de nouvelles et de romans. Cet étrange manifeste de l'indifférence a quelque chose de programmatique et, paradoxalement, de désintéressé de tout projet poétique. Superficiellement il se lit comme un adieu au lyrisme traditionnel, son style élevé et ses prétentions savantes, ces outils précieux d'un Je qui chercherait à exprimer sa vérité personnelle.

Je ne néglige pas l'écrit,
 mais moi.
 Les autres savent
 Dieu le sait
 s'aider avec les mots.
 Je ne suis pas mon assistant³³.

³¹ Dufourmantelle, Anne, *La femme et le sacrifice, D'Antigone à la femme d'à-côté*, Paris, Denoël, 2007.

³² Les éditeurs de ses œuvres considèrent qu'elle a dû l'écrire en 1963. Cf. *Werke 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, München und Zürich, Piper, 1978, p.172-173. Ma traduction.

³³ « *Ich vernachlässige nicht der Schrift, / sondern mich. / Die andern wissen sich / weißgott / mit den Worten zu helfen. / Ich bin nicht mein Assistent.* »

Plutôt que de confidences le Je se déleste de lui-même. Au travers cette suite de dénégations – je ne laisse pas l’écrit, je ne suis pas comme les autres, je ne suis pas mon inférieur – se déploie une voix suspecte, dédaigneuse et indocile, qui se distancie de l’usage langagier courant. Par langage courant, j’entends les mots de la communication, utilisés chaque jour par un sujet qui contribue à une forme ordinaire d’autosubordination qu’exige sa survie en société. Bachmann l’appelait la « langue médiocre »³⁴ : *die schlechte Sprache* ou la mauvaise langue. Or ce Je n’appelle pas à un emploi souverain de la langue, à s’élever avec virtuosité au-dessus de ceux qui « s’assistent » verbalement. Le Je plutôt se laisse aller, se néglige. L’écriture, elle, n’est pas négligeable. On n’en fait ni l’éloge, ni la critique. Il est seulement dit qu’on ne la laisse pas tomber. Le titre annonce d’emblée que ce poème sera dur et sec, sans délicatesses, sans compromis et sans facéties, sans sucrerie, bref qu’il sera sans ce qu’on désigne communément comme le « poétique » – séducteur, beau, enivrant – dans la poésie. Cet esprit de privation témoigne d’une méfiance extrême à l’égard des formes trop belles pour être vraies. La répudiation de la belle apparence connaît une longue tradition occidentale, depuis les ombres séductrices de la caverne de Platon jusqu’à la critique de la société du spectacle par Guy Debord. Ce scepticisme face aux formes qui flattent l’œil s’est exprimé de manière particulièrement véhémement dans l’Autriche natale de Bachmann. Dans son dégoût de la mignardise littéraire on entend l’écho du rire de Karl Kraus qui dénonçait avec verve la vanité de l’intellectualisme d’apparat qui fleurissait dans les cafés viennois au tournant du XXI^{ème} siècle. Se ressent aussi l’influente mauvaise humeur de son comparse Adolf Loos qui considérait l’ornement comme un crime³⁵, puis les condamnations promulguées par les membres du Cercle de Vienne qui s’affairaient à montrer les formulations alambiquées de la philosophie existentielle non seulement précieuses, mais insensées.

³⁴ Bachmann, Ingeborg, « Leçons de Francfort » ds *Œuvres, op. cit.*, p. 719 : « ... car la vie ne possède qu’une langue médiocre et elle [la littérature] ne fait qu’opposer à cette langue une utopie du langage. Elle a donc beau chercher et se tenir le plus près possible de son temps et de sa médiocre langue, il faut célébrer son cheminement désespéré vers ce langage utopique, ce n’est qu’à ce titre qu’elle est glorieuse et porte l’espérance des hommes. Les plus vulgaires et les plus précieux de ses langages participent encore à un rève de langage. »

³⁵ Loos, Adolf, *Ornement et crime*, traduction de S. Comille et P. Ivernel, Paris, Payot Rivages, 2003.

Bien qu'elle ait flirté sérieusement avec ces tendances de la critique du langage de son temps, Bachmann n'était ni une journaliste polémiste ni une théoricienne positiviste. C'est dans la littérature qu'elle frayait sa voie vers une expression vraie. Il est à noter que c'est en tant que passeuse d'un vaste héritage philosophique qu'elle a développé une pratique non instrumentale du langage³⁶. Comme Wittgenstein elle considérait l'éthique et l'esthétique une même chose, qui dépasse sa compréhension sous un énoncé car elle relève plutôt d'une vérité pragmatique. À son exemple elle portait en haute estime l'exactitude de l'expression et s'en faisant un but³⁷. L'écriture est une pratique éthico-esthétique qui montre les limites du langage, donc du monde³⁸. Bachmann écrit en philosophe et critique le langage avec rigueur et minutie. Elle procure des exemples, des « cas » comme celui de Franza³⁹, appuyant la conception origininaire du langage comme châtiment⁴⁰. Le langage coupable, outil d'une connaissance vaine héritée du péché originel, commande une entreprise autopunitive ascétique où il se corrige lui-même par l'ablation de ses niaises délicatesses.

L'AUTORITÉ PAR-DELÀ LA MAÎTRISE

Devenir un écrivain honnête plutôt qu'une médiocre secrétaire d'elle-même impliquait pour Bachmann de représenter une impasse langagière plutôt que de la théoriser. En écrivant un poème qui n'amuse plus – son entame est un laconique *Nichts mehr gefällt mir* [Plus rien ne me plaît] – Bachmann dramatise un désenchantement face au travail de l'écriture. Davantage qu'une simple réflexion métapoétique – qui permettrait d'en dégager un code prescriptif de création, alors que c'est l'idée même de poétique qui au fil des vers

³⁶ Pour une étude détaillée du legs philosophique de l'œuvre de Bachmann, voir l'ouvrage de Barbara Agnese, *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*, Vienne, Passagen Verlag, 1996.

³⁷ Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, traduction de F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud et É. Rigal, Paris, Gallimard, 2005, Par. 91 sur ce à quoi il travaille : « Le but de notre recherche : l'exactitude [...] faire notre expression plus exacte. »

³⁸ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], traduction de G.-G. Granger, Paris, Gallimard, 1972, p. 93. « Les frontières de mon langage sont les frontières de mon monde. » (5.6)

³⁹ Bachmann, Ingeborg, « Franza » roman inachevé publié dans une traduction de M. Couffon ds *Œuvres*, *op. cit.*, p. 409-511.

⁴⁰ La condamnation biblique est reprise dans *Malina*, traduction de P. Jaccottet et C. Oliveira, Paris, Actes Sud, 2008, p. 80. « Je vais divulguer un terrible secret : le langage, c'est le châtiment. C'est par lui que toutes choses doivent passer et c'est en lui qu'elles doivent ensuite dépasser selon l'étendue de leur faute. »

s'effrite – ce texte opère une démystification de la poésie par la poésie. On y interroge le devoir de l'écrivain.

Devrais-je affubler une métaphore
D'une fleur d'amande ?
Crucifier la syntaxe
pour un effet de lumière ?
Qui se cassera la tête
Sur des choses si superficielles – ⁴¹

Ces choses superficielles ne sont pas les métaphores comme telles, ni la syntaxe, mais les interventions du poète qui les déforme. Orner la métaphore d'un ornement de plus ou de trop, malmener la syntaxe sur sa croix pour le spectacle... Ces effets spéciaux qui altèrent les « Belles Lettres » et sa grammaire leur garantiraient en les martyrisant une ultime gloire crépusculaire. S'exprime une lassitude par rapport à l'écriture conçue traditionnellement comme sacrificielle. Michel de Certeau, entre beaucoup d'autres, relève clairement la corrélation entre signification et sacrifice dans son étude sur la mystique. La première écriture est une circoncision. Elle inscrit un manque dans le corps de chair, puis plus tard dans le corpus sémantique. La cicatrice témoigne de la transcendance qui marque le corps fini et qui définit le procès de l'Alliance : « Il s'agit de l'absolu qui se trace par ce qu'il ôte. (...) Le signe lui-même est dès lors un effet d'enlèvement ou de division⁴². » L'écriture de prime abord est impensable hors de cette logique violente de l'entame, de la brûlure ou de la coupure, de l'altération de la matière signant le nom de l'Idéal. Le Je du poème ne nie pas ce procès, mais interroge sa pertinence. Faire fleurir ou crucifier, travestir ou supplicier, d'accord, mais à quoi bon ? Qui s'en scandalise ou s'en préoccupe encore ?

Dans une conférence sur la poésie, Bachmann transforme la question du style en question éthique. Elle rappelle l'histoire de la complicité entre la poésie et la barbarie. Du terrorisme des Surréalistes – pour qui, Bachmann le rappelle, l'acte artistique suprême consistait à descendre dans la rue pour tirer sur les passants – jusqu'à la célébration éhontée de la beauté de la guerre par les Futuristes, l'esthétique moderne accuse une inquiétante

⁴¹ *Soll ich eine Metapher ausstaffieren / mit einer Mandelblüte? / die Syntax kreuzigen / auf einen Lichteffect? / Wer wird sich den Schädel zerbrechen / über so überflüssige Dinge –*

⁴² De Certeau, Michel, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, p. 189.

fascination pour la destruction. « L'art pour l'art » autorise une brutalité sophistiquée et une détresse existentielle prodigieuse, pensons au pauvre Des Esseintes de Huysmans... Autonomisé de ses fonctions culturelles et de ses dépendances pécuniaires – envers la religion, la nation, l'aristocratie – l'art devient l'assistant de personne sauf de lui-même et perd ses racines éthiques. Artistes et collectionneurs se réjouissent un temps de sa liberté acquise pour plus tard se voir atterrir à proximité dangereuse de la violence qu'ils combattaient. Cette douloureuse ironie qui veut que l'art reprenne les traits de son adversaire est celle qui accompagne tout projet d'émancipation.

Il est puéril de chercher à se libérer, de vouloir passer de l'autre côté des limites. L'autre côté est surestimé. Il faudrait plutôt rejouer les structures hiérarchiques au cœur du langage. Déplacer les bornes, les montrer sans racines. Revenons à la fin du poème, qui laisse le devoir d'anéantir à d'autres.

Dois-je
avec la tête engrêlée,
avec la crampe d'écriture dans cette main,
sous la pression de trois cents nuits
déchirer le papier,
balayer les opéras de mots forcés,
anéantissant ainsi : je tu et il elle ca

nous vous?

(On le doit certes. Le doivent les autres⁴³.)

La déchirure du papier évoque le motif de la déchirure du voile des apparences qui structure la dé-couverte de la vérité métaphysique et la lecture herméneutique : *aletheia*. Interpréter l'écriture-sacrifice, c'est traquer le sillon du style, la découpe du sens et ce manque qui se cache entre les lignes. Dans le contexte où écrit Bachmann on veut la métaphysique morte et son arrière-monde des essences éternelles effacées. Or avec le monde des essences éternelles l'humain a aussi fait disparaître le monde des apparences, car les apparences ne sont des apparences *de rien*. Il ne reste que des constructions

⁴³ *Muß ich / mit dem verbagelten Kopf, / mit dem Schreibkrampf in dieser Hand, / unter / dreihundertnächtigem Druck / einreißen das Papier, / wegfügen die angezettelten Wortoper, / vernichtend so : ich du und er sie es / wir ihr? / (Soll doch. Sollen die anderen.)*

métaphoriques sans substrat essentiel. Il n'y a plus de dessous des voiles, que des replis. En ce sens la métaphore serait bel et bien disparue, puisqu'elle n'aurait plus de sens propre à exproprier. Pourtant la fonction de la métaphore subsiste : confondre les ordres séparés (entre autres le divin et l'humain), défaire les oppositions, complexifier les dualismes, dissoudre les antinomies, montrer la vérité des masques.

Le Je indélicat de Bachmann cherche malgré tout une alternative en se détournant des stylistes – ces autres qui doivent écrire. Ils sont complices, qu'ils soient des esthètes ou des politiciens, des professeurs ou des peintres. C'est ce que souligne Nietzsche dans la chute de son texte *Vérité et mensonge au sens extra-moral* :

Il y a des époques où l'homme raisonnable et l'homme intuitif vont de pair, le premier plein d'angoisse devant l'intuition, et l'autre méprisant l'abstraction ; celui-ci déraisonnable autant que le premier est réfractaire à l'art. *Tous deux désirent dominer la vie* : celui-ci en sachant parer par astuce, prévoyance et régularité aux principales urgences ; celui-là, le « jubilant héros », en ignorant ces urgences et en n'admettant comme réelle que la vie travestie en apparence et en beauté. Là où l'homme intuitif, mettons comme dans la Grèce ancienne, a manié ses armes plus vigoureusement et plus victorieusement que son adversaire, une civilisation peut favorablement s'organiser et la domination de l'art sur la vie se fonde : ce travestissement, ce déni de l'indigence, cet éclat des intuitions métaphoriques et surtout cette immédiateté de l'illusion accompagnent toutes les manifestations extérieures d'une telle vie. Ni la maison, ni la démarche, ni le vêtement, ni la cruche d'argile ne trahissent que la nécessité les inventa : apparemment ils devaient servir à exprimer un bonheur sublime et un ciel olympien sans nuages, une certaine façon de jouer avec le sérieux⁴⁴.

Dominer la vie par l'artifice, voilà ce à quoi se refuse déraisonnablement le Je aigri de Bachmann. Pour Nietzsche, fringant dégustateur de délicatesses, il n'y a pas de problème à nier l'indigence. C'est plutôt se méprendre que de croire que nous puissions arriver à une vérité nue. Nous ne disposons que de représentations anthropomorphiques de la réalité, des métaphores refoulées et transformées en « vrais » concepts objectifs. Nietzsche considère que la métaphore est originelle et que le style est primordial, qu'il ravive l'intuition sensible qu'a perdue l'homme raisonnable, présumé apathique. Oublier l'origine métaphorique du langage, c'est oublier par là même la trace de la relation de domination première : la connaissance qui pousse l'homme à s'assimiler son environnement. Avec l'usage, le développement de la connaissance, les métaphores perdent leur caractère

⁴⁴ Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, traduction de N. Gascuel, Paris, Actes Sud, 1997, p. 32. Je souligne.

iconique ; on oublie l'image sensible à l'origine du langage, disparaît la cicatrice qui garde la mémoire de la coupure d'où origine le sens.

L'esthétisation de la vie est complice du conservatisme ultra-rationnel, en ce qu'elle participe d'un même déni de la vulnérabilité en laquelle réside notre humanité. En réaction à cette exaltation de la beauté décadente Bachmann refuse de jouer avec le sérieux. Elle considère au contraire qu'il faille accéder, via la poésie, à une conscience accrue de la nécessité, de la misère langagière de notre temps où le lien entre le monde et ses représentations, entre la vie et l'art, sont incroyablement fragilisés⁴⁵. L'écrivain vise une connaissance grave qui permette de rétablir soudainement le contact entre le mot, le monde et le sujet. Ce contact réside dans la littéralité, dans la poésie qui permet « que vous compreniez le terme « étoile » comme il faut⁴⁶. » Comme il faut signifie : sans référence à autre chose, sans que l'étoile veuille dire « plus » qu'une étoile. Le Je poétique renonce à l'élévation au-dessus de la vie lorsqu'il reconnaît les mots pour ce qu'ils sont, là où ils se tiennent immobiles, sans métaphore qui les éloigne de leur sens « propre », solides et fiables, prêt à l'emploi pour les classes inférieures.

J'ai appris une entente
Avec les mots,
qui sont là
(pour la classe la plus inférieure)

Faim
Honte
Larmes
et
Ténèbres⁴⁷.

⁴⁵ Bachmann, Ingeborg, « Leçons de Francfort » ds *Œuvres, op. cit.*, p. 677. En parlant de Günther Eich : « Les poèmes [...] ne sont pas affaire d'appréciation ou de plaisir [genießbar], mais contiennent une connaissance, puisqu'ils devaient dans un temps de la plus grande indigence [Not] langagière, accomplir quelque chose à partir d'une extrême absence de contact, quelque chose qui permette de réduire cette indigence. » Traduction modifiée. En allemand, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung* [1960], München & Zürich, Piper, 2011, p. 48.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 678.

⁴⁷ *Ich habe ein Einsehn gelernt / Mit den Worten, / Die da sind / (für die unterste Klasse) / Hunger / Schande / Tränen / Und / Finsternis.*

Les mots s'énumèrent lentement, sans qualificatif ni phrase qui les soutiennent, éparpillés sur la page, dépourvus d'un projet poético-politique précis. Cette écriture désarmée appelle à délier les termes pour gagner une nouvelle intelligence du langage. Elle délaisse la métaphore, le lien syntaxique, la violence du sens. L'abandon de la phrase – qui a un sens – au profit du mot – qui a une définition, participe d'une tentative de réparation de la langue usée de la communication, langue liée au péché originel qui dépourvut l'humain de la langue adamique : « En abandonnant le pur langage du nom, l'homme fait du langage un moyen (une connaissance qui ne lui convient pas), par là même aussi, pour une part en tout cas, un *simple* signe ; d'où, plus tard la pluralité des langues⁴⁸. » L'écrivain refuse encore que la langue soit réduite à un *simple* signe, qu'elle soit une métaphore sans ancrage dans le monde des choses, et cherche ce pouvoir de nomination perdu. Bachmann isole les noms pour les rendre disponibles pour la classe la plus basse qui évoque la race inférieure éternelle à laquelle s'identifie Rimbaud.

J'attends Dieu avec gourmandise. Je suis de race inférieure de toute éternité. (...) Comme Jeanne d'Arc ! - Prêtres, professeurs, maîtres, vous vous trompez en me livrant à la justice. Je n'ai jamais été de ce peuple-ci ; je n'ai jamais été chrétien ; je suis de la race qui chantait dans le supplice ; je ne comprends pas les lois ; je n'ai pas le sens moral, je suis une brute : vous vous trompez... Oui j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé⁴⁹.

Le Je de Bachmann ne chante pas dans le supplice, mais pleure, ne doutant pas qu'elle puisse aussi être sauvée : « Avec le sanglot non épuré / Avec le désespoir/ [...] Je vais m'en sortir⁵⁰ ». Ce salut ne relève pas du progrès de la science, qui marche pas à pas, par conjecture et réfutation, à l'horizontale. Bachmann écrit que l'art opère « la toujours renouvelée déchirure d'une verticale⁵¹. » Une transcendance apparaît dans une brèche créée par l'irruption de l'image littéraire, qui n'a pas une signification dans le dictionnaire, mais qui a en revanche une histoire, qui traverse le discours et lui donne une profondeur intertextuelle inépuisable. La littéralité d'un terme change avec le temps, qui modifie les

⁴⁸ Benjamin, Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain » [1916] ds *Œuvres I*, traduction de M. de Gandillac, revue par R. Rotchlit, Paris, Gallimard, 2000, p. 160-161.

⁴⁹ Rimbaud, Arthur, « Une saison en enfer » [1873] ds *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, p. 182.

⁵⁰ *Mit dem ungereinigten Schluchzen / Mit der Verzweiflung / [...] werde ich auskommen.*

⁵¹ Bachmann, Ingeborg, *Leçons de Francfort*, op. cit., p. 661. Traduction modifiée. En allemand : « *das immer neue Aufreißen einer Vertikale* », p. 23.

usages et les définitions. « Seules les images sont intemporelles [Zeillos]⁵² » et elles préservent quelque chose d'étranger au discours dans le discours : son empreinte iconique. La métaphore de la consommation déchire une verticale et rappelle un ensemble d'images qui reconnectent le langage à son sol historique et sensible. On verra que ce sol est selon Bachmann criminel.

Faut-il dépecer les vieilles lettres, parodier les poètes enivrés, dénuder le roi... Le Je poétique de Bachmann, décidément, ne tranche pas. La seule volonté qui subsiste est celle de se perdre :

Ma part, elle doit être perdue⁵³.

L'IMAGE ANTI-MÉTAPHORIQUE

Pour comprendre le Je poétique de Bachmann il faut voir quelle liaison il entretient avec le Je poétique de Paul Celan⁵⁴ : « Le Je dans ces poésies renonce aussi à tout projet violent, il renonce à extorquer son autorité du chantage et gagne son autorité en ce qu'il ne demande rien que ceci : « Rend-moi amer, compte-moi parmi les amandes, compte-moi parmi tout... ce qui fut amer et qui t'a gardé éveillé. » En réaction aux autorités critiques de la rupture, le Je poétique ne chercherait plus à corriger, ni à blasphémer, mais à être affecté. Un paradoxe s'incarne dans ce Je amer qui dirige passivement, implorant qu'on lui fasse quelque chose ou qu'on fasse quelque chose de lui. C'est le *pathos* qui mène le jeu. La force du Je s'accroît avec sa capacité de pâtir. Compter les amandes, les mots comme des noyaux durs qui ne fleurissent pas, pour rester éveillé et pour devenir cette amertume, pour être compté parmi ces aliments amers. Compter, compter sur, compter parmi... le décompte des mots nus se substitue à l'élaboration d'un sens, à la métaphore

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Mein Teil, es soll verloren sein.*

⁵⁴ Bachmann, Ingeborg, *Leçons de Francfort, op. cit.*, p. 678. Traduction modifiée. En allemand, p. 48 : « *dieses Ich, in diesen Dichtungen, verzichtet auch auf einen gewaltsamen Entwurf, auf die erpreßte Autorität und gewinnt eine Autorität, indem es für sich nichts erbittet als : « Mache mich bitter, zähle mich zu den Mandeln, zähl mich dazu... was bitter war und dich wachhielt »*

qui est une voie vers la domination, la confusion, le déguisement et les dérives amORAles de l'envol nietzschéen. Bachmann commente la poésie de Celan :

Les métaphores y ont complètement disparu, les mots se sont départi de tout déguisement, de tout voilement, aucun mot ne s'envole vers un autre, n'en ravit un autre. Après un tournant douloureux, après un examen extrêmement dur du rapport entre mot et monde, on en arrive à de nouvelles définitions. Les poèmes [...] ne sont pas réconfortants, ils cherchent à tâtons, si fiabiles dans leur manière de nommer qu'on est forcé de se dire : jusqu'ici et pas un pas de plus⁵⁵.

Elle insiste sur le caractère ascétique et quasi scientifique – les poèmes sont autant de vérifications, de tests ou d'examens *Überprüfungen* – plutôt qu'oppositionnel de cette écriture qui délaisse, en apparence, la métaphore. Le poème gagne en sérieux et en obligation. Il peut être puni et surveillé. Il met à jour des questions graves de devoir et de faute. Sur ce plan discursif moral que met à jour Bachmann tout gagne un éclairage suspect, dans la poésie et la vie. On ne peut plus prétendre que proclamer que « La guerre est belle » soit innocent. Ce n'est plus une « simple » manière de parler. Pour Bachmann l'écriture est un acte connaissance et de législation qui châtie les mauvais usages. C'est un effort de redéfinition. La critique de la métaphore est une critique de la *mimésis*, du pouvoir d'imitation, de recouvrement, de dédoublement, de falsification, de confusion inhérent au langage. Mais la métaphore n'est pas qu'un revêtement factice qui multiplie les risques de la confusion. La métaphore vise elle aussi *une seule chose*.

Le propre de l'homme, c'est sans doute de pouvoir faire des métaphores, mais pour vouloir dire quelque chose, et seulement une. En ce sens, le philosophe, qui n'a jamais qu'une chose à dire, est l'homme de l'homme. Celui qui ne soumet pas l'équivocité à cette loi est déjà un peu moins qu'un homme : un sophiste, qui en somme ne dit rien, rien qui puisse se résumer à un sens. [...] Le poète joue de la multiplicité des signifiés, mais pour rejoindre l'identité du sens⁵⁶.

Le poète se place entre le philosophe et le sophiste. Ce qui le sauve du discrédit du sophiste, c'est qu'il reconnecte la métaphore au sens, à « l'identité du sens ». Il cherche une vérité qui relève de l'exactitude de son expression métaphorique, et ainsi ne vise pas seulement à faire effet auprès de son public. Cette identité du sens, qui se distingue de la

⁵⁵ *Ibid.*, p. 678. Traduction modifiée. En allemand p. 48 : « Die Metaphern sind völlig verschwunden, die Worte haben jede Verkleidung, Verhüllung abgelegt, kein Wort fliegt mehr einem anderen zu, berauscht ein anderes. Nach einer schmerzlichen Wendung, einer äußerst harten Überprüfungen der Bezüge von Wort und Welt, kommt es zu neuen Definitionen. Die Gedichte [...] Sie sind unbequem, abtastend, verlässlich im Benennen, daß es heißen muß, bis hierher und nicht weiter. »

⁵⁶ Derrida, Jacques, « La mythologie blanche », *op. cit.*, p. 296.

littéralité, relève de l'image qui raccorde le mot à la réalité qu'il traduit. Celan, dans une version préliminaire de son discours pour l'obtention du Prix Büchner – prononcé en 1960 comme les *Leçons de Francfort* de Bachmann – distingue l'image de la métaphore et considère que la poésie a un caractère foncièrement anti-métaphorique.

Le poème est le lieu où cesse toute synonymie, où tous les tropes et tout ce qui ne lui appartient pas en propre se réduisent à l'absurde ; le poème a, je crois, même là où il est le plus imagé, un caractère antimétaphorique, ~~il est intransposable~~ [~~unübertragbar~~], l'image a un trait [*Zug*] phénoménal qui se fait connaître à une intuition. Ce qui te sépare d'elle, tu ne peux le franchir par aucun pont; tu dois te décider à faire le saut⁵⁷.

Un poème est impossible à transposer, intraduisible – *übertragen* veut aussi dire *übersetzen*, traduire –, car il ne dit jamais plus que ce qu'il dit. Il est sans message. Il n'est pas un discours qui mise sur la littéralité pour prouver une théorie ou qui mise sur la confusion sémantique pour inspirer des transports pathétiques de la foule. Comme il est impossible de brûler toutes les métaphores, le poème mène la métaphore à l'absurde, travaille ainsi contre le poétique qui enjolive une réalité donnée, contre la mimésis qui conditionne la pensée. Ainsi la poésie permet d'interrompre ou en tout cas de ralentir la machinerie à concevoir au profit de la perception d'une réalité : il y a de l'imprésentable. Rien – aucun prétexte ou volonté de convaincre – ne précède le poème comme idiome qui défait l'ordre de la reprise d'un langage dans un autre et qui s'oriente depuis la fiction d'une langue sans message, ce que Walter Benjamin appelle le « langage pur⁵⁸ », un vouloir-dire nu, défait de son contenu de communication. Celan défait la logique substitutive qui fonde les critères d'une représentation réussie selon l'ordre bourgeois de la grande culture. C'est le double – l'art comme reflet, divagation et mirage, ajout à la réalité – qui est laissé en chemin avec la métaphore. Laisser tomber la métaphore est un sacrifice, une manière de signifier en ôtant

⁵⁷ Celan, Paul, *Le méridien et autres proses* [1960], traduction de J. Launey, éd. bilingue, Paris, Seuil, 2002, p. 113. « *Das Gedicht ist der Ort, wo alle Synonymik [und aller-Gleich] aufhört; wo alle Tropen [und alles Uneigentliche] ad absurdum geführt werden; das Gedicht hat, einen glaube ich, noch da wo es am bildhaftesten ist, einen antimetaphorischen charakter; es ist unübertragbar, // das Bild hat einen phänomenalen, durch Anschauung erkennbaren Zug. – Was dich von ihm trennt, überbrückst du nicht; du mußt dich zum Sprung entschließen.* »

⁵⁸ Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur » [1923] ds *Œuvres I*, traduction de M. de Gandillac, revue par R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262. « [...] ce pur langage qui ne vise et n'exprime plus rien, mais parole inexpressive et créatrice, est ce qui est visé par toutes les langues [...] » p. 258. Cette théorique parole sans message est l'étalon par rapport auquel se comprend l'absurdité poétique, qui vide le langage de son contenu attendu.

– ici le dernier « pont » sur lequel on pourrait tracer un lien de comparaison. Mais la métaphoricité que brise le poème, c'est celle entre la poésie et les métadiscours qui veulent l'assujettir. La métaphore dans le poème même, on ne peut simplement pas s'en défaire. Puisque le souffle, par exemple puisque c'est un élément récurrent dans la poésie de Celan, est toujours déjà, aussi, une métaphore de l'esprit. Il est impossible de couper les racines métaphoriques du langage.

Celan distingue l'image – propre, unique, intraduisible, synchronique – de la métaphore comme traduction, transport de la signification d'un terme dans un autre. En accordant préséance à l'image sur la métaphore, l'écriture conduit jusqu'à l'insensé : une facture visible du discours qui se tient toute seule, sans qu'on puisse l'explicitier, sans qu'on puisse faire un pas de plus pour aller plus loin dans son interprétation. L'image, parce qu'elle ne s'attache pas seulement au tissu textuel, mais pointe vers l'absurdité qu'*est* le réel, paralyse la machine à créer du sens. Elle raccorde l'espace d'un moment, le langage au sensible insensé. Elle s'écrit à la lumière de l'u-topie : le non-lieu sans trope où la représentation faillit. L'image poétique n'est pas la métaphore, mais elle est une dimension de la métaphore. C'est ce qui reste du processus d'idéalisation, qui résiste à l'interprétation et à la traduction. L'image ponctue le discours, le perce et force une pause dans le déroulement discursif. Parce qu'elle laisse affleurer des images multiples, la métaphore a une force d'attraction, un « trait phénoménal » ; elle tire vers le chaos du réel, chaos que le savoir, pour se prétendre vrai, nie.

LA FEMME : DE L'INAPPROPRIÉE À L'INAPPROPRIABLE

Le concept d'écriture chez Jacques Derrida reprend les éléments constitutifs de la scène sacrificielle évoquée plus haut. Le projet de la déconstruction, comme son nom l'annonce d'emblée, élabore son autorité dans le large champ lexical de la blessure et de la destruction. L'écriture-circoncision de Derrida est affaire de décision, déchirure, césure, dissidence, sillon, entaille. Dans *Éperons. Les styles de Nietzsche* le philosophe pense conjointement le style et la femme comme une excroissance ontologique : ce qui dépasse du cadre rationnel car son essence est incernable.

Dès lors que la question de la femme suspend l'opposition décidable du vrai et du non-vrai, instaure le régime épochal des guillemets pour tous les concepts appartenant au système de cette décidabilité philosophique, disqualifie le projet herméneutique postulant le sens vrai d'un texte, libère la lecture de l'horizon du sens de l'être ou de la vérité de l'être, des valeurs de production du produit ou de présence du présent, ce qui se déchaîne, c'est la question du style comme question de l'écriture, la question d'une opération éperonnante plus puissante que tout contenu, toute thèse et tout sens⁵⁹.

Le style-femme se met en travers du discours qui prétendrait faire *seulement* sens. L'éperon fait irruption au milieu des vagues pour mettre en dérive les dualismes de la philosophie. Derrida avait bien cerné le problème de la voix féminine : comment se défendre contre une parole dominatrice sans se conforter dans une position fragile et limitée de l'anarchiste ? Comment dépasser la passivité de « l'éperon » qui ne gagne son autorité qu'en dépendance avec les courants qu'il brise ? La femme, qui combat la langue universalisante qui l'exclut, dépend de ce contre quoi elle s'établit. La femme réduite à une « question », est inventée pour et par le philosophe, embarrassé et séduit par l'inexplicable qui donne son impulsion à sa machinerie à expliquer infiniment.

La métaphore est une défaillance. C'est une *presqu'*identification, imparfaite, avortée en court de route. Elle est l'indice d'un excès de sens qui demande à être interprété et qui se désiste en même temps toujours à une ultime interprétation. Derrida défend Nietzsche en défendant ce qu'il projette sur la femme, devenue l'incarnation de la vérité du simulacre, qui joue librement de l'apparence et ne se méprend plus sur la risible prétention humaine à découvrir la vérité là où il n'y a que jeu des voiles.

Peut-être la vérité est-elle une femme qui a de bonnes raisons de ne pas laisser voir ses raisons ? Peut-être son nom est-il, pour parler grec, Baubo ?... Oh ces Grecs ! Ils s'y connaissent, pour ce qui est de *vivre* : chose pour laquelle il est nécessaire de s'arrêter courageusement à la surface, au pli, à la peau, d'adorer l'apparence, de croire aux formes, aux sons, aux mots, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels... *par profondeur*⁶⁰ !

La pensée ainsi « féminisée » est création, recouvrement, pudeur. Elle n'est plus tributaire d'un désir de dénuement ou de purification. Est-ce à dire qu'elle n'est plus une arme découpante ? Pour Derrida, le style, la femme, restent des éléments affûtés et blessants.

⁵⁹ Derrida, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 2010, p.86.

⁶⁰ Nietzsche, Friedrich, *Le gai savoir* [1882], traduction de Patrick Wotling, Paris, Garnier Flammarion, 2007, p. 32-33.

Elles sont des entailles et non des replis ou des revêtements du sens. La distinction peut paraître anecdotique, pour moi elle est d'une importance certaine. Éperonner n'équivaut pas à recouvrir, la violence symbolique sous-entendue n'est pas la même. La vérité de Baubo n'est pas l'*alethia* ni la vérité de l'être. La métaphore employée par Derrida rappelle à la coupure du sens tracé par circoncision, elle redessine la cicatrice oubliée. Cela dit, en valorisant ce style-femme aux dépens du phallogocentrisme, Derrida défend une manière métaphorique, expropriante, impropre, critique, d'écrire, que ce soit en philosophie ou en littérature. Dans un similaire geste théorique, Hélène Cixous a consacré la femme comme l'impropre par excellence :

S'il y a un « propre » de la femme, c'est paradoxalement sa capacité de se dé-proprier sans calcul : corps sans fin, sans « bout », sans « parties » principales, si elle est un tout, c'est un tout composé de parties qui sont des tous, non pas simples objets partiels, mais un ensemble mouvant et changeant, illimité cosmos qu'Éros parcourt sans repos, immense espace astral. Elle ne tourne pas autour d'un soleil plus astre que les astres⁶¹.

Paradoxe en acte, la femme a une essence, qui est de ne pas avoir d'essence. Cette Femme impossible, propre de l'impropre pourrait être une représentante de « l'homme intuitif » nietzschéen qui prône la domination de l'art sur la vie. Catherine Malabou rappelle que de déconstruire ainsi théoriquement la femme – la condamner à l'inexistence et l'excès, aux dehors du philosophique – c'est reproduire un geste violent qui l'a condamnée aux marges du discours social⁶². La mode est à la désobjectivation, à la démonstration que les identités sont illusoires. Les poétiques modernes rejouent cette déconstruction du Je monadique. Or une femme qui prend l'exemple d'un « Je qui est un autre », n'a rien à prouver, comme le rappelle Kathy Acker, lorsqu'elle récrit les textes et la vie de Rimbaud. Sa narratrice suggère qu'à la différence de ce dernier, qui a dû se défaire de son Je pour le révéler comme « un autre », « *Being female I didn't and don't have to prove that I don't exist*⁶³. » La femme nomme

⁶¹ Cixous, Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 118.

⁶² Malabou, Catherine, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009. Il est intéressant que Malabou privilégie les métaphores du feu pour évoquer le « reste » du féminin après la déconstruction de la femme : « [Ce qui reste de la femme] est une instance vive qui brûle toujours, le contraire d'une branche tombée ou d'un cadavre. Le début d'un autre incendie, prélude à de nouvelles formes. » p. 108

⁶³ Acker, Kathy, *In Memoriam to Identity*, New York, Grove Press, 1990, p. 203-204.

déjà l'autre, elle a un avantage qui est un désavantage, en tout cas un pas d'avance sur l'homme qui doit prouver qu'il n'existe pas, que son *soi* est une illusion.

Plutôt qu'une blessure et entame, comme incision et circoncision, comme déconstruction de soi, comme destruction anarchique de la langue patriarcale⁶⁴, peut-on métaphoriser l'écriture comme consommation ? Ainsi on ne place pas le *Je écrivant* féminin sous le signe obligé de l'impropre, de la sauvage qui écrit « fémininement » sans oser se poser comme sujet. La déconstruction a hypostasié la femme devenue l'inappropriée intégrale. Il s'agit maintenant de transformer cette propriété en puissance et de mettre en valeur les figures féminines inappropriables qui ne sont pas engoncées dans un programme genré. La consommation nomme bien un processus violent d'altération de soi et du monde. Mais contrairement à une intervention secondaire sur la langue propre, la peau à blesser, la consommation nomme aussi le mouvement de la vie même. Elle métaphorise un processus d'affirmation et de transformation des potentiels de la langue. La pensée comme consommation n'est ni théologique, ni dialectique, ni déconstructionniste. Elle est une pensée de l'âme sur le bûcher et cette âme est traditionnellement féminine. Les femmes ont aussi, majoritairement, constitué le sol exploitable de l'idéalisme rationnel. Reste que la pensée comme consommation connaît plutôt des précurseurs hommes, chez les mystiques chrétiens, puis chez les mystiques modernes du langage (je pense à Wittgenstein, à Benjamin et à Kraus, entre autres) et de nombreux écrivains du XXI^{ème} siècle (pensons à Artaud, Beckett, Kafka). Ce qui fait autorité pour une telle pensée qui ne s'éteint pas en savoir relève de l'expérience personnelle, de l'inouï des formules employées plutôt que de leur capacité à délimiter le vrai du faux pour construire des thèses.

⁶⁴ Le mandat terroriste de la déconstruction féministe est clair, voir Luce Irigaray *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977. Plus particulièrement p. 73 : « Reste, donc, à entreprendre de « détruire » le fonctionnement *discursif*. » Elle souligne. Et p. 75 : « Ce « style », ou « écriture », de la femme met plutôt feu aux mots fétiches, aux termes propres, aux formes bien construites. Ce « style » ne privilégie pas le regard mais rend toute figure à sa naissance, aussi *tactile*. Elle s'y re-touche sans jamais s'y constituer, s'y constituer en quelque unité. [...] Son « style » résiste à, et fait exploser, toute forme, figure, idée, concept, solidement établis. Ce qui n'est pas dire que son style n'est rien, comme le laisse croire une discursivité qui ne peut le penser. Mais son « style » ne peut se soutenir comme thèse, ne peut faire l'objet d'une position. » Elle souligne encore. Ce style n'est pas celui qui appartient en « propre » à la femme, mais celui de toute écriture qui embrasse les limites de la *mimésis*, donc une importante part de la littérature contemporaine écrite par des hommes.

Duras, Plath, et Bachmann, remédient et déplacent la métaphore de la consommation spirituelle. Elles proposent davantage qu'une poétique de la césure. Elles mettent en marche une autorité qui joue avec les clichés, du féminin entre beaucoup d'autres, davantage qu'elles ne les contestent ou ne les détruisent. Je l'ai évoqué plus tôt, il y a une guerre langagière entre le propre et l'impropre qui fait rage depuis que le monde est monde. : « Avec les hommes, il ne peut y avoir d'autre rapport, pour une femme libre, que de guerre⁶⁵. » écrivait Cixous. Les écrivains incorporent cette guerre, elles l'internalisent pour ne plus simplement la souffrir de l'extérieur, en victime ou en rebelle. Bachmann cherchait à se tailler une place dans le grand texte et sa filiation masculine. Il n'est pas étonnant qu'elle se soit attachée plus précisément à Wittgenstein à Kraus, en passant par Celan et Musil, qui se sont employés à servir le langage, plutôt qu'à s'en servir. À partir de Bachmann, on peut comprendre la nécessité de l'émergence d'une voix féminine qui ne s'excite pas simplement de torturer la langue masculine, mais qui plutôt la reprend « mot pour mot » et en dévoile la violence latente.

La consommation est une manière de brûler la couverture hypocrite des mots, pour retrouver leur effigie qu'ils ont perdue à force de polissage. C'est faire fondre le vernis, le glaçage sucré, le « glazing » que Plath dédaigne : « *I MUST WRITE ABOUT THE THINGS OF THE WORLD WITH NO GLAZING. I know enough about love, hate, catastrophe to do so*⁶⁶. » Écrire une poésie sans maniérisme, sans complaisance, est le défi de la pensée qui compte sur la catastrophe comme matériel véridique. Le savoir institutionnel implique le « glazing », l'enveloppe glacée de la vérité unique. Refusant le glaçage, l'écrivain considère le langage indigne de confiance, il prend sa revanche en protégeant : « Elle (la langue) ment oui ! Et cette langue chienne, qui devrait me défendre, c'est à cet effet que je l'ai n'est-ce pas, elle jappe maintenant après moi. Ma protection veut me mordre⁶⁷. » C'est la projection de l'écriture féminine comme force strictement anarchique – comme résistance à cette violence intrinsèque du sens ou comme victime prédestinée de la langue

⁶⁵ Cixous, Hélène, *Le rire de la méduse*, op. cit., p. 171.

⁶⁶ Plath, Sylvia, *The Unabridged Journals*, New York, Anchor, 2000, p. 424. Les majuscules et l'exaspération sont les siennes.

⁶⁷ *Die (die Sprache) lügt ja ! Und dieser Hund Sprache, der mich beschützen soll, dafür habe ich ihn ja, der schnappt jetzt an mir. Mein Schutz will mich beißen.* Jelinek, Elfriede, *Im Abseits*, [En ligne] <http://www.elfriedejelinek.com/>, dernière consultation le 21/07/2016.

chienne – qui continue de miner sa reconnaissance dans le domaine de la pensée. Comme Jelinek il faut écrire avec la chienne, la mettre en laisse et lui apprendre un nouveau tour plutôt que de lui accorder une confiance aveugle.

Les figures que j'analyse dans les prochains chapitres sont toutes des femmes. Les lire à l'aune de la déconstruction - désidentifier la femme – m'apparaît une entreprise tautologique. La consommation offre un autre paradigme de lecture qui met l'accent sur le surplus d'énergie, de chaleur et de lumière, offert par l'écriture qui surcharge le corps, le rend ultra présent, intensifie, amplifie, exagère, déborde l'individuel. J'éviterai donc autant que possible le préfixe « dé » signifiant l'écart, la négation, la séparation, le mouvement régressif contrant un pouvoir dominant. Je privilégie le préfixe « re » mettant en valeur l'acharnée dynamique de reprise et de surenchère, de recouvrement, de renaissance et de régénération qui fonde la pensée. Cette réitérativité du langage défend de le rapporter à une origine et à la loi du propre.

CECI N'EST PAS *QU'*UNE MÉTAPHORE

Dans les départements de sciences humaines il y a longtemps qu'on ne se contente plus de faire provision de contenus doctrinaux. La déconstruction et le post-structuralisme, autant que la critique philosophique du langage, ont contribué à montrer que la vérité était une projection humaine. Loin d'être stable et immuable, cette vérité par conséquent ne peut plus se décliner en thèses et systèmes. Or à tant dévaloriser les thèses au profit de l'expression critique et ses imaginaires, on se retrouve aux prises avec une rhétorique déracinée, sans teneur. Question de mode et d'affinités métaphoriques, par groupes complices, les intellectuels parlent dans le même style, sur le même plan imagé, ceci au risque de se perdre dans un délire vide. « L'essence c'est le devenir, le concept est une métaphore pétrifiée, la vie c'est la littérature... » Ce télescopage des sphères ontologiques porte à confusion. Admettant qu'il n'ait plus de vérité métaphysique il importe de réfléchir de quoi relève la vérité métaphorique pour remédier à une panoplie d'abus de langage, mais aussi pour admettre que certains abus de langage nous laissent quelque chose à apprendre, et qui ne peut être appris autrement. La métaphore mène à la connaissance tant

qu'elle s'accroche à ce que Deleuze et Guattari appellent « Le plan d'immanence [qui] n'est pas un concept pensé ni pensable, mais l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, s'orienter dans la pensée⁶⁸... » La consommation est une métaphore de ce mouvement infini, inconceptualisable de la pensée, qui mêle *physis* et *mimèsis*. La consommation n'est pas l'image même de la pensée – celle-ci ne peut être donnée une fois pour toutes –, mais sa métaphore, sa traduction en un ensemble d'images qui concernent un espace « pré-philosophique » :

Précisément parce que le plan d'immanence est pré-philosophique, et n'opère pas déjà avec des concepts, il implique une sorte d'expérimentation tâtonnante, et son tracé recourt à des moyens peu avouables, peu rationnels et raisonnables. Ce sont des moyens de l'ordre du rêve, de processus pathologiques, d'expériences ésotériques, d'ivresse ou d'excès⁶⁹.

Cette antériorité n'est pas à comprendre comme une origine puisqu'elle est imaginée *a posteriori* depuis le raisonnement discursif. En ce sens la consommation nomme une métaphorique primitive conditionnant le discours philosophique et ses concepts. La pensée qui contracte le feu et le propage s'accorde à un foisonnement énergétique qui désorbite la conscience et l'engage dans une pensée hallucinée. La littérature s'offre comme espace privilégié de cette expérimentation où la consommation ne *définit* pas le plan d'immanence, mais *montre* qu'il existe.

La métaphore de la consommation, parce qu'elle n'engage avec l'image de la pensée, donne du souffle au penseur contemporain égaré dans un monde dévalisé de ses transcendances et qui, d'après Deleuze, astreint à une immanence qui garantit « beaucoup de souffrance sans gloire et qui indique comment penser est devenu de plus en plus difficile⁷⁰. » À quoi bon se prêter à un tel exercice, après tout dangereux ? C'est pour se contaminer d'un reste vivant qui résiste à sa conceptualisation, un reste que je crée comme surplus chaque fois que je conceptualise. Le surplus véhiculé par la métaphore relève non de la vérité, mais de la personnalité du penseur, personnalité masquée par le concept⁷¹. La

⁶⁸ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, « Le plan d'immanence » ds *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 41.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁰ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *ibid.*, p. 57.

⁷¹ Kofman, Sara, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Galilée, 1972, p. 150.

personnalité de consumée suppose la rébellion, l'hypersensibilité, le courage, une certaine arrogance aussi, ainsi qu'une anachronique soif d'absolu. C'est une personnalité de casse-cou. Le feu est l'utopie, le lieu impossible, sans topos fixe donc inimaginable, vers lequel se tourne et se retourne cette conscience. La femme, sur le plan métaphorique, vit toujours d'emblée dans le feu. Elle figure l'exclue qui se consacre à l'expérience d'une pensée du dehors pré-philosophique.

La femme n'a aucun lieu. Avec le regard de l'immigrant sans voix, de l'habitant d'une planète étrangère, de l'enfant qui n'est pas encore intégré, la femme regarde de dehors l'intérieur de la réalité à laquelle elle n'appartient pas. De cette manière elle est condamnée à faire parler la vérité et non la belle apparence. "La vérité est exigible de l'humain", disait Ingeborg Bachmann⁷².

L'écriture poétique transforme l'exclusion du discours en une force d'objectivation. Elle ne brise pas les modalités de la représentation ; elle déforme et replie le tissu du langage, plutôt qu'elle ne le déchire. Une telle pratique créative dépasse le ressentiment contre le savoir institutionnel. La critique déconstructrice de la métaphysique occidentale a déjà bien fait son travail, puisque nous nous trouvons manifestement dans un état d'égarement généralisé, au milieu des ruines de l'humanisme, de ses débris qui nous impressionnent et nous parlent dans le vide. « Tout indique que les archivistes ont pris la succession des humanistes. Pour ceux, et ils sont rares, qui cherchent encore dans les archives, s'impose l'idée que notre vie est la réponse confuse à des questions dont nous avons oublié où elles ont été posées⁷³. »

La métaphore de la consommation permet de reposer des questions centenaires et de comprendre comment les schémas spirituels archaïques se reconfigurent dans la littérature et la conscience contemporaines. C'est l'une des métaphores par excellence de la pensée qui ne se libère pas des brûlures terrestres par l'extincteur de la foi religieuse. « La part de

⁷² Jelinek, Elfriede, « Der Krieg mit anderen Mitteln » ds *Kein Objektives Urteil, nur ein Lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München, Piper Verlag, 1989, p. 316-317. Ma traduction. « *Die Frau hat keinen Ort. Mit dem Blick des sprachlosen Ausländer, des Bewohners eines fremdes Planeten, des Kindes, das noch nicht eingegliedert ist, blickt die Frau von außen in die Wirklichkeit hinein, zu der sie nicht gehört. Auf diese Weise ist sie aber dazu verurteilt, die Wahrheit zu sprechen und nicht den schönen Schein.* « *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* », sagt Ingeborg Bachmann. »

⁷³ Sloterdijk, Peter, *Règles pour le parc humain*, suivi de *La domestication de l'être*, Paris, Mille et une nuits. Trad. Olivier Mannoni, 2010, p. 52.

l'immanence, ou la part du feu, c'est à cela qu'on reconnaît le philosophe⁷⁴ » qui ne se repose pas dans un espoir préfabriqué ou un autre, dans une transcendance faite sur mesure pour son désespoir, enrobant si bien ce dit désespoir qu'il lui est devenu étranger. La consommation n'est pas qu'une métaphore parmi d'autres, elle signifie l'usure pénible du penseur contemporain qui n'a pas d'autre choix que de composer avec les afflictions de son monde ramené à l'immanence. La consommation met l'accent sur l'excès de la pensée qui refuse son usure « finale » qui l'assimilerait à la froideur du savoir tranquille. Les écrivains avec qui je pense cette part du feu ne sont pas des philosophes. Leurs œuvres témoignent pourtant d'une exploration de ce plan d'immanence pré-philosophique. Leurs textes donnent le sentiment de toucher au brasier sur lequel le monument conceptuel de la connaissance s'est érigé.

⁷⁴ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie*, op. cit., p. 49.

CHAPITRE 2 :

LE SPECTRE DE LA MÉTAPHORE

I was accused of language abuse (as of child abuse). There is a whole moral imperative not to play around in and with language, and to be straightforward, to be expressive in the most simple (or rather, simplistic) ways without artifice or rhetoric. There is such a denial of the rhetoricity or the inscription of what is said or done.... A so-called « honest » language would involve the negation of language. « Non-deceptive » language would have to give up figurality – in other words, deny its dimension of play and experimentation.

- Avital Ronell

J'ai découvert pour moi que la vieille humanité, que la vieille animalité, que la nuit des temps tout entière et le passé de tout être sensible continue à écrire en moi, à haïr et conclure.

- Friedrich Nietzsche

La disparition de la métaphore n'est qu'apparente. Elle n'est pas morte, mais est plutôt en revenance. C'est pourquoi je la considère comme un spectre, halo inquiétant de ce qu'elle a pu être auparavant, et qui hante le discours philosophique. S'il est vrai que la métaphore agrément la lecture, il serait dommage de renoncer à ses délicatesses et d'en déduire qu'elle n'est qu'une enjolivure négligeable bien qu'amusante. Il n'y a pas de métaphore en tant que telle ; elle a besoin de l'arrière-plan du sens propre pour détonner. Elle est une divergence aristocratique, plus ou moins marquée et surprenante, du commun.

D'intuition la métaphore est conçue seconde par rapport au sens littéral. Elle est une langue dérivée, une variation sur la capacité du langage à faire des liens entre les choses, une bifurcation soudaine du cours tranquille de la logique d'identité qui détermine le travail de la pensée. Elle en est la perversion dont on peut jouir comme d'une autre transgression des normes, ici langagières. « Dans l'art poétique on appelle « cela » une métaphore quand quelque chose « n'est pas utilisé dans son sens approprié et authentique » [*im eigentlichen Sinne*]. Alors les métaphores sont les perversions du langage et les perversions sont les métaphores de l'amour⁷⁵. »

Plusieurs philosophes ont montré, Nietzsche en tête de liste, que cette perversion est originaire. La norme sociale corrige *a posteriori* l'humain qui est fondamentalement porté sur la métaphore, entre autres déviances. Le concept est une métaphore morte ou qui a du moins mal vieilli, ayant refoulé son lien lubrique avec l'image et avec le corps. Le langage est un spectre métaphorique qui échelonne des expressions les plus originales et instables (nouvelles, exceptionnelles, artistiques, raccordées à l'unicité d'une expérience) jusqu'à celles les plus populaires et accréditées (socialement utiles et utilisées, les métaphores usées du langage quotidien et les concepts). Ce spectre renverse l'ordre platonicien qui dénigre l'image, qu'elle soit écrite ou peinte, comme une copie dégradée de l'Idée. Se méfier de la métaphore – comme distorsion de la perception claire de la réalité – est la même chose que de se méfier des copies de la copie, donc de la *mimèsis* et de l'art représentatif en général. De ce point de vue, la métaphore est un trope parmi d'autres. Elle est une opération secondaire sur un matériau primaire essentiel. Refusant cette bipartition, Nietzsche montre le concept comme une dégradation de la métaphore, partenaire de la dégénérescence culturelle, de la désensibilisation globale de l'individu, de la technocratie visant à la médiocrité de la vie sans mystère, de l'impératif de la communication qui oublie la richesse expérimentale de la langue. La métaphore n'est pas un revêtement langagier, une prothèse accolée au langage « de base », une artificialité surimposée à une langue plus « naturelle ».

⁷⁵ Kraus, Karl, *Aphorismen*, *op. cit.*, p. 26. Ma traduction. « In der Sprachkunst nennt man es eine Metapher, wenn etwas „nicht im eigentlichen Sinne gebracht wird“. Also sind Metaphern die Perversitäten der Sprache und Perversitäten die Metaphern der Liebe. »

Elle est au contraire ce qui révèle le prétendu naturel – la définition du dictionnaire et la langue de la communication – à son artificialité constitutive.

Le spectre métaphorique est une échelle de valeurs. Est-ce que la métaphore est une langue originaire ou dégénérée ? Faux problème ! Elle donne à sentir une dégénérescence originaire : le rapport au monde toujours décalé, extatique ou affolé, de l'humain qui n'y évolue pas instinctivement. L'humain n'est pas dans le monde, mais à moitié là, toujours en manque de définition et d'instinct, manque dont la raison et son langage répondent. La métaphore est une exception à la règle du langage littéral qui réconcilie illusoirement le mot et la chose. Cette réconciliation est fictive, puisqu'on n'a jamais accès, depuis le langage, à la « chose en soi », mais à notre relation particulière entretenue avec elle. La métaphore fait signe vers elle-même, vers le langage. Cette autoréférentialité pose problème. On en a déduit que la métaphore ne donnait aucun renseignement valable sur le monde, bref qu'elle embarrassait l'acte de connaissance. Cette supposée absence de référentialité lui a valu d'être reportée dans les marges du discours philosophique en quête de vérité, comme les poètes étaient exclus de la ville idéale de Platon. La métaphore exproprie la langue et la met en errance, c'est-à-dire en disponibilité. Elle n'est plus abritée par les institutions qui arrêtent le sens. Dès Aristote la métaphore est conçue comme un transport⁷⁶, un déplacement. Elle est transfert et transgression de l'intuition sensible vers le suprasensible. C'est pourquoi la langue, radicalement métaphorique, est une trahison du sensible. La solidité du langage dénotatif ne relève que de l'usage, de sa reprise par plusieurs. Une expression paraît de plus en plus naturelle du moment qu'elle est partagée par le plus grand nombre. Ce qu'on entend communément comme la vérité est l'organisation de la parole dans une panoplie de mensonges grégaires⁷⁷. Pour Nietzsche, toute la toile conceptuelle résulte d'une méprise inventive qui est certes admirable pour sa complexité, mais pas pour sa vérité. Celui qui prétend dire vrai est un menteur. Celui qui ment ostensiblement fait des métaphores qui ne peuvent être dites « vraies », mais qui ont

⁷⁶ Aristote, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996. « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie. » p. 119. (1457b)

⁷⁷ Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, *op. cit.*, p. 17. « [le] devoir imposé par la société pour exister – être véridique, c'est-à-dire employer les métaphores usuelles -, et donc, moralement parlant, du devoir de mentir avec le troupeau dans un style obligatoire pour tous. »

une véracité. Cette vérité métaphorique consiste dans la vue d'ensemble du langage qui permet d'extraire du troupeau et de l'illusion de la vérité empirique.

La métaphore est l'exception qui régule mon langage qui forme des liens d'identités entre des incomparables. Elle rappelle à la qualité plastique du langage qui évolue et change, pourrit et fleurit selon les environnements. On peut en user pour charmer l'auditeur (les expressions imagées, sorte de vernis ou de lubrifiant social) ou pour critiquer une norme préexistante (les métaphores qui trahissent une injustice couvée). Elles apparaissent alors comme des après-coups. Elles dépendent du sens littéral qu'elles mettent en déroute, joyeusement ou malignement. Ainsi l'image, ou la qualité iconique que l'on reconnaît dans la métaphore, menace le sens. Le lisible laisse voir la visibilité « un œil au bord du discours. [...] une extériorité que le discours ne peut pas intérioriser en signification⁷⁸. » Une hétérogénéité se montre, le visible parasite le lisible, du sensible déborde de l'intelligible. L'univocité qui garantit la communication et la résistance du lien social est mise en péril au profit d'une jouissance par-delà l'utile ou l'agréable. « Une prime de plaisir récompense donc le développement économique du *sylogisme caché* dans la métaphore, la perception théorique de la ressemblance. Mais l'énergie de cette opération suppose néanmoins que la ressemblance ne soit pas une identité⁷⁹. » La métaphore est une identité inachevée, un syllogisme qui redouble d'astuce. Elle montre le mécanisme de la pensée en train de bâtir des liens. Elle attire l'attention sur la faillite ultime, infime, du processus de réunion des différents. Cette faillite est, dans la métaphore usée ou le concept, caché. Lorsque je fais de la consommation une métaphore de la pensée, je fais naître une tension entre un ensemble de formes et un mot : la pensée que je ne peux pas, quand bien même je voudrais, identifier. Je ne peux pas sortir de la pensée pour la penser. J'ai besoin de métaphores pour la propulser, l'intensifier, la provoquer. La consommation ressemble à la pensée littéraire, mais ne s'y confond pas. Ce n'est pas non plus une simple analogie, puisque la consommation participe effectivement de la vie énergétique du corps et, conséquemment, de la vie de la pensée.

⁷⁸ Je cite Catherine Malabou qui cite Jean-François Lyotard (*Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 13) ds *La plasticité au soir de l'écriture*, Paris, Leo Sheer, 2005, p. 104 et 105.

⁷⁹ Derrida, Jacques, « La mythologie blanche », *op. cit.*, p. 285. Je souligne.

La métaphore est une manière de retrouver le sol manquant et la prime plaisir qui manquent au langage conceptuel. La métaphore nomme une opération sémantique plutôt qu'une image arrêtée : elle fait se dérouler la pensée vers une vérité inatteignable. « Métaphore veut donc dire héliotrope, à la fois mouvement tourné vers le soleil et mouvement tournant du soleil⁸⁰. » La métaphore vise l'identité, la résolution et la précision en sens propre, le soleil du *logos* autour duquel tournent les méninges. Elle est aussi le mouvement de l'idéalisation même, le geste de l'esprit qui accouple des singularités. La métaphore est le mouvement *vers* l'absolu et *de* l'absolu. De manière similaire, la pensée s'émeut *vers* le feu et elle *est* consommation du sens propre, comme l'âme mystique se porte vers le Feu sacré et est elle-même enflammée. La consommation est l'une des nombreuses métaphores de la métaphore qui est *aussi* : l'héliotrope, la cachette, la lumière et l'obscurité, la fleur, le véhicule, la demeure empruntée.

LA MÉTAPHORE EXISTENTIALE

La métaphore détermine ma manière d'entrer en relation avec le monde. Lorsque je nomme une chose, un phénomène ou une personne, cette dénomination n'est pas vraie en elle-même. Je nomme une relation entre moi et ce que je vise avec ma langue. Ce lien est construit ; il est non nécessaire, pourtant pas complètement arbitraire. Pour qu'une métaphore soit réussie, il faut qu'elle soit une « presque » identité, qu'elle donne le pressentiment du lien d'identité avant que celui-ci ne soit clos en une définition. De quel type est cette relation métaphorique au monde ? Nietzsche considère la métaphore non comme un lien, mais comme un saut : « Transposer [*übertragen*] d'abord une excitation nerveuse [*Nervenreiz*] en une image ! Première métaphore. L'image à nouveau transformée [*nachgeformt*] en un son articulé ! Deuxième métaphore. Et chaque fois saut complet d'une sphère dans une sphère tout autre et nouvelle⁸¹. » Le lien est un raccord substantiel entre les mots et les choses. Le saut est une action, une traverse, une transfiguration. Le préfixe *über* se traduit par « trans » en ce qu'il veut dire au travers et par-dessus. Cette impulsion

⁸⁰ *Ibid.*, p. 299.

⁸¹ Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, *op. cit.*, p. 13.

exige qu'on quitte le sol, qu'on se déconnecte d'un fondement essentiel ou d'un autre. La métaphore est corporelle, elle fait sursauter le système nerveux au système cognitif. Elle est une transposition d'une sphère perceptive à l'autre. C'est un bond qui permet – toujours dans le corps et non entre le cerveau et l'environnement – de passer de la sensibilité à l'intelligibilité.

Mais quel est ce mystérieux contenu asignant qui se transfère d'une sphère à l'autre et qui, de strate en strate, forme une sorte de substrat sensible au sens en train de se développer ? C'est « l'excitation nerveuse », l'excitabilité du corps qui se perd dans la froideur morne et solennelle du calcul mathématique. Cette excitation nerveuse n'a pas de signification identifiable, elle n'est qu'un stimulus qui perd de sa force. La prévalence du concept est chez Nietzsche *littéralement* une atrophie, une dégénérescence de la sensibilité. Les concepts surplombent le flot métaphorique et vital. Ils s'agglomèrent en une toile d'araignée, remarquable en complexité et en friabilité. Gagnant en idéalité les métaphores perdent en poids, en liquide et en masse, elles se dessèchent au cœur du foyer de la pensée sublimante. Elles flottent sur le fleuve des métaphores brutes. Pour Nietzsche, la raison est dans le corps et l'image mentale est toujours l'extension ou la traduction d'une intuition sensible. Ce n'en est pas simplement l'illustration ou le dédoublement. Il subsiste un rapport *physique* – alogique et saugrenu – entre l'intuition et sa représentation, et non un lien abstrait qui aurait un sens. C'est pourquoi Nietzsche se méfie du terme « phénomène ».

Car il n'est pas vrai que l'essence des choses apparaisse dans le monde empirique. Un peintre auquel il manque les mains et qui voudrait exprimer par le chant l'image qu'il a devant les yeux, révélera toujours davantage par cet échange des sphères que le monde empirique ne révèle de l'essence des choses. Même la relation entre l'excitation nerveuse et l'image produite n'est en soi rien de nécessaire⁸².

Le concept est une abstraction déconnectée des circonstances subjectives qui l'ont vu éclore. Bref ce que rappelle Nietzsche, avec l'origine métaphorique des concepts, c'est aussi leur historicité et leur contingence. La genèse du langage n'est pas logique, mais pulsionnelle. Lorsque je dis que je ne dispose que de métaphores et non d'une perception immédiate du monde en tant que tel, je rappelle que ma conscience se construit en rapport

⁸² *Ibid.* p. 22.

de confrontation à mon environnement et non en symbiose avec celui-ci. À la différence de l'animal et du végétal qui sont dans le monde, je suis en dehors du monde. Je n'ai pas d'instinct.

Rappelant ce recours nécessaire à la métaphore par l'être-jeté-dans-le-monde, Jean-Claude Monod insiste sur la fonction vitale de la métaphore et sur son caractère universel. Il reconnaît chez Blumenberg, mais aussi chez Cassirer cette « volonté de placer la métaphore au niveau d'un « existentiel »⁸³. » La métaphore conditionne *a priori* l'expérience de l'homme qui ne se définit que par ce qu'il n'est pas, en faisant retour sur lui-même depuis ce qui l'excède et lui est extérieur. Il se compare aux animaux, à la matière inorganique, aux nuages. Il ne peut savoir ce qu'il est, mais comment il n'est pas cela, pourtant presque cela. Et pour parler de cette native inadéquation de son être, l'humain n'a recours qu'aux mots qui circulent déjà et les agence en métaphores et en mythes pour mettre en branle un travail de l'intelligence qui, par la suite, peut être compartimenté dans les discours scientifique, philosophique, poétique, etc. La métaphore n'est cantonnée à aucun discours spécifique puisqu'elle n'indique pas seulement un passage entre les mots, mais entre les modes d'intuition. L'image sensible se place entre l'excitation nerveuse et la parole. La métaphore garde l'empreinte de cette image, alors que le concept l'efface. De là on dira que l'usage polit la monnaie langagière avec le temps et lui enlève son effigie. Nous ne savons plus quelle valeur ont les mots échangés.

Walter Benjamin offre une théorie mystique du langage qui tente de raccorder le langage humain avec « le langage des choses ». L'existential, conditionnant la relation primaire de l'humain au monde, n'est pas pour lui la métaphore. Plutôt la permutabilité des sphères langagières est définie selon le concept de traduction. Aussi la nomination « est la traduction du langage des choses dans le langage est hommes⁸⁴. » Pour Benjamin le langage humain n'est qu'une espèce de langage qui se compose en relation avec le langage des

⁸³ Monod, Jean-Claude, « La patience de l'image » ds Blumenberg, Hans, *Paradigmes pour une métaphorologie*, traduction de D. Gammelin, Paris, Vrin, 2006, p. 195. « Existentiel » est un terme de la philosophie heideggerienne qui détermine les *a priori* ontologiques de la condition humaine, sa manière de connaître et d'entrer en relation avec le monde. Le terme se distingue de « existentiel » qui touche à la vie vécue, concrète et historique.

⁸⁴ Benjamin, Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain » ds *Œuvres I, op. cit.*, p. 157.

choses, des anges et du nom de Dieu. Subsiste une échelle spirituelle où le langage se transporte, se perfectionne. « Il s'agit donc de la traduction d'un langage imparfait en langage plus parfait ; elle [la traduction de l'anonyme en nom] ne peut donc s'empêcher d'ajouter quelque chose, à savoir la connaissance⁸⁵. » À quoi s'ajoute la connaissance ? Quelle est la substance qui la supporte ? Est-ce une abstraction, l'essence platonicienne des choses en soi ? Non, c'est un autre type d'essence. « La traduction est le passage [Überführung] d'un langage dans un autre par une série de métamorphoses continues [ein Kontinuum von Verwandlungen], non des régions abstraites de similitude et de ressemblance⁸⁶. » Métamorphose plutôt que métaphore, quelque chose est véhiculé d'un langage dans l'autre, qui change de forme, mais pas de nature. Ce quelque chose qui n'est pas un message est ce que Benjamin appelle « l'essence spirituelle » : « *Il n'y a pas de contenu du langage ; comme communication, le langage communique une essence spirituelle, c'est-à-dire purement et simplement une communicabilité*⁸⁷. » La communicabilité sans contenu sémantique est pour Nietzsche un stimulus du corps nerveux, pour Benjamin la communicabilité de l'essence spirituelle. Dans les deux cas, ce qui apparaît dans une bonne métaphore ou traduction, c'est une expression sans message univoque, relevant davantage d'un cri ou d'un soupir que d'une phrase. Du moment qu'on la reconnaît comme un saut entre la sensation, l'image et le langage, la métaphore ne désigne pas une abstraction pure, mais le mouvement de transfert qui mène à l'abstraction. Pour Nietzsche ce mouvement se trame dans le corps, pour Benjamin dans le monde de bord en bord parlant, spiritualisé. Pour les deux philosophes la relation langagière entre l'humain et le monde est une trans-formation, trans-fert, trans-port.

Du point de vue que je l'envisage, la métaphore désigne la relation interlangagière que Benjamin conceptualise comme traduction, mais sans son principe d'unité⁸⁸. Sans Dieu, la traduction n'a pas d'objectivité, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'a pas de vérité. La vérité réside dans la monstration du caractère existentiel de la métaphore, dans l'étincelle qui

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 150. Benjamin souligne.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 165. : « Tout langage supérieur est traduction d'un langage inférieur, jusqu'à ce que se développe dans son ultime clarté le verbe de Dieu qui est l'unité de ce mouvement du langage. »

jaillit, l'illumination ou la propagation d'une excitation nerveuse du penseur. La traduction métaphorique ne s'opère pas entre le langage des choses et le langage humain, mais *dans* l'humain : entre le langage de la sensation et celui du discours.

TESTER : VÉRITÉ ET TORTURE

Expérimental, l'élan métaphorique prépare l'identification, y insiste. Il établit une médiation entre le discours (le sens qui se trace linéairement dans la phrase) et l'image (qui reproduit ou illustre un élément ponctuel isolé). C'est pourquoi Bachelard en parle comme d'un « test d'imagination⁸⁹ » qui libère la psyché. En quelque sorte l'image qui visite le texte qui se déroule normalement sans embûche, agit comme une purge et permet d'éprouver les joints de la pensée et de la garder flexible, en santé. L'image et l'imagination sont des écrans. Ils sont une couverture préservant les mots de leur détérioration en concepts : « Les philosophes déconcrétisent les mots pour être bien sûrs de penser. Dans le règne du Poétique, le mouvement est inverse : le poète couvre d'images les mots qui, sans image, s'usent un peu⁹⁰. » Les mots qui dans la communication s'échangent, dès lors qu'ils deviennent une monnaie trop usée, mettent en péril l'échange qu'ils permettaient auparavant. Ainsi la sensation de la perte de sens du langage est liée à la perte d'images qui garantissent aux mots de signifier par-delà l'usure. Le recours à la métaphore ne vise pas à la dislocation du langage de la communication, mais à la restauration de ses pièces (les mots). Les images poétiques ont une prégnance, elles laissent une marque, c'est-à-dire une impression dans le langage et dans le corps. Leur dimension affective n'est pas superflue, mais essentielle à la sauvegarde de la communication. La métaphore active et brûle l'ordre de la représentation. Mais cette mise en danger est la garantie de la préservation du lien langagier.

Tester, la langue comme l'amour ou le corps, résulte d'une pulsion qui selon Avital Ronell « *asserts another logic of truth, one that subjects itself to incessant questioning while reserving a*

⁸⁹ Bachelard, Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1998, p. 64.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 138.

*frame, a trace, a disclosive moment to which it refers*⁹¹». Cette alternative à la logique de la vérité discursive – qui cherche des solutions et des concordances durables plutôt que cet incessant questionnement – est liée à la vie pulsionnelle, à un besoin obscur d'affirmer une volonté individuelle qui laisse une marque dans le matériau signifiant commun. La métaphore de la consommation est un test pour la pensée. Elle est aussi une métaphore de cette expérimentation même. Le feu qu'on traverse pour prouver sa virtuosité ou pour en sortir chargé d'une énergie autre, est aussi l'énervement profond que provoque certaines métaphores qui ne sont pas simplement « vives », mais corrosives, qui grignotent nos certitudes et nos illusions. Chaque métaphore est une petite détonation, la zone de friction où la langue éprouve ses limites. Métaphoriser plutôt que définir implique de trouver la vérité dans le mouvement effréné de vérification ou, autrement dit, trouver la pureté dans une activité infinie de purification ou, encore autrement dit, trouver l'illumination dans la consommation continue.

Comme Ronell le souligne, la vérité du test est une vérité extirpée du corps soumis à la torture. Dans la Grèce antique la vérité émergeait du corps supplicé de l'esclave ou du passant inlassablement cuisiné par l'ironie de Socrate, et non de la conscience supposée libre et éveillée du philosophe. La métaphore rejoue cette logique du test et du témoignage, en maltraitant les liens langagiers et leur extorquant une tension véridique. Aussi la consommation, relançant des scénarios de témoignages de suppliciés sur leur bûcher, est une métaphore privilégiée de cette *Test Drive* qui intime que la vérité soit partenaire du tourment de la chair autant que de l'activation des neurones.

*Testimony has been shown to depend on extreme forms of testing in the struggle against the uninsurability of a freely posited language. Something had to be sacrificed if reliable truths were to be retrieved, a body had to be tossed into the bargain, invaded and scarred. Testimony is evermore linked to the experience of torture*⁹².

Existe-t-il quelque chose comme une torture langagière ? Je stipule que oui et que torturer la langue, lui faisant avouer des choses, ne serait-ce qu'un cri qu'elle ignorait contenir, est une manière de réorienter cette *Test Drive* qui informe toute quête de vérité.

⁹¹ Ronell, Avital, *The Test Drive*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2004, p. 5.

⁹² *Ibid.*, p. 87-88.

CONSTELLATION D'IMAGES CONTRE LINÉARITÉ DISCURSIVE

La métaphore ne se trace qu'apparemment entre deux termes. Elle ouvre plutôt la langue à un développement non linéaire du sens, à une constellation d'images : « Dès qu'on admet que dans une relation analogique tous les termes sont déjà pris, un à un, dans une relation métaphorique, tout se met à fonctionner non plus en soleil, mais en étoile, la source ponctuelle de vérité ou de propriété restant invisible ou nocturne⁹³. » La métaphore de la consommation évoque quantité d'images – le bûcher, les cendres, la fumée, les flammes, le volcan, la foudre, le soleil –, de mythes – le Buisson ardent, le feu de Moloch où les enfants étaient sacrifiées, Prométhée –, de créatures légendaires – la salamandre, le phénix, la sorcière –, de personnages et événements historiques – Empédocle, Jeanne D'Arc, Giordano Bruno, le bûcher des Vanités de Savonarole, l'autodafé de l'Inquisition espagnole, l'Holocauste de la Deuxième Guerre Mondiale. Un sens tentaculaire s'étend et mêle le symbolique à l'historique. Aussi la consommation est l'agencement de nombreux foyers d'images disséminés.

La déformation métaphorique est vraie en ce qu'elle ne prétend pas à une référentialité objective qui n'existe pas. La consommation, comme métaphore de la pensée, est une idée parmi d'autres : « Chacune des idées est un soleil, et entretient avec les autres idées le même rapport que les soleils entre eux. La relation musicale de ces essences est la vérité.⁹⁴ » La métaphore, faisant éclater le cours linéaire de la pensée et la découvrant à des réseaux associatifs d'images, résiste à la tentation de la raison de tout s'assimiler, tout comprendre, tout faire mentir. La métaphore rend visible le désordre libre de l'association. Le terme employé par Ricoeur – « schématisme⁹⁵ » - pour qualifier ce débordement spatial que provoque la métaphore incanalizable en une ligne de pensée, me semble rétablir une scientificité que la métaphore menace. Nous ne pouvons avoir qu'un sentiment de ce caractère formel de l'esprit, puisque nous ne pouvons sortir de l'esprit pour en observer la

⁹³ Derrida, Jacques, « La mythologie blanche », *op. cit.*, p. 291.

⁹⁴ Benjamin, Walter, « Préface épistémologique-critique » ds *L'origine du drame baroque allemand*, traduction de S. Muller, Paris, Payot Rivages, 2009. p. 34.

⁹⁵ Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 253.

mécanique interne. J'accède à l'indice d'une schématisation, mais je ne peux décrire des schémas fixes et précis.

Comme préservation d'une flexibilité de l'intellect excitable, la métaphore est un exercice au bienfait paradoxal. La ruine du langage protège le langage.

L'image poétique, si elle mène du connu à l'inconnu, s'attache cependant au connu qui lui donne corps, et bien qu'elle le déchire et déchire la vie dans ce déchirement, se maintient à lui. D'où il s'ensuit que la poésie est presque entière poésie déchue, jouissance d'images il est vrai retirées du domaine servile (poétiques comme nobles, solennelles), mais refusées à la ruine intérieure qu'est l'accès à l'inconnu. Même les images profondément ruinées sont domaine de possession. Il est malheureux de ne plus posséder que des ruines, mais ce n'est pas ne plus rien posséder, c'est retenir d'une main ce que l'autre donne⁹⁶.

Ce dernier accrochage au connu est une lâcheté pour qui veut accéder à la nuit du non-savoir. On use de métaphores pour approcher l'indicible, mais aussi pour s'en protéger. C'est un dernier rempart contre la folie, un dernier sursaut de la pensée. C'est une voie qui multiplie les détours vers l'inconnu. Elle est une expérimentation verbale qui s'éprouve pour mieux s'autoconserver. Elle est une consommation jamais accomplie, un sacrifice rattrapé par sa mise en scène. La métaphore reste accrochée au sens littéral, accrochée aux mots, au monde et accrochée au corps.

REVENANCE ET PRÉFIGURATION DU VIVANT

Dans la métaphore revient le sensible ; elle électrise la langue sclérosée. Le savoir organise et contrôle le vivant. Le concept subsume, pétrifie, édifie, monumentalise. Le savoir cumulant ces connaissances grises et exsangues connaît ses dérives désastreuses. Comme totalisation, il est toujours un abus de la facture changeante et imprévisible de l'expérience. Néanmoins l'appropriation du sensible par l'intelligible est un fait humain indépassable et, surtout – devrions-nous nous en rassurer ? –, imparfait. Il est naïf de penser qu'on puisse se délivrer du travail du concept par le travail de la métaphore. Ils résultent d'une même machine à créer du sens : le recouvrement de la différence par un

⁹⁶ Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 170.

lien de ressemblance. La métaphore est le précipité sensible de l'intellect en train de s'exercer vers le concept.

La métaphore des métaphores est celle du vivant. Elle est la cachette d'une intensité souterraine : le bouillonnement de la vie, la chaleur du sang, le feu sacré. Aux flots de la vie métaphorique, Nietzsche opposera donc le columbarium du concept, ses toiles d'araignées, ses colonnes, ses monuments bétonnés, ses grisailles exaspérantes. Le columbarium dans l'Antiquité romaine contenait les urnes funéraires des esclaves et des affranchis : les cendres de ceux qui se laissent assujettir, penser intégralement, administrer par les Lumières de leur époque. La métaphore chauffe et le concept refroidit. Ils influent différemment sur les nerfs et la circulation sanguine, sur les jeunes et les vieux, les cardiaques et les sportifs. Les modes d'expressions se posent sur une échelle de puissance plutôt que de valeurs abstraites. La puissance d'affecter est intensifiée dans la métaphore et contrôlée dans le concept. Ainsi la métaphore sera l'arme d'une écriture qui cherche l'irritabilité. Comment comprendre cette corporéité de la langue ? Ricoeur y réfère en soulignant le caractère « tenseur » de la métaphore, qui nous donnerait un avant-goût de la réconciliation des contraires dans une vérité pleine. Cette tension est vitale, de là l'effet tonifiant de l'expression métaphorique qui garantit la santé du discours savant : « C'est avec la métaphore banale, voire morte, que la tension avec le corps de nos connaissances disparaît⁹⁷. » La métaphore donne un électrochoc au langage en train de se fossiliser. Ce corps métaphorique – comme tous les autres – est un corps de service, un cobaye pour la philosophie spéculative.

La métaphore s'apparente à la figure qui, comme le rappelle Auerbach dans son étude *Figura*, est à la fois la revenance d'une histoire oubliée et préfiguration d'une vérité qui s'incarnera dans un futur utopique. L'interprétation figurative qui fonde la tradition littéraire occidentale a été pensée par les pères de l'Église qui concevaient la figure comme une « prophétie en acte ». Pour Tertullien, par exemple, l'Ancien Testament n'était pas seulement une allégorie, séparée du monde empirique « la figure avait autant de réalité

⁹⁷ Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 271.

historique que ce qu'elle prophétisait. [...] Il l'assimile à la chair⁹⁸. » La figura participe de la substance, elle n'est pas détachée de son référent. « Historiques et réelles, les figures requièrent une interprétation spirituelle (*spiritualiter interpretari*), mais l'interprétation est orientée vers un accomplissement réalisé dans la chair et, par là, historique (*carnaliter adimpleri* ; *De resurrectione*, 20) – car la vérité s'est faite chair, elle est devenue histoire⁹⁹. » Moïse dans l'Ancien Testament a préfiguré Jésus, qui préfigure le Jugement Dernier. Hors de la croyance religieuse nous est restée cette interprétation spirituelle, qui ouvre un lien entre l'empirie et le texte littéraire. C'est cette figuration comme revenance et préfiguration du vivant qui place la consommation dans une temporalité étrange, quasi éternelle, et pourtant rattachée à ses incarnations historiques. Je distingue la figure – illustrant une personne ou une scène précise qui peut s'accomplir réellement ou se répéter symboliquement – de la métaphore de la consommation qui implique une multitude d'incarnations et de scènes.

La métaphore nomme l'acte créatif de pensée, alors que la figure est une création imagée de la pensée. La métaphore reconnecte les abstractions à leur fondement sensoriel corporel, elle entretient l'image dans le langage comme son lustre, mais aussi comme son revêtement restaurateur. C'est un effort de mémoire. Combattre l'oubli de la métaphore dans le concept est combattre l'oubli de la vie, pas seulement la belle santé que trouvent Bachelard et Ricoeur dans la métaphore, mais aussi la vie souffrante, le crépitement des nerfs sous l'influence de divers poisons. Interpréter spirituellement les métaphores force à constituer une nouvelle histoire de la connaissance, explorant les motivations libidinales de la pensée et le côté obscur de la volonté de savoir. Ce que les métaphores alors dévoilent, c'est la volonté de vérité, le désir de connaître ce qui m'excède : « Elles indiquent donc au regard historique les certitudes, les conjectures, les jugements de valeur fondamentaux et porteurs à partir desquels se sont régulés les attitudes, les attentes, les

⁹⁸ Auerbach, Erich, *Figura* [1938] traduction de Diane Meur, Paris, Macula, 2003, p. 34.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 38.

actions et les omissions, les espérances et les déceptions, les intérêts et l'indifférence d'une époque¹⁰⁰. »

Blumenberg a proposé les prémisses d'un nouveau champ d'étude, nommé « métaphorologie » qui fait valoir le rôle primordial des métaphores dans l'élaboration des modèles du monde. L'histoire des métaphores ne retrace pas simplement un cours parallèle de pensée, un complément du concept, mais un soubassement de la connaissance scientifique. Pour Blumenberg la métaphore se distingue du concept en ce qu'elle est plus mobile et protéiforme. Elle est un véhicule entre la vie et sa compréhension théorique. La vérité de la métaphore est critique. Elle montre les limites de l'entendement et montre la connaissance enracinée dans un contexte sociopolitique défini. Les métaphores sont davantage qu'un moyen de connaissance, elles fondent toute connaissance. « La métaphorologie cherche à atteindre le soubassement de la pensée, le bouillon de culture des cristallisations sémantiques, mais elle entend également faire prendre conscience avec quelle « audace » l'esprit s'anticipe lui-même dans ses images et comment dans l'audace de la conjoncture s'ébauche son histoire¹⁰¹. » L'étude des métaphores, l'interprétation spirituelle, est un effort de mémorisation et d'anticipation. Elle porte foi en l'audace de l'esprit.

Gaston Bachelard a consacré plusieurs études aux images littéraires. Il rend compte, dans sa préface aux *Fragments d'une poétique du feu*, projet laissé en chantier à sa mort, de son ambition de considérer les métaphores d'un point de vue « objectif » scientifique, comme tout autre objet d'étude. Cette perspective demande assez tôt à être revisitée, étant donné que les images littéraires ont partie liée avec la vie même. « Quel bienfait psychique d'être pendant de longs mois fidèles à une image, fidèles à l'eau, fidèles à toutes les rêveries du vol des oiseaux. Je suis un vieillard sans muscles ; quels bienfaits, quasi musculaires, j'ai reçus quand je collectionnais les images des poètes sur le forgeron¹⁰². » La poésie est une hygiène qui fortifie le corps individuel et le corpus théorique. Aussi Bachelard constate

¹⁰⁰ Blumenberg, Hans, *Paradigmes pour une métaphorologie*, traduction de Didier Gammelin, Paris, Vrin, 2006, p. 25.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰² Bachelard, Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, *op.cit.*, p. 35.

après avoir vu son effort de conceptualisation de l'image échouer « qu'une révolution philosophique était nécessaire pour entrer vraiment dans le règne poétique¹⁰³. » Cette conversion du discours savant demande le réexamen de la distinction entre sujet et objet, et le développement d'une pensée qui participe de son objet plutôt qu'elle ne le circonscrit de l'extérieur.

Avant d'admettre la possibilité de cette révolution, Bachelard a scientifiquement essayé de faire la psychanalyse de la connaissance objective¹⁰⁴ en accordant préséance aux métaphores du feu. Elles composent son matériau scientifique de base, pour frimer la raison de ses désirs de dissimulation de ses motifs. La volonté de vérité est une canalisation inconsciente d'un feu intérieur. La connaissance est alors considérée une sublimation, souhaitable, du frottement intime. Ainsi les images littéraires du feu ne sont pas l'illustration d'une vie couvée, mais une excitation du feu intérieur. L'imagination poétique n'est donc plus un supplément agréable à la connaissance, mais en est l'instigatrice. Ainsi la métaphore de la consommation fait signe vers le refoulé passionnel de la connaissance objective.

IMAGE ET MÉTAPHORE ABSOLUES

Certaines choses se dérobent explicitement à l'entendement : le monde, la liberté, l'amour, la pensée. Ils permettent la pensée et la structurent. Pour penser je dois admettre le monde, je dois l'érotiser (concevoir que le connaître est désirable et excitant ma soif de possession et d'admiration) et considérer que je peux y agir (que je suis libre). Ces éléments rappellent ce que Kant nommait les idées transcendantales de la raison ou les conditions *a priori* de la faculté de connaître. La métaphore conditionnant ma manière d'appréhender le monde n'est définissable qu'avec d'autres métaphores. Aux dires de Blumenberg, ces métaphores de notre « être-au-monde » sont absolues, ne peuvent être développées conceptuellement, c'est-à-dire en métaphores qui ont perdu leur lien avec l'intuition

¹⁰³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁴ Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu* [1938], Paris, Gallimard, 2011.

sensible qui les a provoquées. Une telle métaphore absolue ne s'évalue pas selon les critères de la vérité référentielle, mais par sa fertilité : ce qu'elle permet de concevoir. On ne peut pas objectiver la pensée, même illusoirement, puisqu'on ne peut jamais s'en séparer à moins d'être fou, c'est-à-dire hors-circuit du sens. La pensée ne se comprend elle-même que depuis une suite métaphorique. Il n'y en a pas de plus vraies que d'autres, mais de meilleures. La consommation présente la pensée comme une intensification plutôt qu'une surveillance de soi. Elle vise un allègement de la conscience, plutôt que son ploiement sous les thèses. La consommation, dans le contexte d'aujourd'hui, véhicule une angoisse face à la fin de la pensée. Si on a pensé plus tôt, la pensée comme une eschatologie, c'était parce qu'on cherchait à produire davantage de connaissance, à arriver à une acmé. La deuxième Guerre Mondiale a démystifié outrageusement cette idolâtrie de l'acmé, de la compétition, du dépassement de la pensée par elle-même, sa sublimation dans des formules meurtrières totalisantes. Les métaphores de la pensée évoluent avec le monde qu'elles décrivent¹⁰⁵ et révèlent les présupposés idéologiques et la brutalité de la volonté de savoir.

Les images absolues de Bachelard ne le sont pas parce qu'elles regardent un infini. Elles ont accompli à la perfection le travail de sublimation du sensible dans l'intelligible. Cet apogée du poétique serait délesté de tout reste sensible¹⁰⁶. Les images absolues sont des métaphores usées, inévitables, élémentaires. Elles ne peuvent plus être réduites à leur fondement passionnel subjectif. Elles relèvent d'une sorte d'universalisme. Le mythe du Phénix, par exemple, participe de l'esprit même. Il est difficile et inintéressant de reconnecter le mythe avec une origine sensible. Ce qui importe, dans l'étude d'une telle métaphore, c'est qu'elle recoupe le mouvement de régénérescence du langage même. Elle s'est fondue dans la pensée.

La consommation désigne à la fois une image absolue – sublimation et cristallisation de quantité d'expériences vécues – et une métaphore absolue – un « transcendantal » de la pensée. Lorsque j'entre en rapport avec le réel sous l'angle de la consommation, je cherche un surplus de vie, une énergie débordante, un dégagement de l'enchaînement servile du

¹⁰⁵ « Les métaphores absolues ont elles aussi une histoire. », *Paradigmes pour une métaphorologie*, *op. cit.*, p. 12. Il souligne.

¹⁰⁶ *Fragments d'une poétique du feu*, *op. cit.*, p. 50-51.

besoin. Se consumer est vivre plus, risquer, défier l'infini depuis mon existence finie. Je me consume dans la littérature puisque je suis d'emblée dans un jeu de séduction et d'évitement avec l'absolu, le feu qui me brûle et m'attire. La consommation définit la pensée que je ne peux pas définir de l'extérieur. Elle *est* la sublimation du sensible, n'en est pas que l'illustration détachée.

LA MÉTAPHORE POST-MÉTAPHYSIQUE

La métaphore a pris son sens en regard de l'horizon métaphysique qui découpe le ciel de la terre, les idées des corps, les images littéraires du concept philosophique. Elle attire l'attention sur le processus d'idéalisation, de déplacement et de transposition des intuitions. Elle montre un départ du sensible pour l'intelligible. Je peux dire que je ne dispose que des métaphores, je parle alors d'une progression et d'une ascension du sens qui ne connaît pas de limite. Je pourrais aussi dire que je ne dispose que de concepts, c'est-à-dire que déjà lorsque je traduis une sensation en une image mentale, je suis dans la composition du sens, dans l'unification des sphères, dans la liaison spirituelle. Est-ce à dire que « tout est métaphore » équivaut à « tout est concept » ? Non. La métaphore de la consommation, inépuisable conceptuellement car elle engage affectivement avec les configurations sacrificielles, expose la conscience à la possibilité d'un salut.

Il n'y a pas de point de fuite émanant de l'esprit humain ; toute perspective est donnée à l'avance, les constellations ayant été depuis des temps immémoriaux. Les éléments terrestres se retrouvent dans *mes* figures véhiculant *ma* présentation de *mon* for intérieur – *je* serai toujours incapable de dépasser définitivement *mon* lieu et *mon* temps. Cependant, ils côtoient le désir de transcendance animant *mon* esprit, que *je* le veuille ou non. Des mots et des expressions tirés de la religion ou, plutôt, du domaine du sacré, s'insèrent dans *mes* réflexions. Si l'image est salvatrice, sauvant les phénomènes qui seraient autrement perdus, *mon* salut est aussi en question. Cette rédemption implique un sens qui n'est pas le *mien*; spectre de la pensée humaine, ce salut, ce sens, hante l'esprit le plus immanent, le plus terre à terre, l'esprit sans foi, sans espoir et sans empathie¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Cochran, Terry, *De Samson à Mohammed Atta. Foi, savoir et sacrifice humain*, Montréal, Fides, 2007, p. 198. Il souligne.

La métaphore de la consommation rappelle à ce désir de transcendance. Désir resté désir, donc désir frustré ne cherchant plus d'arrière-monde où s'assouvir. Elle fait apparaître un surplus de sens à interpréter par-delà la croyance ou la superstition.

Je considère à l'instar de Blumenberg que « Souvent, la métaphysique s'est révélée à nous n'être qu'une métaphorique prise au pied de la lettre ; l'effacement de la métaphysique redonne à la métaphorique sa place¹⁰⁸. » En effet la métaphorique sera dorénavant prise au sérieux, comme le seul sérieux qui reste pour comprendre ce qui rattache mon expérience individuelle à des images impérissables. Aussi nous restent, comme le précipité sensible de toutes ces théories, les images poétiques ponctuant le mouvement d'idéalisation vers un salut – religieux ou rationaliste. Aucune vérité métaphysique, ou même empirique ne subsiste, mais une « vérité pragmatique¹⁰⁹ » qui fait que, selon la métaphore que l'on emprunte pour traduire une réalité, on agira conséquemment. Elle n'est pas que le reflet d'un rapport au monde, mais une structure et une condition de ce rapport. Créer de nouvelles métaphores ne se résume pas à une innovation de l'expression, elle donne une nouvelle impression de la réalité, imprime quelque chose, laisse une trace humaine à la surface des choses dont la connaissance prétendue parfaite nous est interdite. La métaphore laisse émerger les motivations oblitérées par le concept. La principale motivation de la métaphysique aura été de dominer le corps et la nature, en vue d'une intellectualisation du monde ou, dans les termes de Nietzsche, « la métamorphose du monde dans les hommes¹¹⁰ ». Ce calfeutrage de la nature incernable de la « chose en soi » n'aura servi qu'à rasséréner l'homme qui, sans la métaphysique qui consacrait le monde anthropomorphisé comme *le* monde, nous ouvrons une boîte de Pandore d'où s'échappent d'innombrables perspectives concurrentes. Comment faire de l'ordre dans ce fouillis d'interprétations toutes aussi arbitraires les unes que les autres ? Sommes-nous condamnés à observer indéfiniment le « soubassement » de nos raisonnements pour comprendre, après coup, que nos métaphores n'atteignent pas ou peu ce qu'elles visent ?

¹⁰⁸ Blumenberg, Hans, *Paradigmes pour une métaphorologie*, *op. cit.*, p. 169.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.24.

¹¹⁰ Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, *op. cit.*, p. 20.

Une fois qu'on a dénoncé l'oubli de la facture métaphorique de notre langage – une fois la déconstruction de la métaphysique accomplie – que reste-t-il à inventer ?

Il reste à inventer une métaphorique qui rappelle aux abus passés et qui permette d'éviter de les reproduire. Certains penseurs comme Adorno¹¹¹ ont voulu développer une langue philosophique nouvelle, parataxique et fragmentaire, qui déjoue dans la langue même ses tendances à la totalisation rationnelle et qui prive la pensée de sa délivrance dans le repos du concept. Le recours aux métaphores plutôt qu'aux terminologies scolastiques va dans le même sens d'une désystématisation de la pensée qui freine et détourne son mouvement d'idéalisation. Comment imaginer des métaphores qui préviennent leur réification en concepts froids ? Je considère que la métaphore de la consommation, parce qu'elle montre la violence du raisonnement plutôt qu'elle ne la dissimule, permet une telle veille de la pensée.

La métaphoricité s'est ramenée sur un plan horizontal. L'indicible qu'elle met à jour relève du profane – l'image et le corps – et non d'un arrière-monde regretté ou appréhendé. Cet impensable Wittgenstein l'appelle le Mystique¹¹², l'inexprimable qui se *montre* à défaut de pouvoir se dire et qui donne la sensation de ne pas pouvoir sortir du monde, donc de l'esprit. Dans le langage le Mystique n'apparaît qu'avec la dramatisation, celle par exemple qu'offre le philosophe dans son *Tractatus* qui est une mise en scène de la pensée qui gravit une échelle pour mieux la jeter ensuite. Une fois le dicible délimité, s'ouvre le terrain transcendantal éthico-esthétique¹¹³ sur lequel rien ne peut être énoncé une fois pour toute. C'est ce terrain qui demande, pour qu'on s'y risque, des métaphores qui orientent pragmatiquement la vie là où elle ne s'explique pas. La métaphore n'est pas qu'une

¹¹¹ Adorno, Theodor W. *Dialectique négative* [1966] traduction du Collège de Philo, Paris, Payot Rivages, 2003. « Si la dialectique négative réclame l'autoréflexion du penser, ceci implique manifestement que, pour être vrai du moins aujourd'hui, ce penser doit aussi penser contre soi-même. S'il ne se mesure pas à ce qu'il y a de plus extérieur et qui échappe au concept, il est par avance du même acabit que la musique d'accompagnement dont la SS aimait à couvrir les cris de ses victimes. » p. 442.

¹¹² Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], traduction de G.-G. Granger, Paris, Gallimard, 1972, p.111-112. « La saisie du monde *sub specie aeterni* est sa saisie comme totalité bornée. Le sentiment du monde comme totalité bornée est le Mystique. » (6.45) « Il y a assurément de l'indicible. Il se montre, c'est le Mystique. » (6.522)

¹¹³ *Ibid.*, p. 110. « Il est clair que l'éthique ne se laisse pas énoncer. L'éthique est transcendantale. (Éthique et esthétique sont une seule et même chose.) » (6.421)

« méprise catégoriale calculée¹¹⁴ ». Elle défie le calcul. Elle est génie, divination, repoussoir du sens qui voudrait s'accomplir dans la définition qui en fait abolit le sens, stoppe le mot dans une demeure fixe. La méprise catégoriale calculée aide la philosophie, Ricoeur la cherche et en use pour bien rendre au concept ce qui lui revient en propre. Ainsi il retrace une barrière étanche entre la philosophie et la poésie, où les métaphores ont une vérité adjuvante à la philosophie, qui s'y restaure comme dans un paisible bain de jouvence, se sauvant de l'entropie du langage. N'en déplaise à Ricoeur, la métaphore a une autre tâche de « vivifier » le discours spéculatif par « la rénovation des métaphores éteintes¹¹⁵ ». Elle crée des possibilités nouvelles de penser sans assujettir, sans couvrir les cris des suppliciés.

Au midi de Zarathoustra il n'y a plus d'ombre sous nos pieds. Nous avons liquidé, avec le monde des Idées de la raison, le règne des apparences. Nous avons aussi perdu le lieu où la métaphore se distinguait complètement du concept. Il ne reste que des métaphores plus ou moins brutes, plus ou moins usées. Les métaphores brutes ne vivifient pas les vieilles, mais les placent devant un tribunal où elles témoignent d'une violence longtemps niée.

LA FEMME ET LA MÉTAPHORE : UN DESTIN SACRIFICIEL COMMUN

La littérature véhicule l'incommensurable en rassemblant les restes écrits de sa quête qui transforme le discours et le sujet qui l'énonce.

La littérature se situe en fait à la suite des religions, dont elle est l'héritière. Le sacrifice est un roman, c'est un conte, illustré de manière sanglante. Ou plutôt, c'est, à l'état rudimentaire, une représentation théâtrale, un drame réduit à l'épisode final, où la victime animale ou humaine joue seule, mais joue jusqu'à la mort. Le rite est bien la représentation, reprise à date fixe, d'un mythe, c'est-à-dire essentiellement de la mort d'un dieu. Rien ici ne devrait nous surprendre¹¹⁶.

Et pourtant, oui, cela surprend toujours. Parallèlement à l'oubli de la métaphore en philosophie, on constate l'oubli de l'origine sacrificielle littérature – mise en scène de la (ma) mort dans la vie. Pourtant le sacrifice hante le corpus contemporain, autant dans les

¹¹⁴ Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, op. cit., p. 250.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 370.

¹¹⁶ Bataille, George, « Le meurtre et le sacrifice » ds *L'érotisme* [1957], Paris, Minuit, 2011, p. 93.

romans policiers qui décryptent la logique rituelle du meurtrier en série, que dans les textes dits d'expérimentation formelle qui « crucifient la syntaxe » pour reprendre le mot de Bachmann. La métaphore de la consommation est le reflux d'une zone occultée de la connaissance. Cette mémoire de la part sauvage du discours est aussi la mémoire de l'exploitation de la femme, métaphore de ce qui est assujéti par la culture, la revenante consumée par les feux du domicile et de la raison dogmatique. Ainsi peut-on dire des métaphores qu' : « Elles reviennent de loin, de toujours : du « dehors », des landes où se maintiennent en vie les sorcières ; d'en-dessous, en deçà de la « culture »¹¹⁷. » Cette phrase est assignée, par Cixous, aux femmes, ces éternelles retardataires, ces mortes-vivantes à moitié-là, d'abord inventées par les hommes qui les écrivent et qui brûlent la femme aimée pour lui rendre un vibrant hommage. On trouve une expression formidable de ce meurtrier ode à la muse chez D'Annunzio qui convie son lecteur à une visite de la fournaise du coin :

« Disparaître, être engloutie, ne pas laisser de trace! » rugissait le cœur de la femme, ivre de destruction. « En une seconde, ce feu pourrait me dévorer comme un sarment, comme un fétu de paille. » Et elle s'approchait des bouches ouvertes par où l'on voyait, fluides, plus resplendissantes que le midi d'été, les flammes s'enrouler aux pots de terre où fondait, encore informe, le minerai que les ouvriers, postés à l'entour, derrière les parafeux, atteignaient avec un tube de fer pour le façonner par le souffle de leurs lèvres et par les outils de leur art.

« Vertu du feu! » pensait l'animateur, soustrait à son inquiétude par la miraculeuse beauté de cet élément qui lui était familier comme un frère, depuis le jour où il avait trouvé la mélodie révélatrice. « Ah! pouvoir donner à la vie des créatures qui m'aiment les formes de la perfection à laquelle j'aspire! Pouvoir fondre toutes leurs faiblesses dans la plus haute ferveur, et faire d'elles une matière obéissante où j'imprimerais les commandements de ma volonté héroïque et les images de ma poésie pure! Pourquoi, mon amie pourquoi ne voulez-vous pas être la divine statue changeante que modèlerait mon esprit, l'œuvre de foi et de douleur par laquelle notre vie pourrait surpasser notre art¹¹⁸ ?

D'Annunzio, illustre décadent sexiste, accordait vraiment à la femme – qu'il se figure de manière si pratique autodestructrice – une faveur, inventant un vigoureux mâle qui sache la faire flamber !

¹¹⁷ Cixous, Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, op. cit., p. 82.

¹¹⁸ D'Annunzio, Gabriele, *Le feu* [1900], traduction de G. Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, 1929, p. 34.

La femme et la métaphore sont deux rescapées du feu de l'esprit. Elles se rencontrent dans l'imagination d'une vérité toujours à faire et qui procède de l'effritement du sens propre, d'une sensation de déjà vu, d'une connivence plus que d'une entente nette entre lecteur et écrivain. On sait que le féminin est lié à l'artifice, à la ruse, la curiosité, l'immoralité et aussi à la nature, la sauvagerie à domestiquer, l'hystérie à diagnostiquer. Le féminin nomme une puissance de séduction liée à une forme d'ambiguïté. Quelque chose d'absolument consacré à l'artifice et en même temps révélant une certaine primitivité. Pour Derrida la métaphore « est complice de ce qu'elle menace » elle inquiète le sens propre pour ensuite s'y assimiler et ainsi « porte toujours sa mort en elle-même¹¹⁹. » Elle est une suicidaire endurcie, qui a besoin de l'idée de sa mort pour continuer à se développer. La métaphore s'autodétruit dans le mouvement entropique du langage, qui cherche à se libérer de ses qualités « énervantes » et à se solidifier en une définition.

La métaphore et la femme sont le corps dont le philosophe a besoin pour bâtir ses théories. Comment préparer une insurrection de ce corps consumé ? Le féminin est une métaphore figée et vieillie. Ce terme détermine un ensemble de codes esthétiques et politiques construits socialement et pris à défaut pour naturels. Les clichés composent l'image de la femme en tant qu'elle *aurait* une essence fixe. Que le féminin et la femme soient en fait assimilables ou essentiellement liés, ce n'est pas la question qui m'intéresse. Il est moralisateur, déplacé et dépassé d'exiger que les femmes écrivent *comme des femmes*. Ce qui m'intéresse relève plutôt des pouvoirs de régénération et de mutation de la part féminine. Questionnant les possibilités critiques de ces mutations, surgissent ces questions :

Comment faire de la métaphore et de la femme autre chose que le terrain d'exploitation de la raison idéaliste ? Comment s'assurer que quelque chose reste de leur consommation ? Après la déconstruction des identités sexuelles, l'exposition toute nietzschéenne de l'absence de lien immédiat entre la métaphore usée de la femme et la femme réelle, je me rallie à Catherine Malabou :

¹¹⁹ Derrida, Jacques, « La mythologie Blanche », *op. cit.*, p. 323.

J'affirmerai de la femme un concept minimal, un « reste » ineffaçable, selon lequel « femme » désigne un sujet surexposé à un type de violence déterminé. Cette violence se définit fondamentalement comme double contrainte, ou pression schizoïde, du travail social et de la domesticité. Ce concept minimal – surexposition à une double exploitation – est le reste brûlant et plastique avec lequel nous devons travailler¹²⁰.

Je rajoute à ce concept minimal de la femme une caractéristique : elle est surexposée à son élucidation par la pensée, son sacrifice au feu des Lumières qui la scrutent, la couvrent de symptômes, la font la porteuse d'une noirceur impénétrable, mais combien convoitée, la transforment en un signe vivant de l'Inconnaissable à adorer et pénétrer – scientifiquement... C'est une suite de questions politiques et langagières qui reviennent sous la représentation de la consommation : comment aménager un espace d'expression et d'intensification à la part excessive de la pensée ? Comment s'assurer que la littérature reste irrécupérable pour qui veut l'assujettir, la faire entrer dans le rang, l'ordre de la propriété qui nie la vérité de la métaphore ? Cette vérité ne réside pas dans l'adéquation d'une définition et d'un phénomène. Elle réside dans la mise à jour d'un transport de la pensée, qui se regarde elle-même, s'effraie elle-même.

La consommation est une métaphore de la pensée qui brûle ce qu'elle trouve sur son chemin – les sorcières, les livres hérétiques, les insectes nuisibles, les savants fous, les esclaves mutins –, la pensée qui brûle aussi les métaphores jusqu'à ce qu'elles soient réduites en cendre conceptuelle et consignées dans le columbarium. Le penseur est celui qui met le feu aux poudres, illumine et désagrège tout ce qu'il touche, comme le souligne Nietzsche.

Ecce Homo

Oui ! Je connais mon ascendance !
 Insatiable telle la flamme,
 Je brûle et me consume.
 Lumière devient tout ce que je touche,
 Charbon tout ce que je laisse :
 À coup sûr, c'est flamme que je suis¹²¹.

La consommation est un mouvement, une danse, alors que l'image est statique et force une pause dans le déroulement discursif. L'image n'est qu'une dimension de la métaphore

¹²⁰ Malabou, Catherine, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, op. cit., p. 109.

¹²¹ Nietzsche, Friedrich, *Le gai savoir* [1882], op.cit., p. 53.

comme opération sémantique, comme transport, traduction et transgression du sens. Cette déviance sémantique est l'arme de prédilection de qui s'engage dans la pensée de biais, en s'en méfiant légèrement. Le féminin figure cette force expropriatrice à soumettre qui entre en conflit avec l'autorité de la raison. Comme subversion de la logique d'attribution, du sens ou de la responsabilité, la métaphore est une arme à double tranchant qui peut être brandie ou abandonnée selon le projet esthétique.

LA PURIFICATION DES CHÂTEAUX

Il ne suffit jamais de constater banalement qu'il y a de l'inconnaissable. Il ne suffit pas plus de dire : il n'existe pas de vérité unique permettant de systématiser le monde comme projection de l'humain. Devant cette insuffisance, la littérature offre des dramatisations de l'inconnaissable, des machines langagières autoréférentielles qui parcourent le foyer d'irruption des pensées. La consommation y apparaît comme le moteur de la pensée. Elle n'a pas qu'un objet de la représentation, mais son principe caché. Mettre l'esprit en scène implique d'expérimenter la force poétique de la connaissance. La question n'est pas de savoir si l'on doit s'arrêter ou non de fabriquer des concepts. La vérité de la métaphore réside en un constat : que le processus d'idéalisation *ne peut être évité*. Il fait partie de l'humain.

Cet instinct qui pousse l'homme à forger des métaphores est fondamental en lui et on ne peut l'ignorer un seul instant sans ignorer l'homme lui-même. Mais à vrai dire il n'est ni contraint ni entravé par le nouveau monde rigide et figé comme un château fort qui se construit pour lui dans l'atmosphère évanescence des concepts. Il cherche un nouveau domaine pour son activité, le lit d'un autre fleuve, et il les trouve dans *le mythe* et dans *l'art* en général¹²².

C'est une entreprise absurde, parce que condamnée à l'échec, que de chercher à « Écrire pour se forger l'arme antilogos¹²³. » L'adversaire n'est pas le *logos* – la toile d'araignée des concepts est légère et souple, c'est un château et non une prison –, mais l'idéalisme qui cherche des solutions finales à la vie qui n'en a guère. Une telle logique d'opposition fait

¹²² Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, *op. cit.*, p. 28. Il souligne.

¹²³ Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, *op.cit.*, p. 46.

la guerrière dépendante de son agresseur « logocentré », cloîtré dans son château qui sent le renfermé. Il faut plutôt écrire pour se forger l'âme littéraire qui épouse le *logos* sans se berner sur ses pouvoirs. Plutôt que de confronter l'Amant qui brandit le Feu, il faut apprendre à jouer avec ce dernier.

Le temps est venu de passer par le feu
 Doubler la flamme à l'instant fatal
 Pour n'avoir des châteaux que l'essentiel

Des châteaux de cartes la cendre
 D'une main les lignes
 D'un doigt l'anneau
 De la vie le souffle

Et un peu de chaleur au front
 Une fièvre pour tout ranimer¹²⁴.

La consommation ramène à l'essentiel et suppose une réflexion sur la pureté. Plutôt qu'un noyau impénétrable, cette pureté sera lue comme une braise inextinguible qui instigue un mouvement.

La pureté est un branle infinitésimal du for intérieur ; c'est en ce sens que l'Espérance est demeurée au fond du coffret de Pandore ! La pureté est un mouvement et non pas un élément ; une intention et non pas une entité cellulaire cachée au sein du complexe impur : aussi se dérobe-t-elle à toute analyse¹²⁵.

Contre le dualisme qui oppose le corps à l'esprit et contre ce que Jankélévitch a décrit comme « le purisme » et ses appels ascétiques brimant l'affect, condamnant la chair et sermonnant le féminin, ressurgit la métaphorique du feu, vivante et vibrante, convulsive et rébarbative à tout principe de l'Un.

Le génie poétique est une lecture des cendres espérées : « Le génie poétique n'est pas le don verbal (le don verbal est nécessaire, puisqu'il s'agit de mots, mais il égare souvent) : c'est la divination des ruines secrètement *attendues*, afin que tant de choses figées se défassent, se perdent, communiquent. Rien n'est plus rare¹²⁶. » La consommation prophétise cette ruine du sens partenaire de notre soif de Révélation, mot qui veut dire aussi

¹²⁴ Giguère, Roland, « Nos châteaux livrés au feu », *L'âge de la parole*, Montréal, l'Hexagone, 1965, p. 24.

¹²⁵ Jankélévitch, Vladimir, *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960, p. 273.

¹²⁶ Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, *op. cit.* p. 173. Je souligne.

catastrophe depuis l'Apocalypse. La métaphore est toujours un test de la solidité du sens et un souhait tacite de son embrasement : qu'est-ce que nous donne la pensée dès qu'on la superpose à l'élément du feu ? Quelle signification prend-elle ? Quelle énergie, quitte à ce que ce soit celle du désespoir, peut-on en soutirer ? Qu'est-ce que fait la pensée dès qu'elle se marie à l'imaginaire de la dévoration ? La consommation est une métaphore de la métaphore, de cette joie éprouvée dans le désir de mettre à l'épreuve en les malmenant les liens logiques du langage.

La littérature préserve les vestiges de la consommation. Elle est une régénération de *topoi* aussi vieux que le langage qui a voué le singe à l'humanité. Le feu n'est pas unique, il ne s'est pas éteint avec la fin de la métaphysique et sa déconstruction. Revenir de la déconstruction n'implique pas de recommencer à construire des thèses inébranlables. Cela implique plutôt de revenir à la mémoire du vivant qui résiste à sa sublimation en Idées. L'esprit n'est jamais mort. La consommation n'a pas de fin. Ça brûle, ça pense, encore, quelque part, il suffit de rappeler où. La métaphore de la consommation permet de reconnecter la pensée avec son corps nerveux et libidinal, puis avec son corpus littéraire traditionnel, avec la vieille humanité animale qui continue à rire et haïr en moi.

EXCÈS DE PENSÉE :
LE HURLEMENT DE GINSBERG

The road of excess leads to the palace of wisdom.

- William Blake

Moloch who entered my soul early ! Moloch in whom I
am a consciousness without a body ! Moloch who
frightened me out of my natural ecstasy ! Moloch whom
I abandon ! Wake up in Moloch ! Light streaming out of
the sky !

- Allen Ginsberg

Les vérités de la métaphore défient le patronage de la raison. Rappeler à ces vérités est nécessaire afin d'investiguer les modes d'expression d'une intelligence qui dépasse son exercice mesuré et conscient. Bachmann, Plath, Duras ont écrit pour connaître, voir plus loin, et non dans le but exclusif d'émouvoir ou de choquer. Les réduire au rôle de trouble-fête participe de l'obscurantisme qui départit la littérature de son apport important à la connaissance. L'interdépendance de la métaphore et de la pensée n'est pas refoulée gratuitement. Elle procède d'un réflexe conservateur qui réduit le développement spirituel à un élevage doctrinaire. La métaphore, puisqu'elle révèle des liens occultes plutôt qu'elle ne répète des liens éprouvés, construit une connaissance fragile qui appelle la protection de l'institution en même temps qu'elle la dédaigne. Une métaphore purement irrécupérable n'existe pas ; tout comme la poésie pure, idiomatique intraduisible, n'existe pas. Mais quelque chose pose problème dans l'expression métaphorique : l'excès de pensée à rapatrier vers le connu. La pensée profite de l'excès de sens qu'elle endigue. Elle ne procède

pas exclusivement d'une discipline de tempérance, mais d'une sensation de débordement.

L'interprétation des métaphores de la consommation est l'occasion de qualifier un mysticisme contemporain qui survit à la disparition de Dieu. Ce mysticisme je le repère chez ces écrivains qui inventent une *persona* féminine qui joue du côté de la sorcellerie et qui profite du diagnostic d'hystérie traditionnellement apposé sur la parole « insensée » de la femme, plutôt qu'elle ne s'en défend. L'excès que la métaphore découvre en rapport à la langue instituée est l'indice d'un effort d'intellection qui ébranle les structures de la rationalité. La définition de cette pensée ébranlée est l'objet des chapitres qui suivront où se relient les cas de figure de la consommation. La voix de cette âme brûlée vive « qui chante dans le supplice » résonne de manière particulièrement forte dans la littérature de l'après-guerre. De cet effort de connaissance qui revendique l'exubérance, Allen Ginsberg se défendra, carrément devant justice, mais aussi devant ses critiques littéraires. Il écrit à John Hollander, un universitaire, le 7 septembre 1958 :

Footnote to Howl is too lovely & serious a joke to try to explain. [...] The exaggeratedness of the statements is appropriate, and anybody who doesn't understand the specific exaggerations will never understand Rejoice in the Lamb or Lorca's Ode to Whitman or Mayakovsky's At the Top of My Voice or Artaud's Pour en Finir Avec le Jugement de Dieu or Apollinaire's « inspired bullshit » or Whitman's madder passages or anything, anything, anything about the international modern spirit in poesy¹²⁷...

Cet « esprit international moderne en poésie » est celui dans lequel ont baigné les écrivains de mon corpus, quoique ces dernières composent des œuvres qui ne jouent pas de l'obscénité qu'on reprochait à Ginsberg. L'obsession avec laquelle certains ont condamné les scènes sexuelles explicites de son poème – cibles combien faciles de la bonne conscience outrée – trahit un bouleversement plus profond, devant une autre forme d'obscénité : celle de l'incompréhensibilité de la langue poétique.

Ce poème est une invective à Moloch¹²⁸, qui a migré de la Bible à l'âme du poète et l'a envoyé à l'asile. Le texte brûlant témoigne de l'invasion du feu sacré dans le corps de qui n'en veut plus. Ginsberg écrit en possédé de Moloch, le principe sacrificateur, négateur, la

¹²⁷ Ginsberg, Allen, « Letter to John Hollander » ds *Howl*, edited by Barry Miles, New York, London, Toronto, Sydney, Harper Perennial, 2006, p. 163.-164. Je souligne.

¹²⁸ Dans la Bible les Ammonites sacrifient leurs enfants aux flammes au nom du Dieu Moloch. (Lev 18:21; 20:2-5; 2, Roi 23:10)

machine à nier le sensible, à broyer les corps au nom de la religion du travail aliéné¹²⁹. Au cours du procès l'avocat de la couronne aurait demandé à plusieurs reprises qu'on lui « traduise » Ginsberg en langue « normale ». C'est l'impossibilité de la traduction qui dérange davantage qu'un contenu jugé quasi pornographique. Duras, Bachmann et Plath jouent de cette obscénité poétique en ce sens qu'elles restent intraduisibles en propositions dont le sens serait épuisable. Leurs œuvres jouent sur des sous-entendus qu'on ne rendra jamais pleinement audibles. La connaissance à laquelle convie leurs métaphores n'est pas fixe ni claire. Elle révèle l'envahissement de Moloch, le Dieu et le Feu unique, dans l'esprit. Le poème de Ginsberg s'adresse à son ami interné et hurle le supplice de l'esprit, condamné par les institutions, malmené par le désir inassouissable d'une connexion perdue avec la transcendance. Ses premières lignes :

*I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix,
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of
night¹³⁰ [...]*

Les têtes brûlent et deviennent des signaux d'alarme, l'indice d'un excès de pensée qui ne se développe plus sous la main mise de la conscience ni sous l'œil bienveillant d'un Dieu. Elle excite et exaspère l'autorité du savoir établi. En accédant au ressenti de la pensée qui saute d'une sphère à l'autre, les altérant dès qu'elle les met en relation, la métaphore représente le vecteur par excellence de la connaissance en train de se construire, inaboutie, prête à toutes les interprétations, les domestications, les monumentalisations. Le travail de la métaphore met en lumière une plasticité du langage qui recoupe la plasticité du monde lié constitutivement à ce que l'on en dit ou ce que l'on pense pouvoir en dire. Le langage et le monde sont isomorphes. La métaphore illumine les contours du monde car elle est contaminée de l'excès qu'elle cherche à représenter. Il est possible d'interpréter cet excès comme volonté, l'*hybris* incarné par Prométhée, le voleur de feu. Les métaphores de la consommation permettent de comprendre les modalités d'expression contemporaines de cet *hybris* aussi vieux que la connaissance même, et qui toujours précède la connaissance

¹²⁹ Moloch est, dans *Metropolis* de Fritz Lang (1927), la machine fumante où sont engouffrés les travailleurs. C'est aussi le titre d'un film-portrait de Adolf Hitler réalisé en 1999 par Alexander Sokurov.

¹³⁰ *Howl*, *op. cit.*, p. 254.

achevée. Une ligne de combat se trace – non plus entre les dieux et les humains ou entre Prométhée et l'aigle qui lui dévore le foie –, mais entre les défenseurs d'un savoir de bord en bord administrable, puis les inventeurs d'une langue nouvelle, toujours de trop.

Les femmes ont été longtemps écartées de l'espace discursif et figurent conséquemment l'inconnu de la pensée, son sol et sa planète en voie d'être découverte. Certaines excentriques assumées, parfois conspuées, parfois élevées au rang de martyres, figurent désormais aux listes de lecture des départements de littérature au travers le monde. Elles ont été intégrées au processus de formatage des êtres non pas en dépit de leur caractère intempêtif, mais bien parce que leur écriture résiste à sa récupération théorique. Ce paradoxe – ce qui veut transgresser les limites se transforme en ce qui consolide ces limites – précipite l'échec d'une poétique dépassée : celle de la résistance. Comme le rappelle efficacement Michel Surya, contre la domination il est bête de poser une résistance nette. Car qui se positionne nettement *contre* est d'autant plus facilement localisable et neutralisable.

[...] la domination est une machine de guerre : elle peut désirer donner l'impression que rien n'est fait pour lui résister réellement, rien ne lui résisterait-il plus que ce serait, du coup, sa propre possibilité guerrière qui s'en trouverait gravement amoindrie. Partant, elle-même¹³¹.

Abandonnant la position de résistante, la littérature rompt avec la dernière forme prescrite de salut : l'émancipation humaniste. Elle ne collabore plus avec l'opresseur qu'elle dit vouloir renverser. Les métaphores que privilégient Bachmann, Plath, Duras, empêchent une lecture rédemptrice. Leur écriture découvre un plan de combat qui ne vise pas à la libération, mais à l'errance stratégique. Aller à l'excès pour aller à l'Esprit ne relève pas de l'expérience de la liberté, mais de l'endurance de son impossibilité. Sans l'espoir d'une révélation meurt aussi la mission qu'elle pourrait légitimer. Plath, Duras, Bachmann amplifient une puissance langagière qui nargue la pensée d'en haut. Cette puissance de la pensée rampe du côté de l'affect, souvent au niveau d'une ironie insoluble en un jugement moral. Elle est liée au scandale, mais ne s'y résume pas. Il est connu que le scandale fait

¹³¹ Surya, Michel, *Portrait de l'intellectuel en animal de compagnie. De la domination tome III*, Paris, Farrago, 2000, p. 57.

vendre. Il fait aussi saliver les universitaires en quête du piquant de la célèbre « subversion ». Ces presque-exclues – qui se positionnent à l'écart volontairement – offrent davantage qu'une simple subversion – qui dépend encore de ce sous quoi elle s'abrite pour le renverser. Elles trahissent la langue qui se retourne sur elle-même pour montrer le dessous de ses jupes : plus que ce qu'elle dit, ce qu'elle disait toujours déjà sans qu'on le sache. Cette trahison de la langue peut se faire par la métaphore. La force de celles qui ponctuent ces œuvres relève d'une pensée qui ne s'établit pas puérilement contre le pouvoir de la raison, mais qui dévie ce pouvoir le temps d'arriver à une autre forme d'intelligence du monde et de l'histoire. Car l'intelligence ne se résume certes pas à la capacité de répéter le déjà-entendu, mais à à extirper des flammes au fond pulsionnel de la langue. Traîtres de la langue hypocrite de la communication, ces écrivains sont souvent considérés trop sombres, trop violentes, trop folles.

L'époque oblige, je suis moi aussi possédée par Moloch qui me menace, mais aussi me purge des desquamations accumulées au fil de mes apprentissages que je pourrais qualifier de productifs, composés de l'empilement de doctrines passées aux parois de mon esprit. Ces connaissances constructives m'arment contre les paradoxes et les injustices à venir, me permettent sans les élucider de contourner certains problèmes avec adresse. Elles peuvent être enseignées, partagées, renforçant les codes du vivre ensemble. Elles ne sont pas mauvaises et ne devraient pas être considérées comme telles. Elles fondent les normes qui protègent de la bêtise crasse qui menace la justice sociale. Quoi qu'il en soit, ces connaissances productives sont insuffisantes. La pensée que je me mets à suivre ici est un luxe, procède d'une surabondance fondamentale d'énergie, qu'on a mépris pour une indigence. Je pense comme je me consume. Je ne défends pas une théorie systématique, mais *j'insiste* comme le fait Bataille.

J'insiste sur le fait qu'il n'y a pas généralement de croissance, mais seulement sous toutes les formes une luxueuse dilapidation d'énergie ! L'histoire de la vie sur terre est principalement l'effet d'une folle exubérance : l'événement dominant est le développement du luxe, la production de formes de vie de plus en plus onéreuses¹³².

La possibilité de la consommation suppose que je ne sois pas en danger de mort. Ma pensée

¹³² Bataille, Georges, *La part maudite*, *op. cit.*, p. 59.

défaite de l'illusion de vouloir *seulement* survivre ou se faire du bien – par-delà le « principe de plaisir » – fonce droit dans le paradoxe pour en sortir changée. Elle rend plus forte peut-être, plus sage presque assurément, bien qu'on ne puisse jamais être sûr de cette sagesse-là.

Le feu est cette « luxueuse dilapidation d'énergie » dont procède la vie. Le feu consume de la matière, sinon c'est qu'on est devant l'apparition de Yahvé, qui réclame qu'on brûle en son nom les signes connus. Le Buisson ardent n'appartient pas à ce monde-ci, cruel de bord en bord, puisqu'il ne touche à rien. Il est l'absolue exception dans l'infinie roue d'exploitation naturelle. Ce feu qui brille *ex nihilo* a une existence strictement littéraire. Il apparaît sous une forme profane et imparfaite dans les textes poétiques qui brûlent métaphoriquement et qui altèrent la vie qu'ils exploitent. La séparation de la littérature et de la vie est le fait de l'expert. Or j'écris comme je pense, en amateur d'une connaissance qui se dérobe constamment. Dans les visions de la consommation je ne reconnais pas une représentation isolée de la vie qu'elle mime, comme Deleuze qui considérerait que les Visions du poète sont une injection vitale pour le langage :

Ces Visions ne sont pas des fantasmes, mais de véritables Idées que l'écrivain voit et entend dans les interstices du langage, dans les écarts du langage. Ce ne sont pas des interruptions du processus, mais des haltes qui en font partie, comme une éternité qui ne peut être révélée que dans le devenir, un paysage qui n'apparaît que dans le mouvement. Elles ne sont pas en dehors du langage, elles en sont le dehors. L'écrivain comme voyant et entendant, but de la littérature : c'est le passage de la vie dans le langage que constituent les Idées¹³³.

L'effort d'intellection est une voyance qui s'ignore. Nous sortons de l'ignorance accompagnés par le poète qui *voit*. Et ses visions de ruiner voluptueusement en nous cette impression de décalage entre le sujet et son langage. Cet écart n'est pas comblé, mais aboli, et avec lui la peur primitive à l'origine de notre désir d'objectiver, de mettre à distance raisonnable. C'est pourquoi la vérité poétique soulage, parfois un moment très court, d'une solitude angoissée qui enferme dans un souci de soi effrayé. Ne serait-ce que de par cet aspect décompresseur et amplificateur d'un sentiment vrai parce que réel, même une métaphore éblouissante de violence ne peut être strictement nocive. C'est aussi pourquoi

¹³³ Deleuze, Gilles, « La littérature et la vie » ds *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 16.

écrire comme on consume ne peut être jugé un acte stérile. Il faut riposter, à ceux qui ne comprennent pas l'avantage d'une langue qui ne soit pas prémâchée, qui offre une légère ou décisive dureté sous la dent, comme Ginsberg répondait à son critique qui lui reprochait sa noirceur, son procureur qui lui demandait sans cesse qu'on le lui traduise en bon vieil anglais. Les écrivains qui m'intéressent on en commun avec Ginsberg d'avoir été accusées de concevoir des œuvres négatives et déprimantes. En défendant *Howl*, il pourrait défendre *Malina*, *Lady Lazarus*, *Le Vice-Consul* :

To call it work of nihilistic rebellion would be to mistake it completely. Its force comes from positive « religious » belief and experience. It offers no « constructive » program in sociological terms – no poem could. It does offer a constructive human value – basically the experience – or the enlightenment of mystical experience – without which no society can long exist¹³⁴.

Éprise de ce mysticisme anachronique je me mets en chemin vers l'excès qui promet d'éclairer mes démarches intellectuelles du dedans : d'où la pensée surgit avant qu'elle ne soit captée par mes désirs d'en faire *seulement* quelque chose d'utile.

¹³⁴ Ginsberg, Allen, *Howl*, *op. cit.*, p. 154. Il souligne.

PARTIE II

CONSUMATIONS LITTÉRAIRES CONTEMPORAINES

CHAPITRE 1

INGEBORG BACHMANN

LES FLAMMES OÙ L'ESPRIT EXPIRE

J'aime. Jusqu'à l'incandescence

- Ingeborg Bachmann

Fumée ! L'amour, c'est tous les dons
Aux flammes – et toujours pour rien !

- Marina Tsvetaïeva

Dans un entretien de 1963 Bachmann rassemble tout ce qu'elle a écrit, que ce soit en prose ou en vers, sous une même visée : « Ils sont pour moi une même chose : ce sont des attentats et des expéditions dans une direction précise [*die eine Richtung*], depuis différents angles, avec différents moyens¹³⁵. » Cette direction, quoiqu'elle soit unique, porte plusieurs noms. Elle est « l'utopie » que laisse présager la littérature. Elle est aussi le « langage unique » qui s' imagine à l'écart de la « langue médiocre » qui résonne d'une part dans la rumeur quotidienne des médias et d'autre part dans les thèses spécialisées des

¹³⁵ Bachmann, Ingeborg, *Wir müssen wahre Sätze finden, Gespräche und Interviews*, München & Zurich, Piper Verlag, 1994, p. 40. Ma traduction. « *Die sind mir alle eins, Angriffe und Expeditionen in die eine Richtung, von verschiedenen Seiten aus, mit verschiedenen Mitteln.* »

professionnels de la culture. C'est aussi « l'Esprit ». Dans son seul roman achevé, *Malina*¹³⁶, *Je* est une narratrice-écrivain, inventée par Bachmann pour brûler de tous ses feux et s'éteindre sans gloire. *Je* personnifie un destin exemplaire de la cruauté de son époque. La mise en scène est simple et connue. Une femme s'ennuie auprès de son conjoint, nommé Malina, et s'amourache d'un beau ténébreux, Ivan, qui la brutalise juste ce qu'il faut. Elle est complice de son anéantissement, rêve d'insultes que lui prodiguera son amant et des leçons que lui servira son conjoint, puis se laisse aller docilement à sa destruction prévisible. Seule part fantastique de ce texte : sa fin. *Je* entre dans une fissure du mur. Personne ne comprend exactement ce qui s'est passé, pourtant chacun sait ou doit savoir que ce n'est pas à discuter : « C'était un meurtre. » (285, traduction modifiée. *Mord* désigne le meurtre et non le « crime » en général.) Ce *Je* féminin anonyme se dirige tout droit vers sa mort et répète comme un mantra l'injonction : « Nous allons à l'Esprit ! » de Rimbaud. Aurait-elle confondu les deux ? Vers l'utopique l'Esprit, vers l'impossible, se met en route l'écriture poétique. Ses assauts sont portés en vue d'une connaissance qui résiste à son remisage en thèses, bien qu'elle en inspire des tonnes. Les attentats écrits visent à terroriser l'administration et ses politiques d'austérité, les sages qui évaluent la vie en termes de rentabilité. *Malina* pose une question confondante : l'administration ne profite-t-elle pas sournoisement de ces attentats poétiques commis contre sa suprématie ?

Malina est une scène de la pensée – elle fait une scène, pique une crise, et elle se met en scène – qui procède de la Passion du Moi. Sur cette scène le *Je* qui pâtit est féminisé et s'abîme dans un discours subjugué par l'idéalisme incarné par deux figures masculines : l'on trouve d'un côté la fusion érotico-mystique dans le bonheur obligé que réclame Ivan et de l'autre l'élucidation intégrale de soi par les lumières de la raison de Malina qui exige sans cesse que le *Je* se clarifie. Ivan donne du feu et Malina des causes et des déductions, Ivan donne la vie, Malina donne la mort. Chacun à sa façon vend du rêve : celui d'être éclairée et anéantie, en accord avec les idées qu'on se fait d'elle. *Je* se laisse faire, laisse séduire, émouvoir, transporter et altérer par ces deux instances sentencieuses. Si l'on pense

¹³⁶ *Malina*, Traduction de Jaccottet et Oliveira, Paris, Actes Sud, 2008. Pour ce chapitre le roman sera cité dans le corps du texte entre parenthèses. Je modifie parfois la traduction de Jaccottet et Oliviera. Quand j'écris *Je* en italique, je réfère au *Je* du roman.

ce triangle amoureux, encore une fois des plus communs, à l'intérieur de la conscience, *Malina* peut être lu comme le récit de l'autosabotage de la pensée qui refoule sa part excessive et essaie de la canaliser en un pseudo *imitatio cristi* menée au nom de l'amour d'Ivan et abritée par la terrorisante égalité d'humeur de Malina.

Le *Je* écrivant ne conteste pas la logique marchande bourgeoise, mais révèle sa qualité exceptionnelle – « Tout marché est noir. » (222) *Je* cherche une lumière, un irremplaçable, un irreprésentable qui échappe à l'empire du (re)productible. Assoiffée d'absolu, *Je* s'emploie avec application à divers vices dandys. Parmi les activités improductives auxquelles elle s'adonne on compte : l'écriture de lettres qu'elle n'enverra jamais, jouer aux échecs seule ou accompagnée, attendre à genoux un coup de téléphone de son amant – « Ma Mecque et ma Jérusalem ! (34) » –, lire tout sur tout, errer dans Vienne. Elle figure d'aveu la dépense pure :

Même la loi de la conservation de l'énergie n'est pas valable pour moi. Extatique, incapable de faire du monde un usage raisonnable, je suis la première incarnation du gaspillage [*Vergendung*] intégral. Je peux participer au bal masqué de la société, mais aussi me dispenser d'y aller, comme quelqu'un qui a un empêchement ou qui a oublié de se fabriquer un masque, ou perdu son déguisement par négligence, et qu'on finit par ne plus inviter. (212-213)

Ce *Je* dilapidateur ressasse frénétiquement les paroles annonciatrices d'une consommation prochaine – de soi, de ses lettres, de Vienne. *Malina* retrace le destin d'une Inconnue qui se pense à l'extrême et dont la place dans le bal masqué de la société est mal assurée. Cette débauche macabre, loin d'être une fête des sens, est une reprise profane d'un parcours mystique accidenté qui mènerait, de douleur en douleur, au feu qui ne fait point de mal. Cette consommation est mise en scène « aujourd'hui » le temps incertain, éternellement contemporain, éternellement désespéré de *Malina*. « Aujourd'hui est un mot que seuls les suicidaires devraient avoir le droit de prononcer, pour tous les autres il n'a pas le moindre sens. » (6-7) Temps de la fin ou du passage d'un règne à l'autre, *Je* évolue dans un présent qui l'abîme, du moment qu'on ne peut se réfugier dans la nostalgie ou les rêveries d'un brillant futur. « Aujourd'hui », halte du devenir et marge du train-train quotidien, le *Je* écrivant se meurt dans une société laïque où tout s'échange puisque l'Un, l'exceptionnel et le sacré se sont volatilisés puis déposés dans le sombre empire de l'achetable. L'espoir d'une fusion avec le feu rédempteur est dissipé. Ne subsiste que le brasier terrestre qui

détruit et consomme, le marché noir, la guerre éternelle, l'enfer sur terre. Où, alors, trouver le feu spirituel qui ne fait point de mal ?

AMOUR ET ANESTHÉSIE

Plutôt que trouver ce feu impensable, mieux vaut veiller à l'anesthésie du corps. La lecture provoque cet engourdissement toxique : « Lire est un vice qui peut se substituer à tous les autres pour nous aider à vivre, parfois ; c'est une débauche, une intoxication qui vous ronge. Non, je ne prends pas de drogue, seulement des livres. » (77). Ce vice n'est qu'en apparence coquet. Il permet à *Je* de vivre à pleins gaz sans, si possible, le payer trop cher : « *Vivere ardendo e non sentire il male*. Où ai-je lu cela ? » (181) *Je* se jette au feu pseudo divin de la littérature pour compenser, continuer à vivre, se débaucher. Elle se jette aussi à l'amour, comme à la mer ou à la guerre, en vue d'une connaissance qui tentait déjà le *Je* d'un poème de jeunesse de Bachmann – « Explique moi, amour. *Erklär mir, Liebe*¹³⁷ » – dans lequel l'explication est relayée par la vision. *Je* s'adresse impatientement à l'amour ou à l'aimé(e), qu'on exhorte de s'expliquer. « Explique-moi, amour, éclaire-moi. » La formule harcelante est répétée face à l'amour indifférent et volage – « ton cœur a à faire ailleurs » – aux discours inouïs – « ta bouche s'imbibe de nouveaux langages ». La requête restera sans réponse, alors que partout autour, les bêtes et la nature se comprennent, obéissent à d'autres lois sans se poser de question, narguant sans le savoir l'effort de compréhension du *Je* égaré. La défiance courageuse qui s'exprime dans la première partie du poème laisse ensuite place aux doutes qui affleurent sur le devoir de penser :

Explique-moi, amour, ce que je ne peux expliquer :
devrais-je employer le court temps orageux
à ne fréquenter que des pensées et, seule,
ne rien connaître et ne rien faire d'aimable ?
Est-ce que quelqu'un doit penser ? Ne sera-t-il pas porté disparu¹³⁸ ?

¹³⁷ « *Erklär mir, Liebe* » [1956] ds *Werke 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, München und Zürich, Piper, 1978, p. 109.110.

¹³⁸ Ma traduction. *Erklär mir, Liebe, was ich nicht erklären kann : / sollt ich die kurze schauerliche Zeit / nur mit Gedanken Umgang haben und allein / nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun ? / Muß einer denken ? Wird er nicht vermißt ?*

Se perd-on dans la pensée ? N'est-ce pas un piège ? Au final, à quoi cela sert-il ? Et à quoi cela sert-il de même se le demander ? Mieux vaut se laisser clouer le bec par une vision.

Tu dis : un autre esprit compte sur celui-là...
 Ne m'explique rien. Je vois la salamandre
 traverser chaque feu.
 Aucun orage ne la poursuit, et rien ne lui fait mal¹³⁹.

La salamandre pourrait personnifier le penseur-dinosaure, un « fossile¹⁴⁰ » aliéné et désabusé, la voix dominante de la rationalité tranquille qu'aucune angoisse ne menace. Mais c'est aussi l'amour même qui est muet et « plus froid que la mort¹⁴¹ ». La salamandre qui resplendit dans la géhenne amoureuse est imperturbable. À la fois terrifiante d'insensibilité et enviable de par sa puissance, cette figure utopique participe de l'*ethos* de l'écrivain dont l'esprit survit aux flammes auxquelles il s'abandonne¹⁴². L'animal légendaire – au masculin en allemand, *der Salamander* – est emblématique du caractère résilient du penseur au sang-froid : rampant et errant, impavide et venimeux. La salamandre vit dans le feu ; elle est dans son élément. Comme l'homme Grec qui s'y assèche et s'y affine. Sa vision calme l'irritation née d'une volonté de savoir, de subsumer sous le concept ou de déconstruire ce dernier, de vouloir défendre une explication ou une autre. Elle est le reste vivant, la créature préhistorique qui traverse la littérature. Elle est le *Je* du poète, celui de Gaspara Stampa (1523-1554) envahissant celui de Bachmann. Je retranscris son poème en entier.

Amour m'a créée pour vivre dans le feu
 Telle une salamandre dans ce monde

¹³⁹ Ma traduction. *Du sagst : es zählt ein anderer Geist auf ihn... / Erklär mir nichts. Ich seh den Salamander / durch jeder Feuer gehen / Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts.*

¹⁴⁰ Le terme décrit dans *Franza*, à la fois Franza, cette névrosée « qui ne pouvait vivre que dans la magie et les significations » (p. 445) et son mari, le cruel psychiatre qui la rend malade (p. 434). Est fossilisé l'individu désensibilisé, la victime autant que le bourreau qui s'ignorent. « Franza » ds *Œuvres*, Paris, Actes Sud, 2009.

¹⁴¹ Je renvoie au titre du film de 1969 Rainer Maria Fassbinder « *Liebe ist kälter als der Tod* » donnant un tour mesquin et satirique au beau « L'amour est fort comme la mort » du *Cantique des cantiques*.

¹⁴² Cf. « *Qual nova salamandra al mondo* ». *Zu einigen Motiven aus der italienischer Literatur in Ingeborg Bachmanns Werke* », ds *Cultura Tedesca*, no 25, avril 2004, Rome, Donzelli editore, p. 29-46. Agnese considère que la salamandre est une figure ambiguë, à la fois d'identification et de contre-identification (p. 34-35).

Je suis aussi cet autre animal non moins étrange
qui vit et expire en un même lieu.

Mon jeu, toujours, et mes délices,
c'est de vivre en brûlant sans sentir le mal,
sans chercher à savoir si celui qui me brûle
pour moi ressent de la pitié, un peu, beaucoup...

Mes premières flammes à peine étaient éteintes,
Amour en ralluma d'autres, et jusqu'ici
je les éprouve plus vastes et plus vives.

Et d'aimer en brûlant jamais je ne m'en repens,
Pourvu que ce nouveau ravisseur de mon cœur
Soit de mon feu satisfait et heureux¹⁴³.

La salamandre figure la voix véridique de celle qui se soumet au test de l'amour, de qui vit et périt des feux de la passion. Cette poétique de la consumée indestructible n'instaure pas une relation entre le *Je* et son amant, mais entre le *Je* et sa souffrance qu'elle ausculte et transforme. Pour Bachmann la connaissance ne va pas sans la blessure qui provoque l'amplification de la sensibilité, guérit d'un engourdissement intérieur. C'est pourquoi, citant Kafka, Bachmann rappelle à la force de frappe émotive d'« Un livre [qui] doit être une cognée pour la mer qui est en nous¹⁴⁴. » et doit éveiller en sursaut. Bachmann définit ce sursaut comme « un bond dans la connaissance¹⁴⁵. » L'amour malheureux permet l'atteinte d'une vérité qui choque l'entendement. Ce choc est aussi partenaire de la fulgurance d'une vision qui ouvre les yeux de force. Bachmann écrit dans un discours sur la vérité et la littérature :

Nous disons très simplement et justement, quand nous atteignons cet état clair, douloureux, où la douleur devient féconde : Ça m'a ouvert les yeux. Nous ne disons pas cela parce que nous avons perçu une chose ou un incident de l'extérieur, mais parce que nous concevons [*begreifen*] ce que nous ne pouvons pas voir¹⁴⁶.

¹⁴³ Stampa, Gaspara, *Poèmes*, traduction de P. Bachmann, éd. bilingue, Paris, Gallimard, 1991, p. 185. Traduction modifiée par Barbara Agnese et moi.

¹⁴⁴ Lettre de Kafka à Oscar Pollack du 27 janvier 1904 citée par Bachmann ds « De la poésie » *Leçons de Francfort*, *op. cit.*, p. 674.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Die Arbeit ist dem Menschen zumutbar*, Piper Verlag, München & Zurich, 1981, p. 75. Ma traduction. « *Wir sagen sehr einfach und richtig, wenn wir in diesen Zustand kommen, den hellen, weben, in dem der Schmerz fruchtbar wird :*

À force d'écartèlement des paupières l'écrivain court le risque de devenir aveugle comme le prophète Tirésias. Dès qu'on se met en quête d'une intelligence qui passe par l'image, le don et le traumatisme visuels vont de pair. La douleur conditionne la compréhension. La connaissance littéraire procède par contact. Elle concerne l'invisible grésillement des nerfs, exploité plutôt qu'apaisé, car il brûle la belle apparence. Cette brûlure des surfaces trop polies, c'est ce que Barthes nomme « altération » et qui vient désorbiter le discours enflammé de l'amoureux. Un détail de l'habillement ou une manie de l'être aimé expulse l'amoureux hors de l'hypnose et révèle l'autre banal. On a soudainement honte pour lui ou pour elle. Bachmann altère l'image de l'amante embrasée en la montrant paniquée. Le lecteur est « défasciné », incapable de retrouver le visage charmant de la consumée courageuse qu'il aimait encenser dans les textes littéraires du passé – pensons à Stampa, mais aussi à Juliette ou Iseut. Bachmann dessine dans le *Je* de *Malina* une « image mesquine : elle me montre l'autre pris dans la platitude du monde social » et alors je ne suis plus envoûtée par la poète envieuse de la salamandre : « Je surprends l'autre, pour ainsi dire, en flagrant délit d'inflation de lui-même. Je perçois un *affolement d'être*¹⁴⁷. »

Le *Je* du roman *Malina* n'a pas la puissance de la salamandre puisqu'elle souffre atrocement et interroge encore ce cher *Liebe* comme une damnée, attendant tantôt d'Ivan tantôt de Malina une parole qui la révélera à elle-même. Elle n'est pas dans son élément dans le feu ; elle ne l'est en fait nulle part. C'est quand même baignée des flammes de l'amour qu'elle expirera, avant de se glisser dans une fissure du mur. *Je* accueille des visions enflammées comme des oracles, se retrouvant alors hors d'elle-même, dans une pensée tissée de métaphores dont elle a oublié la provenance. Elle s'est engluée dans la toile d'araignée arrangée par l'homme pour l'homme. Sa destinée malheureuse s'accorde presque parfaitement à celle de l'âme mystique qui cherche la communion avec l'Esprit. C'est pourquoi *Malina* se lit autant comme une figuration de la pensée que l'histoire banale d'une femme perdue entre deux hommes. Ces deux niveaux de lecture se rencontrent avec fracas dans le *Je* qui remédie – maladroitement et frustrant nos idéaux de vaillance

Mir sind die Augen aufgegangen. Wir sagen das nicht, weil wir eine Sache oder einen Vorfall äusserlich wahrgenommen haben, sondern weil wir begreifen, was wir doch nicht sehen können. »

¹⁴⁷ Barthes, Roland, « Altération » ds *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, p. 34 et 35 respectivement. Il souligne.

spirituelle – la Passion de la conscience envoûtée par l'Inconcevable qui la fait souffrir. Le roman altère l'image parfait de l'amante éternelle. Non, ce n'était pas un sacrifice noble, mais bien un crime qui nous a été raconté.

Ce pourrait être le récit connu d'un *Je* autodestructeur qui élabore sa propre *self-fulfilling prophecy*. En fait nous sommes devant une semblance de sacrifice, puisque *Je* est sans cause ni Dieu, même sa croyance en un « beau livre » qu'elle projette d'écrire pour l'amour d'Ivan, s'étiolé au fil du roman. Elle incarne les tribulations de la pensée laïque sans Législateur, du serviteur dans travail. *Je* pense comme on pense en Autriche de l'après-guerre : dépitée des discours émancipateurs des Lumières et toujours en quête d'une voie hors du nuage nihiliste. *Je* explore sa faille intérieure. Cette dernière est à trancher entre la raison masculine et la passion féminine. Elle incorpore un conflit convenu des facultés alors qu'elle oscille entre la production d'un savoir édifiant – elle défend une thèse de philosophie – et la dépense de soi en pensées inassimilables. Bachmann fait de son personnage un ramassis de lieux communs. Ce sont justement ces tropes usés qui sont recyclés pour être mis à mal. Ce qui brûle *Je* de l'intérieur résulte de la friction entre le féminin et le masculin : *eros* ou le moteur de la pensée. Depuis longtemps on tente d'éteindre cette pensée, de l'absorber dans un ordre ou un autre. Ce qui change, dans *Malina*, ce ne sont pas les acteurs de ce théâtre de la pensée. Ce sont les moyens avec lesquels le *Je écrivain* est condamné à l'emmurement.

Malina paraît en 1971, la même année que *Geben* de Thomas Bernhard¹⁴⁸, chez le même éditeur. Les deux romans explorent, jusqu'à la nausée ou au moins au vertige, les fines procédures contemporaines d'extinction de la pensée. Chez Bachmann un *Je* s'épuise en méditations (auto)destructrices, alors que les protagonistes de Bernhard ruminent, dans la distance réverbérée du discours rapporté du discours rapporté¹⁴⁹, l'histoire de Karrer, leur

¹⁴⁸ Bernhard, Thomas, *Geben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971.

¹⁴⁹ L'écriture de Bernhard est plus protégée que celle du « Je sans garantie » que Bachmann définit dans ses Leçons de Francfort (*op. cit.*, p.681). Si Bernhard flirte avec la folie et le suicide, il les garde toujours à distance raisonnable, jouant d'abord d'ironie, mais aussi de la démultiplication des témoignages sur les causes qui ont mené un sujet à bout, jusqu'à basculer dans l'infini qui l'anéantit. Le plus souvent, – pas seulement dans *Geben*, pensons à *Corrections* ou à *La plâtrière* ou au *Neveu de Wittgenstein* – un *Je* raisonnable bien que dépassé se fait le porte-parole d'un fou qui a marqué sa vie avant de sombrer dans la déchéance. L'écriture-circonvolution de Bernhard fabrique un dernier rempart spiralé contre les spécialistes du sens qui voudrait

ami envoyé récemment à l'asile. On peut se penser à mort, par zèle ou par nonchalance. Comme *Je* qui se consacre sans scrupule, pourtant pas sans culpabilité, à la pensée comme l'une de ses mauvaises habitudes, le Karrer de *Geben* succombe à son hypersensibilité alliée d'une intelligence sans frein. Si la pensée apparaît comme décadence – insensée et fautive, bien qu'elle relève d'une faute nécessaire puisqu'elle permet encore de survivre – c'est en rapport à un monde sainement productif qui pousse les penseurs soit à freiner leurs ardeurs, soit à s'enflammer sur la place publique.

Bien au-delà de la suggestion, Bachmann et Bernhard accusent « l'État culturel » viennois, la brutalité de sa langue bureaucratique et ses héros fonctionnaires, d'avoir soufflé sur le feu torturant les esprits exceptionnels de leur temps, histoire de les exterminer, mais aussi de profiter du spectacle de leur combustion. C'est connu, le rituel sacrificiel renforce le lien social. Le virus du crime, qu'on aimerait imaginer dissipé par magie depuis la terreur fasciste, s'est installé dans les têtes qui brûlent ici et là, dans l'Europe apparemment paisible du début des années '70. C'est d'ailleurs ayant recours à une imagerie de la consommation que les protagonistes de Bernhard s'indignent d'un processus d'éradication de l'esprit par des moyens simples, parmi lesquels on trouve les adjonctions à la rentabilisation de soi : « De telle manière, lentement mais sûrement s'accomplit l'extinction totale de l'activité spirituelle de ce pays¹⁵⁰. »

La littérature rassemble les cendres de cette pensée reconnue d'avance coupable devant ceux qui organisent, ici et là, un autodafé invisible. Ce n'est évidemment pas une nouveauté, qu'on désire brûler certains auteurs et leurs livres qui remettent en question les morales sociales et ses structures de pouvoir que plusieurs ont intérêt à montrer indiscutables. Ce qui change, ce sont les stratégies de domination, par conséquent les stratégies d'évitement. La consommation rendue presque imperceptible, il faut redoubler d'intelligence pour en montrer des preuves. Bachmann montre l'expertise mise à profit

se l'approprier, mais aussi contre les tentations du néant, qu'on sent beaucoup plus près chez Bachmann. Ses *Je* n'ont pas la verve fanfaronne des personnages de Bernhard qui parlent toujours bien d'un autre qui s'est tué à penser.

¹⁵⁰ Bernhard, Thomas, *Geben*, *op. cit.*, p. 42. « *Langsam aber sicher vollzieht sich auf diese Weise die vollkommene Auslöschung des Geistesaktivität dieses Landes.* » Ma traduction. Je note que le verbe « *sich vollziehen* » se traduit par « s'accomplir » mais aussi par « se consumer » (en parlant d'une union par exemple).

pour faire disparaître les traces de ce crime froid contre tout ce qui brûle – l'affect, la sensibilité, les minorités raciales révoltées, les femmes névrosées, les pensées non capitalisables – qui se perpétue à présent de manière beaucoup plus subtile et fourbe.

MALINA ET MALINA

Malina représente l'intériorisation du processus d'étouffement de la consommation spirituelle, qui ne survient pas seulement sous les ordres prononcés par des autorités extérieures, mais dans un réflexe conservateur de la pensée elle-même. La métaphore tend toujours vers sa propre mort (son assimilation au sens propre). Le feu de l'Esprit tend de manière similaire à son extinction dans une tête grisonnante qui rationne avant de dépenser. *Je* n'est rien d'autre qu'un conflit en actes, ou plutôt en actes sans cesse rattrapés avant qu'ils ne surviennent. Obéissante et réservée, *Je* dispose d'une inclination naturelle à se prêter au jeu que ses bourreaux sans vergogne ont prévu pour elle. La volonté d'obéissance et l'auto-illusion est mise en échec, le beau roman d'amour étant constamment percé de sentences de plus en plus violentes. Le plus grand problème de *Je*, auquel veut remédier le roman de Bachmann, c'est que le crime dont elle est la victime n'a pas de spectateurs. *Malina* met en scène un supplice qui témoigne d'un crime silencieux commis contre ce *Je écrivain*, crime qui est non seulement impuni, mais impunissable, car il procède d'une déchirure qui a lieu dans la pensée.

C'est à une « aventure spirituelle » que convie Bachmann. « L'action est complètement transférée vers l'intérieur. Je veux dire, elle est retournée vers l'intérieur [*inwendig*], intime [*Innerlich*] elle ne l'est pas du tout. Les plus grands bouleversement du *Je* ne surviennent certes jamais suite à des interventions extérieures, mais seulement suite à des débats [*Auseinandersetzungen*] avec elle-même¹⁵¹. », dit-elle en entretien. C'est une extase de la pensée qui se regarde elle-même, se retourne sur elle-même en court de route et doute

¹⁵¹ Bachmann, Ingeborg, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, Piper, München, Zurich, 1994, p. 108-109. Entretien de 1971. Ma traduction. « *Ich sehe den Roman als ein geistiges Abenteuer [...]. Die Aktion ist ja ganz ins Innere verlegt. Ich meine, sie ist inwendig, innerlich ist sie überhaupt nicht. Die großen Aufregungen des „Ich“ entstehen ja niemals durch äußere Handlungen, sondern durch Auseinandersetzungen mit sich selbst.* »

d'atteindre un jour sa destination. En constante relance d'explications qu'elle se donne et se construit pour elle-même, *Je s'échauffe*. *Malina* est un roman de la fièvre, de l'énergie de la pensée autosabotée, obsédée par elle-même. Une excitabilité presque intenable est communiquée au lecteur, au travers une écriture qui oscille de manière maniaque entre la perte et le rachat de soi. Contre tout psychologisme, Bachmann présente l'écriture comme une rétraction du Moi au nom d'un langage utopique.

Malina, le personnage, est beaucoup plus froid et prévisible que le roman. Il est le discret laquais type, du genre dont les autorités se félicitent :

Pour garder l'incognito, fonctionnaire de première classe, employé au musée de l'Armée autrichienne [...] il a pu trouver une situation avantageuse où il obtient de l'avancement en faisant du surplace et sans jamais se signaler par des immixtions, des ambitions, des revendications ou des propositions déloyales visant à améliorer les procédures... (5)

Malina est le double de *Je*. Il est son jumeau judicieux, juste assez lâche et opportuniste pour vivre une vie réussie. Il est le *daimon*, le malin génie, froid justicier, qui accuse et appelle la vengeance – « Tue-le ! Tue-le ! » ordonne-t-il à *Je* qui se remémore les violences subies sous la loi du Père. *Malina*, le roman, ne tue pas le père, mais *Je*. Bachmann cherche la vérité qui excède le jugement. Elle refuse de toute évidence la revanche contre la société patriarcale en particulier et la Loi du Talion en général. Les lectures féministes de son œuvre sont inappropriées. Ceci d'abord puisque Bachmann n'a jamais manifesté, d'une manière ou d'une autre, allégeance à quelque programme subversif, féministe ou non. Elle n'a jamais non plus stipulé qu'elle s'identifiait seulement au *Je* typiquement féminin de *Malina*. Cette instance est une abstraction, une femme parfaitement dominée par la voix internalisée de son double administrateur. La polémique qui dynamise l'écriture de Bachmann est un combat de la conscience avec elle-même. Il y a un brin du fonctionnaire Malina dans chaque écrivain puisqu'il produit un texte et ne se laisse pas aller au gaspillage intégral.

Malina le roman montre l'enfer d'une pensée ultra-féminine qui ne serait *que* critique et qui ferait l'apologie du déchaînement sentimental contre la méchante raison et le dogmatisme tranquille incarné par Malina. *Je* n'est pas une héroïne qui carbure à l'adversité et qui peut, par sa bravoure, gagner des points dans les cœurs des lecteurs. *Je* empêche ce

type d'attachement parce qu'elle est docile, parce que sa manière de transformer son histoire misérable en conte de fées la rend complice de son anéantissement¹⁵². Elle personnifie la faillite de l'imagerie chevaleresque de l'amour et de l'idéal d'une pensée qui se consume trop bien, sans poser de résistance au feu du *logos*. Son absence de réserve est ce qui la mène à l'extinction. Ainsi a-t-on besoin du maître, de Malina, pour qu'il reste quelque chose de *Je*, c'est-à-dire une histoire. Garder la vie, ne pas la dénigrer au nom d'une utopie qui pourrait se contenir en *un* livre révolutionnaire, c'est limiter la mise en jeu de soi, c'est respecter la mort, c'est être servile aux paroles humaines trop humaines de Malina, c'est préserver le récit, la petite et la grande histoire. *Malina* est la dramatisation de la suprématie de Malina le fonctionnaire. Et c'est de par ce procédé de dramatisation que le roman triomphe du personnage. L'ouverture que permet le littéraire a raison de ce qui, en chacun, règne par petits calculs revanchards minutieux.

Si nous ne savions dramatiser, nous ne pourrions sortir de nous-mêmes. Nous vivrions isolés et tassés. Mais une sorte de rupture – dans l'angoisse – nous laisse à la limite des larmes : alors nous nous perdons, nous oublions nous-mêmes et communiquons avec un au-delà insaisissable¹⁵³.

La trajectoire indécise de *Je* arpente cet au-delà insaisissable et ainsi ne peut être entièrement récupérée par l'interprétation, même si elle se dessine sur un fond de tropes récupérés de la tradition. Ce que le roman dramatise est l'impossibilité d'endosser la position du gaspillage intégral. L'écriture de Bachmann ouvre un chemin utopique, sans utopique délivrance finale. Nous ne disposons que d'un chemin. Celle de la lutte du féminin contre le féminin, de l'excès qui se bride pour permettre le récit, le reste, les cendres, la mémoire. *Je* est fluctuante et évanescence. *Je* pense comme on fuit, non comme on bâtit. Elle est un attentat et une expédition. C'est particulièrement cette dimension expéditive de la pensée qui m'intéresse, car elle ne peut être récupérée ni dans un programme, ni dans un anti-programme. Elle s'exerce pour le pays parcouru. Elle est une bombe qui ne menace pas l'économie du savoir capitalisable parce qu'elle le conteste, mais parce qu'elle déborde ses règles, peu importe l'adaptabilité de celles-ci. Cette pensée

¹⁵² Voir le récit « Les secrets de la princesse de Kagran » enchassé ds *Malina*, *op.cit.*, p. 50-57. On y décrit la rencontre entre la princesse et son prince ténébreux, entre *Je* et son Ivan.

¹⁵³ Bataille, George, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 23.

maléfique est un envoûtement qui s'apparente au *poltergeist*, force diabolique faisant irruption dans l'ordre domestique. Selon la légende, une jeune fille calmement s'affaire dans une pièce, alors que dans la pièce voisine les objets sont projetés sur les murs et volent en éclats. Le *poltergeist* figure l'énergie excédante doublant la réserve de la jeune fille sage. C'est par elle qu'il entre dans les maisons.

La fille obéissante, dont le double, excédé de sa soumission, lui en veut, ce n'est pas par je ne sais quelle ruse, destinée à tromper, qu'elle sera fréquemment maltraitée par « la force invisible ». C'est une action de la part de la nouvelle dominante pour la punir d'avoir été une fille obéissante qui accepte tout. C'est un châtement¹⁵⁴.

Je est l'éluë d'un fantôme, d'un feu invisible qui la châtie, et la choisit parmi toutes les autres âmes, pour sa docilité.

Il s'agit d'abord et avant tout, dans *Malina*, de fournir des preuves et de donner à voir un « genre de mort » pris à défaut pour naturelle, et qui plutôt relève du meurtre. Ce témoignage s' imagine devant un tribunal utopique – surpassant la loi humaine – pour réclamer justice. Bachmann est une moraliste qui accuse et cherche réparation. Ce procès n'a d'espace que la littérature qui permet une expérience du mal plutôt que son récit détaché. L'imaginaire permet d'aller plus loin dans la perception des stratégies les plus subtiles de domination, du moment que celles-ci se placent dans le sujet même, l'empoisonnent à son insu sous la forme de croyances idéologiques ou sous la forme d'une lutte infinie entre les principes producteurs et gaspilleurs de la pensée. Malina siège dans *Je* bien avant de régner sur la vie de ménage. « D'emblée, j'ai certes été placée *au-dessous* de lui, et j'ai dû m'apercevoir très tôt qu'il me serait attaché fatalement, que la place de Malina était occupée par Malina, ceci avant même qu'il ne s'installe dans ma vie. » (11, Bachmann souligne).

Même l'astrologue y voit tout clair, lorsqu'elle lit en *Je* « une tension inquiétante au premier coup d'œil » entre « l'homme déchiré et la femme déchirée [...] le masculin et le féminin, le rationnel et l'affectif, la productivité et l'autodestruction. » (210) Une fois la place législatrice de l'homme déchiré comblée *par un autre*, Malina, *Je* peut se laisser aller à

¹⁵⁴ Michaux, Henri, *Une voie pour l'insubordination*, Paris, Fata Morgana, 1980, p. 24.

incarner *parfaitement* le cliché féminin, l'affect autodestructeur. Elle a trouvé son double sadique optimal et peut se consacrer pleinement à son devenir-caricature, appuyer le trait. C'est cette expérience d'une pensée impossible – car nul ne se consacre jamais totalement à la destruction de soi-même – que relate *Malina*. S'y dramatise l'impossibilité de l'expression d'un *Je* écrivant exclusivement féminin, qui aurait éliminé en lui l'homme déchiré qui conduit la pensée. Nul besoin de prouver l'impossibilité d'un *Je* écrivant totalement masculin¹⁵⁵ qui s'il était complètement consacré à l'administration prévoyante de lui-même et des autres, n'émettrait plus un son, plus une expression, puisque l'expression est une folie, « un délire » [*ein Wahn*] (77) une tension irrépressible née d'un affrontement constant entre ces pôles traditionnellement déterminés.

PENSER VERS LE BAS

Dans un autre entretien, celui-ci fictif, un journaliste, déjà exaspéré par les réponses irrécupérables de son interlocutrice, l'interroge quand même sur la nature de sa « mission ». Je spéculer sur les termes de cette question puisqu'elle n'est pas transcrite dans le roman, seule l'est la réponse outrée de *Je*. Se considérer l'envoyée d'une mission, quelle impudence ! Quelle absurdité ! Elle n'a pas de programme. Vienne en a un conçu spécialement pour elle.

Le crématorium de Vienne est sa mission spirituelle, vous voyez, nous trouvons bien une mission, il suffit de se parler en s'éloignant suffisamment l'un de l'autre, mais restons silencieux là-dessus; c'est ici que le siècle, en son lieu le plus friable, a mis le feu à quelques esprits jusqu'à les faire penser, les a brûlés afin qu'ils commencent à faire effet [*wirken*], et je me demande, et vous aussi vous demandez sans doute, si chaque effet produit [*Wirkung*] ne provoque pas en fait un nouveau malentendu... (82)

Deux responsables impersonnels – le siècle et Vienne, le temps et le lieu – sont pointés du doigt pour avoir attisé une inhumation des esprits qu'on ne peut *défendre* que du point de

¹⁵⁵ Max Frisch, avec qui par ailleurs Bachmann vécut plusieurs années, avec son *Homo Faber. Ein Bericht* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1957) permet en quelque sorte cette expérience de pensée. Son *Je* masculin écrit un rapport (*ein Bericht*) sur les aléas de sa vie. Ce *Je* technicien de bord en bord, autiste diablement fonctionnel, sexiste par-delà l'imaginable, imperméable à toute forme d'émotion et qui trouve toujours une explication aux événements les plus absurdes, est le contrepoids fictif du *Je* de *Malina*.

vue romantique d'une mission humaniste émancipatrice, une révolution qui requiert une Terreur de rien, la combustion lente d'une tête ou deux. Les sacrifiés de la société sont nommés par les spécialistes de la culture qui, après les avoir silencieusement regardé brûler, leur consacrent des formules élogieuses kitsch. Apparaît, en grande pompe, « l'humanité, laquelle n'a jamais su faire autre chose que de manger, au naturel, de l'artiste pour farcir son honnêteté¹⁵⁶. » C'est contre l'idéalisme qui légitime la consommation des esprits en transformant leur douleur en martyr – c'est-à-dire en en faisant une chose tristement nécessaire et profitable – que s'insurge *Je*. Mais s'il ne reste plus de mission ni d'espoir de salut, que reste-t-il à l'Esprit ?

Au-delà d'une énième lamentation stérile sur la crise du sens, Bachmann nous donne à ressentir le besoin d'un changement d'orientation de la pensée. *Je*, sans s'en défendre, cherche à se déplacer dans une direction, la seule, *die eine Richtung* :

Quant à la spiritualité – je ne sais pas si vous voulez me suivre, votre temps est, il est vrai, tellement limité, autant d'ailleurs que votre colonne dans le journal – c'est une humiliation permanente, *il faut aller vers le bas* – non pas vers le haut ou bien dehors dans la rue et pardessus les autres – c'est un outrage total, c'est indéfendable, ça m'est inconcevable, comment peut-on en arriver à ces formules de haut vol. À qui peut-on confier une mission, et qu'en faire ? (81. *Je* souligne.)

Autant que l'aspiration à une mission, c'est le calcul du temps et des intérêts que *Je* raille. *Je* se consacre à une plongée sous la fonction edificatrice du savoir. *Je* se révolte contre l'irresponsabilité intellectuelle, dont le masque est la défense émouvante du savoir qui, s'il menace l'ordre établi, ne le fait que superficiellement, pour la forme et les applaudissements. Il n'importe pas de se demander à quoi bon penser, mais vers où ? Une fois qu'on a montré la connaissance mensongère – qu'un amas d'anthropomorphismes « la métamorphose du monde dans les hommes¹⁵⁷ » - de quoi retourne la vérité ? Du désespoir ? Ce serait encore trop pathétique, trop facile. Le désespoir ne vaut rien, il n'existe jamais totalement, même si on veut s'en convaincre. Car la pensée continue de rouler, de se mettre en marche, de vouloir comprendre, bref d'espérer un éclaircissement. On pense malgré

¹⁵⁶ Artaud, Antonin, « Van Gogh. Le suicidé de la société » [1947] ds *Oeuvres complètes Tome XIII*, Paris, Gallimard, 1974, p. 51.

¹⁵⁷ Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, *op. cit.*, p. 20.

soi, et surtout malgré ses prétentions nihilistes, par-delà son intérêt immédiat, celui-ci étant de fonctionner. Que l'on pense trop longtemps à ce qu'on fait, on se trouve paralysé. Que l'on pense trop longtemps à comment on arrive à marcher et on se retrouvera, avec assez d'obstination, à un point où marcher est impossible. Il faut donc penser en marchant.

Penser vers le bas pourrait vouloir dire penser vers le corps et vers l'affect qui forment le soubassement vulnérable de la conceptualité. Mais *Je*, qui dénigre certes l'idéalisme, pourtant ne se défait jamais d'une certaine tenue. Elle ne se laisse pas aller à l'obscénité ou au non-sens pour mettre à jour cette pensée volontairement inférieure. *Je* ne s'exprime pas dans une langue inassimilable, mais développe son discours toujours passivement, au goût du jour, selon les admonestations servies par Ivan, par Malina. Une position discursive se met à jour chez Bachmann, davantage qu'une langue accordée à cette pensée d'en bas.

C'est la pensée d'en bas
 qui mène,
 il n'y a pas de critique,
 d'esprit,
 de jugement,
 de conscience,
 plus un corps est corps,
 et en vie,
 et plus il est loin de la conscience
 plus il anéantit la science, lui-même, de lui-même,
 l'esprit n'est qu'une mémoire adventice¹⁵⁸.

Bachmann *montre* que l'esprit n'est qu'un amas de cendres destinées à une mémoire *post mortem*. Mais elle ne tente pas de retourner au ferment vivant, chaotique et immoral, de la langue. À la différence d'Artaud, cette « mémoire adventice » lui importe grandement. Artaud invente une langue corporelle, révoltée et révolutionnaire, désarticulée et chantante. Il écrit souvent *depuis* le sous-sol grouillant et abject de la langue ; il ne descend plus. Le *Je* écrivant de Bachmann dit qu'il *faut* aller vers le bas. Elle est du côté de l'exigence et de l'argutie. Aller vers le bas, Bachmann ne le fait pas en altérant la langue, mais en retranscrivant *fidèlement* un état d'assujettissement implacable à « cette marmaille anale

¹⁵⁸ Artaud, Antonin, *Suppôts et supplications* [1978], Paris, Gallimard, 2006, p. 222.

appelée esprit, conscience, idée, être, âme, néant, concept, notion, aspect, comme on dit¹⁵⁹. » Cette fidélité à l'Esprit recoupe celle de la jeune fille à l'ordre domestique. C'est parce qu'elle est sage qu'elle peut être visitée et épouvantée par son *poltergeist*.

La pensée de *Je* est une chute vers une vérité sans gloire, qu'on ne peut que croire et non comprendre. Cette croyance n'est abritée par aucune religion, mais elle permet de se placer à l'écart de la construction systémique de vérités toutes faites. La consommation expose à une vérité qui ne connaît d'avantages qu'accidentels. Celle qui s'y consacre est propulsée vers une destination qui ne se laisse pas simplement décrire à l'avance. La pensée consumante de *Je* dispose d'une prédestination. Elle est affaire de foi, même d'une foi incroyablement fragile, qui ne peut être traduite en un souhait dont on pourrait discuter à tort et à travers s'il mérite d'être exaucé. *Je* écrit et, par conséquent fait son effet. Personne ne peut dire à l'avance s'il sera bienfaiteur ou non. Il se trouve bien de toute façon, et ce à chaque époque, des administrateurs comme Malina qui en profiteront, transformeront un désespoir cuisant en une idole plastifiée de l'artiste maudite morte dans sa déchéance.

Je pense vers le bas, ne peut se décorer des breloques culturelles des vainqueurs pour lesquels elle n'éprouve aucune empathie, ceci comme l'historien matérialiste qu'était et que définit Walter Benjamin :

Ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. L'identification au vainqueur bénéficie toujours aux maîtres du moment. Pour l'historien matérialiste, c'est assez dire. Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels. Ceux-ci trouveront dans l'historien matérialiste un spectateur réservé. Car tout ce qu'il aperçoit en fait de biens culturels révèle une origine à laquelle il ne peut songer sans effroi. De tels biens doivent leur existence non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains. Car il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main. C'est pourquoi l'historien matérialiste s'écarte autant que possible de ce mouvement de transmission. Il se donne pour tâche de brosser l'histoire à rebrousse-poil¹⁶⁰.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Benjamin, Walter, « Sur le concept d'histoire » [1942] *Œuvres III*, traduction de M. de Gandillac, revue par P. Rutsch, Paris, Gallimard, 2000, p. 432-433.

En marge – et non pas à contre-courant puisque c'est impossible – du formidable défilé des contributeurs de la grande culture, *Je* travaille au développement d'une pensée qui travaille comme recouvrement : réminiscence d'une matière spirituelle en latence, qui se distingue d'un savoir administré et aux Belles Lettres qui cachent leur collaboration inavouable avec les structures de domination. Le bas de la pensée est son fond de cruauté et de désir de meurtre. C'est sa violence oubliée. Si *Je* brosse l'histoire à rebrousse-poil, et rappelle à la gênante alliance de la culture et de la barbarie, des contes de fées pour gamines et leur misérable devenir-cendrillon, c'est pour rendre compte d'une nécessaire prise en charge de la faute qu'on aime à attribuer aux autres, aux pauvres d'esprit, aux mal éduqués. Plutôt que de prendre les instruments violateurs de l'explorateur à la conquête de l'inconnu, *Je* cherche plutôt à retrouver une certaine pudeur déjouant la tyrannie de la transparence :

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 corporelles, les inspections et les perquisitions, pas un buisson ardent qui brûle, pas la moindre lumière qui s'allume, ni dans les ivresses ni dans les dégriselements fanatiques, et la loi du monde pèse sur chacun, plus incompréhensible qu'aucune autre. (27)

Contre la vaine entreprise d'extorsion du secret qui n'a jamais existé (sauf pour ceux qui y voient l'opportunité de dépouiller les autres) *Je* continue à penser, s'égarer, recouvrir, se rappeler. Elle passe de son roman fleur bleue à la dure sensation de la réalité. L'amour, les flammes, entament le beau récit de sa rencontre avec Ivan.

Je pense à Ivan.
Je pense à l'amour.
Aux injections de réalité.
À la correction qu'elles m'ont infligée, il y a si peu d'heures.
À la prochaine injection, plus fortement dosée.
Je pense au silence.
Je pense qu'il est tard.
C'est incurable, et il est trop tard.
Mais je survis et je pense.
Et je pense que ce ne sera pas Ivan.
Quoiqu'il arrive ce sera autre chose.
Je ne vis qu'en Ivan.
Je ne lui survivrai pas. (36)

Je veut être corrigée, reprise, ravagée par les feux qui la révèlent au réel qui brûle sous sa représentation. *Je* pense, bien que soit incurable ce vague ennui ou cette trop subtile

douleur qui la taraudent. *Je* pense en regard de l'amour, tout ce qu'elle a pu en imaginer. Elle pense au feu ingérable :

Je suis bien sûr contre toute administration, contre cette bureaucratie universelle qui régenté tout [...]. Mais là, il s'agit d'autre chose, de l'administration culturelle d'un royaume des morts ; je ne sais pas si vous et moi devrions être fiers d'attirer sur nous l'attention du monde à coups de festivals, de fêtes, de semaines musicales, de commémorations et de journées culturelles [...] (81)

L'espace clandestin de la pensée d'en bas côtoie les corps morts foulés par les historiens qui s'identifient aux vainqueurs et aux nobles du royaume culturel viennois. Le *Je* écrivain n'est plus un albatros. Il est diabolique, anonyme et multiplie. Son nom est légion ; elle s'identifie aux rats et aux mouches, à la vie qui s'organise dans un essaim de créatures dégoûtantes. *Je* a avalé l'enfer : « Je suis en enfer. Les minces flammes jaunes se tordent, j'ai des boucles de feu jusqu'aux pieds, je crache du feu, j'avale du feu. » (150)

Je est inexplicable est exaspérante. Pourquoi une telle cracheuse de feu s'installe néanmoins confortablement entre deux bourreaux des cœurs ? Si elle se met au service du malin Malina et du beau Ivan, c'est que *Je* se trouve non seulement déchirée entre ses penchants destructeurs et créatifs, mais entre deux silences respectés au nom de la vérité. D'abord *Je* cherche le silence wittgensteinien qui veut qu'on se taise sur ce qui excède notre effort de compréhension, ce qui excède les lois logiques fondant le langage. Chez Bachmann, ce silence parle, c'est-à-dire que le *Je écrivain* peut écrire l'angoisse et l'amour, inconceptualisables et indescriptibles. En ceci la littérature rampe sous la philosophie. Les formules métaphoriques qui subsistent dans l'esprit de *Je* surgissent dans son discours sans crier gare, organisant une revanche du subalterne, le sensible oublié avec le feu, la métaphore. Ces métaphores la cannibalisent, comme dotées d'une vie autonome. Elles *montrent* que quelque chose ne se laisse pas expliquer, mais réciter comme une incantation. Les métaphores du feu ne relèvent pas du Mystique wittgensteinien lorsqu'on les considère isolément. Elles font signe vers l'indicible parce qu'elles détonnent du développement romanesque de *Malina*. Elles pointent vers la part inappropriable de la pensée. *Je* refuse l'enclave objective protégée du savant qui prétend avec assurance avoir un effet bénéfique sur le monde. *Je* s'écarte de la violence de la vérité comme *dé-couverte* théorique qui demande sans cesse qu'on fouille et creuse en vue d'une fausse vérité qu'on ne reconnaît plus pour

l'anthropomorphisme fossilisé qu'elle est. *Je* pourtant ne *crée* rien. Pas de nouvelles images ni de nouveau récit. Elle est là pour témoigner de l'hypocrisie générale et non pour s'en distinguer.

Aussi *Je* cherche un silence krausien. « On ne parle pas des problèmes de la vie de couple dans la rue. On les vit et on les incarne, mais on n'en parle pas. Au nom de la protection de la vérité, l'hypocrisie est permise. »¹⁶¹ Au nom de l'amour il faut se taire. *Je* se ment allègrement à elle-même, entre autres lorsqu'elle se pâme, dans le troisième chapitre, sur son « bonheur » d'un passé révolu avec Ivan. Les métaphores des autres redorent sa misérable vérité amoureuse. *Je* profite de la fonction mystificatrice des images pour rendre compte du je-ne-sais-quoi – et dans le cas d'Ivan, on ne sait vraiment pas c'est quoi, tant il paraît insignifiant et « sans qualité » – qui a mis le feu au cœur de *Je* lorsqu'elle a rencontré son prince charmant devant la vitrine du fleuriste « cet endroit brûlant de danger. » (29)

LE CONFITEOR DE L'ÉCRIVAIN

Je est vaincue par le langage de l'administration. Je pourrais écrire : par le langage tout court, ou par le langage comme administration. C'est que le langage, *Je* le rappelle, mais c'est vrai depuis la chute du paradis, c'est le châtement. Ce n'est un secret pour personne, pourtant *Je* dois « confier » cette remarque, comme si régnait la plus grande dénégation populaire de ce fait simple : là où il y a langage, il y a abus, déformation d'une chose au profit d'autre chose, sélection d'un fait au profit d'un intérêt, d'une personne au profit de sa mise en circulation dans le système d'exploitation global. Le langage fabrique du secret et de la généralisation. Il empiète sur le corps qu'il ausculte. Il gâche l'exceptionnel du moment qu'il le nomme. Il n'y pas de stratégie éprouvée qui permette d'échapper à cette malédiction simple. C'est cette dernière que rappelle aussi Baudelaire dans son « *Confiteor* de l'artiste ». Là, le *Je* se perd dans un paysage de fin d'automne où l'immensité du ciel et de la mer se rencontrent. L'horizon, un bateau qui passe, le bruit des vagues, autant

¹⁶¹ Kraus, Karl, *Aphorismen*, op. cit., p. 112 « Über Probleme des geschlechtlichen Lebens spreche man nicht auf der Gasse. Man erlebe und gestalte sie; aber man spreche nicht davon. Zum Schutze der Wahrheit darf man haucheln. »

d'éléments naturels qui, avant d'être saisis par la pensée, devenue crispation douloureuse, participent doucement de cette dernière :

Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiablement existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions.

Toutefois, ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L'énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive. Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses.

Et maintenant la profondeur du ciel me consterne ; sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immuabilité du spectacle, me révoltent... Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu¹⁶². »

Je est vaincue de semblable façon, d'avoir été happée par la beauté, cette-fois artificielle, de pensées impersonnelles captées au hasard et qui la traversent jusqu'à l'échauffement insupportable de ses neurones. Impossible de vivre sans, impossible de vivre avec la beauté dont naissent toutes les pensées. « L'esprit n'éveille pas l'esprit, sinon celui du même esprit, excuse-moi, la beauté est inférieure pour toi [Malina], c'est pourtant elle qui éveille l'esprit. » (257) *Je* a besoin d'Ivan – somme toute d'une banalité moins charmante que celle du paysage où se prélassent le *Je* poétique de Baudelaire – une beauté cruelle qui la mette en émoi, en pensée. Il est là « pour [lui] donner du feu ». De l'extase initiale jusqu'à la déduction finale, le poème de Baudelaire trace le cercle infernal métaphorique. De l'excitation nerveuse jusqu'à la pensée raisonneuse il n'y a qu'un pas !

Tout au long du roman, une formule revient : « Un jour viendra » et le monde sera débarrassé de la douleur, les hommes seront divins, les femmes auront les yeux dorés, on atteindra à la liberté plus grande que toutes les libertés imaginées. Nous n'aurons plus même besoin d'imaginer... Ces passages sont peu à peu contaminés par les mauvaises pensées du *Je* qui s'évertue à écrire un « beau livre » pour l'amour d'Ivan, lui qui trouve que ses projets d'écriture sont plutôt glauques et qui en appelle à inventer un « mur des

¹⁶² Baudelaire, Charles, « Le Confiteur de l'artiste » ds *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1973, p. 25-26. Il souligne.

jubilations » qui puisse faire contrepoids au « mur des Lamentations ». Cette incantation bienveillante du *Je* qui se rassure comme elle le peut encore, mais sans convaincre son lecteur, prend une autre tournure à la fin du roman, moins fantastique, et moins romantique : « Nous allons bientôt tout savoir. Car ça ne peut plus continuer ainsi bien longtemps. Un jour viendra. Un jour viendra, et il n'y aura plus que la bonne voix sèche et sereine de Malina, mais plus un beau mot, prononcé par moi dans cette grande irritation. » (276) L'utopie montre son revers, ou peut-être son vrai visage. Car si le monde était dominé par Malina, tout serait éclairci, compris, pardonné. Il incarne l'utopie du calme retrouvé, de la tiédeur des sentiments ravalés, après que les nerfs de l'artiste aient grillé à point. Ainsi *Malina* a étouffé le cri de frayeur de l'écrivain avant qu'elle ne s'avoue vaincue. Ici, à la différence du poème de Baudelaire, ce n'est pas seulement la beauté qui l'emporte, mais un consternant rappel à la raison.

À la fin du roman, *Je* arrive à la catastrophe de la pensée. Elle s'installe toujours plus profondément dans son délire en attendant que Malina accoure refroidir ses ardeurs :

Je me tiens devant le four et j'attends que l'eau commence à bouillir. Je remplis le filtre de quelques cuillères de café et je pense, et pense encore toujours, j'en suis arrivée à un niveau d'exigence de pensée, où la pensée n'est plus possible, je sombre entre mes épaules, j'ai tellement chaud, parce que j'ai le visage trop près de la plaque de cuisson. Nous allons à l'Esprit ! (282)

Au terme de sa folle équipée *Je* en arrive à une réduction progressive du royaume de ses illusions. « Mon merveilleux pays n'est désormais pas plus grand que cette plaque chauffante qui commence à rougir. » (283) De l'Enfer qu'elle parcourait en rêve, et qui avait au moins donné à sa détresse un espace mirobolant, *Je* aboutit à la cuisine. Le feu où elle agonise s'est progressivement vulgarisé. Dénudé de son revêtement mythique, le feu du poêle et de ses cigarettes ne promettent plus de sauver. C'est entre autres au travers le feu écrit – qui passe de la métaphore poétique à la description de l'environnement immédiat – que s'opère une démystification qui rend *Je* à une brutalité sans mystère, qu'elle avait voulu interpréter comme son chemin de croix, mais qui se révèle comme une fabulation dans une chambre miteuse.

Qui accuser du meurtre de l'incarnation de la dépense pure ? Le « C'était un meurtre » de *Malina* surgit de nulle part : *deus ex machina*. Le verdict tombe sans accusé. Qui doit payer

pour ce crime ? « Ce n'était pas Malina, ni Ivan. » (278) C'est le mouvement naturel de cette pensée qui la promet à son aboutissement fatal : le mur de la connaissance¹⁶³ qui neutralise la consommation poétique. Ce crime est silencieux et on l'imagine d'emblée quotidien. Personne ne vient à la rescousse, aucune sirène ne retentit. « C'est un très vieux mur, très solide, hors duquel personne ne peut tomber, que personne ne peut défoncer, hors duquel jamais un son ne peut ressurgir. » (285) Ce crime contre la pensée procède du fascisme de la langue qui l'emporte progressivement sur le fond métaphorique, embrasé, vivant, qui le compose. Mais ce fond lui survit aussi toujours. Sans matière charnelle à enfourner, le crématoire culturel manquerait de carburant.

Le roman nous laisse face à une injuste distribution des rôles. L'*hybris* de la pensée a été domptée. Tout est rentré dans l'ordre. Non, il n'y a jamais eu de femme, ici, tout est sous contrôle. La pensée qui s'est dramatisée ici l'a fait pour avouer ses fautes et brûler en enfer comme il se doit. La reprise de l'imaginaire de la consommation transforme le roman en un *mea culpa* qui paradoxalement accuse. C'est la littérature qui permet cette accusation. La preuve par l'imaginaire est appelée contre les crimes spirituels, qui ne peuvent être décrits, mais remis en scène pour *montrer* le crime en train de se perpétrer, maintenant comme avant. On ne pourra jamais dire ce qu'est le mal, mais on peut le dramatiser. Et la dramatisation littéraire permet de vivre ce mal à l'intérieur de la conscience et empêche de se poser soi-même en innocent ou en victime, ce qu'ont fait à peu près tous les tyrans. Le criminel du roman s'incarne dans chacun : la haine de la consommation, la frayeur panique du gaspillage, la lâcheté devant un risque à prendre. Cette haine fonde la société bourgeoise qui garde ses arrières à tout prix, même celui d'une vie humaine. Il serait bête de récupérer *Malina* comme un appel triomphant à l'affront des principes économes de la Raison, la Justice, le Sens. Le roman appelle à une lutte entre les principes masculins et féminins de la pensée. Après la confrontation moderne de la logique d'économie petite-bourgeoise, après l'Avant-Garde et ses appels à faire feu sur cet ordre conservateur, Bachmann appelle la littérature à incarner la voix précaire, mais fière de l'humain qui en a marre de rendre

¹⁶³ J'emprunte cette expression à Elfriede Jelinek qui définit ainsi le mur que gravissent les alter ego de Bachmann et Plath dans sa pièce de théâtre « Le mur » ds *La jeune fille et la mort. Dramas de princesses*, traduction de Magali Jourdain et Mathilde Sobotke, Paris, l'Arche, 2006, p. 108. « J'entends comme il t'arrache des morceaux, comme il te ronge avec ses dents, le mur de la connaissance. C'est vraiment salaud de sa part. »

des comptes. Dans le climat de culpabilité post-Auschwitz qui règne dans la littérature européenne d'alors, la pensée se désespère d'avoir à périr de ses penchants maladifs pour la recherche protégée de l'Idéal. Le crime spirituel se perpète de la manière la plus civilisée, « le sang ne coule pas¹⁶⁴ ». Surtout lorsque ses victimes s'y prêtent sans mot dire, dans un effort de reddition. *Je* ressemble aux sacrifiées qui marchent, obéissantes, jusqu'à leur autel. C'est l'obéissance de *Je* bien plus que son sacrifice même, qui est intenable. Car il remet en question le jugement qui défend les victimes et accuse les bourreaux. L'écriture de Bachmann accuse chacun, sans exception, pour son côté pingre et malhonnête.

Chez Bachmann il y a du spleen, cette ambivalence mélancolique entre le désir-de et le désir-de-ne-pas, mais pas l'énergique exaspération de Baudelaire. C'est une langueur qui ramène la mélodie du *Je* à une stérilité débilitante. *Je* est consacrée à la puissance diabolique de la pensée. La prose de Bachmann rappelle ce diabolique à l'ordre et le condamne à s'incruster dans l'édifice du savoir qu'elle dénigre. Le roman laisse l'amertume, l'envie d'autre chose ; sinon d'un autre rêve au moins d'une autre révolte, plutôt que ce récit déroutant de l'extinction progressive du feu sacré. Si la pensée est toujours coupable, doit-elle pour autant s'en excuser ? Dans *Malina* la pensée nargue encore sa mise à mort en la préfigurant avec lucidité. Elle parle – ne chante plus – depuis son bûcher. Bachmann lui fait reconnaître sa participation au crime qu'elle décrit et en quelque sorte prévoit.

La pensée et l'art sont fondamentalement liés à la culpabilité. Mais bien sûr Nietzsche n'a pas créé le fascisme, pas plus que Kafka les camps de concentration. Plus on pense ou écrit avec précision, plus on est au diapason de la tendance de l'époque. Car l'art ou la pensée ne fonctionnent que si l'on s'en remet à la tendance de l'époque. Penser est fondamentalement coupable, parce qu'il faut penser en rapport avec la réalité¹⁶⁵.

L'anéantissement du sujet pensant compose la réalité historique à laquelle se remet opiniâtrement Bachmann. À si bien décrire ce crime spirituel, elle y a aussi donné une forme plus évidente, peut-être plus facilement reproductible. Qui sait ? Elle paie les frais d'une tranquille évolution de la littérature vers une forme consumériste tempérant ses

¹⁶⁴ Bachmann, Ingeborg, *Franza*, *op. cit.*, p. 414.

¹⁶⁵ Müller, Heiner, « Penser est fondamentalement coupable » Entretien dans *Fautes d'impression, Textes et entretiens*, traduction de A. Bérélowitch, J-L Besson, J. Jourdeuil, J-P Morel, J-F Peyret, B. Sobel et B. Umbrecht, Paris, l'Arche, 1997, p. 204-205.

penchants critiques et encensant les grands créateurs internés, récupérant vilement leur souffrance. Bachmann écrit aussi la réalité de la femme intellectuelle de la fin des années '60, le plus souvent invitée à se taire lorsqu'elle évolue dans un univers littéraire et philosophique à cette époque presque exclusivement constitué de messieurs bien-pensants. C'est une avenue alternative que cherche *Je* qui se laisse supprimer sous les bons auspices de la rentabilité reine. Chaque sacrifice est une tentative désespérée de détournement du cours impénitent des événements.

Si on lit *Malina* comme une « figuration de la littérature¹⁶⁶ », le portrait dressé est loin d'être exaltant, puisque cette littérature se verrait nécessairement, et sans que la moindre alarme fut sonnée, livrée au fonctionnaire par excellence qu'est *Malina*. Au-delà du constat d'échec, quelque chose se libère du texte – une énergie de la pensée, son obstination acariâtre. C'est le parti de l'utopie que défendait Bachmann et que je reprends, qui défendrait d'une réification ridiculisant le *Je* : « [...] je suis devenue une caricature, dans mon esprit et dans mon corps. » (280)

SE PENSER HORS DE SOI

« *Ich will mich langsam herausdenken*¹⁶⁷. » *Je* veut lentement se penser à l'excès, se penser à jour, se penser totalement, de fond en comble, se penser hors de soi, plus loin que soi, se dépêtrer de sa pensée par la pensée... Ce désir d'éclosion et d'épuisement de la pensée, amène le *Je* à se ranger. *Je* meurt, pour laisser place à la langue qui ne sait pas s'éteindre. La

¹⁶⁶ Ceci à l'instar de Barbara Agnese (ds *Der Engel der Literatur, op. cit.* p. 131) qui voit la littérature incarnée dans la figure de Malina. Ce à quoi j'aimerais apporter une nuance. Plutôt que dans la figure de Malina, je lis la littérature dans le combat entre *Je* et Malina. Malina, le roman, figure la littérature, alors que Malina, le personnage, figure la fin de la littérature, la menace constante que cette dernière soit enfournée à la va-vite dans le crématoire culturel et ramenée à la forme froidement assimilable d'une mémoire qui ne serait plus « dérangée » et par conséquent ne dérangerait plus l'ordre social.

¹⁶⁷ Dans la version française, ce passage est traduit par « Je veux me détacher de ma pensée. » (262) qui ne rend pas compte de la direction définie dans « heraus » – vers le dehors – mais qui signifie aussi la totalité et l'achèvement de l'action entreprise – comme en anglais la préposition « out » apposée à un verbe, dans *figure out* ou *find out* par exemple, qui en allemand se dit *herausfinden*. Quand une denrée est *aus* c'est qu'il ne reste plus rien. Quand « *das Spiel ist aus* » les jeux sont faits, la partie est terminée. *Malina*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, p. 327.

fatigue de la faculté de penser et de parler résulte de l'endurance de la langue. Le *Je* écrivant n'en peut plus d'évaluer sa langue, de condamner ses abus, d'extraire ses vérités.

Je suis dérangée [*umnachtet*]. Je ne suis pas inconsciente, mais je suis dérangée. Je suis épuisée de n'avoir pas dormi, de suivre ma langue des yeux comme un phare sur la mer, phare que quelqu'un doit bien allumer, pour que conséquemment il se soit éclairci comme de lui-même, en tournant il révèle toujours autre chose de l'obscurité bien que la chose soit là de toute façon, qu'on l'éclaire ou non, c'est un phare qui n'aide personne, même celui-là qui souhaite si fort ne pas mourir dans l'eau. Plus précisément j'essaie de l'éteindre, plus elle s'obstine à ne pas s'éteindre, la langue. J'éteins maintenant mécaniquement cette flamme de parole, je commute sur la flamme d'épargne, mais plus j'essaie de la recouvrir d'un éteignoir avec lequel on éteignait les cierges de l'église dans mon enfance, plus je cherche à étouffer cette flamme, plus elle semble avoir d'air¹⁶⁸.

Épuiser cette langue inutile et astreignante est la meilleure manière de lui donner du carburant et qu'elle resplendisse d'ardeur renouvelée. La dramatisation de l'extinction est une intensification de la capacité d'expression, c'est pourquoi aussi la littérature, qui obscurcit le message dit paradoxalement plus que le discours commun. « Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit¹⁶⁹. » Même chose pour la pensée qui, si on s'avise de vouloir l'étouffer, s'emballe comme d'elle-même. C'est ce que les exercices de méditation enseignent. Mais le *Je* de Bachmann n'est pas zen, il se consacre à l'affolement de la pensée jusqu'à l'extinction du *Je*, jusqu'à *presque* se transformer en fumée de pensée pure, sans sujet objet ni cause, jusqu'à devenir une excitation fiévreuse au bord du non-sens. *Je* soigne son délire comme une trace des flammes de l'Esprit à garder en ligne de mire. *Je* cherche l'envoûtement, la voûte du mur qui l'absorbe silencieusement. Cette pensée s'écrit pourtant relativement sagement. Pas de rupture syntaxique, pas de désobéissance notoire. Le seul signe discursif de non-maîtrise repose dans le surgissement de passages empruntés. Ici et là, Rimbaud et Flaubert, Stampa et Rilke, apparaissent sans

¹⁶⁸ Jelinek, Elfriede, *Im Abseits*, op. cit.. « Ich bin umnachtet. Ich bin nicht ohnmächtig, aber ich bin umnachtet. Ich bin übermächtig davon, meiner Sprache nachzuschauen wie ein Leuchtturm aufs Meer, der jemandem beimleuchten soll und daher selber erhellt worden ist, der im ich Drehen immer etwas anderes aus dem Dunkel herauschält, das aber obnehin da ist, ob man es nun erblickt oder nicht, es ist ein Leuchtturm, der keinem hilft, auch wenn derjenige sich das noch so sehr wünscht. Je genauer ich sie auszumachen versuche, umso eigensinniger erlischt sie nicht, die Sprache. Ich mache diese Sprachflamme jetzt mechanisch aus, ich schalte auf Sparflamme, aber je mehr ich mich über sie zu stützen versuche, ein Ersticker an einem Stab, mit dem in meiner Kindheit die Kerzen in der Kirche ausgelöscht wurden, je mehr ich diese Flamme zu ersticken suche, umso mehr Luft scheint sie zu haben. » Ma traduction.

¹⁶⁹ Duras, Marguerite, *Écrire*, op. cit., p. 28.

être nommés. Le français brise la trame allemande, est relayé par un passage en italien, puis en anglais. Aucune phrase n'est renvoyée à son auteur accrédité.

Vous allez me demander ce qu'il en reste [de mes lectures], or peu importe, ce n'est pas la question ! Seules quelques phrases, quelques expressions se réveillent régulièrement dans mon cerveau pour demander la parole au bout de plusieurs années : *La gloire n'a pas les ailes blanches. Avec ma main brûlée, j'écris sur la nature du feu. In fuoco l'amor mi mise, in fuoco d'amor mi mise. To the only begetter...* (78-79)

Dans le texte original allemand les lignes volées ne sont pas mises en italique, plutôt sont incorporées au texte sans signalement typographique de la transgression opérée aux lois de la propriété intellectuelle. Elles sont le plus naturellement du monde extirpées d'une matière floue et grise comme la pensée. Ces phrases fermées sur elles-mêmes, leur référent deviné dans son absence, montrent les résidus poétiques qui échappent à leur administration culturelle. Elles permettent une pause, une stupéfaction peut-être, dans le déroulement incessant de la parole qui ne veut pas s'éteindre. Elles empêchent de se méprendre sur la nature de la pensée. Elle n'est pas l'émanation d'un seul être en possession de ses moyens, mais un *patchwork* textuel. On ne pense jamais tout à fait seul.

« Pour moi il n'y a pas de citations¹⁷⁰. » dit Bachmann en entretien. La conscience ne s'approprie les choses et les mots qu'en se mentant à elle-même. Aucune pensée ne m'est propre car aucune n'est inédite. Seules résistent au brûle-tout de l'expression les « propositions utopiques¹⁷¹ » de la littérature, ces phrases ou ces vers qui se tiennent tout seuls, souveraines parce qu'intraduisibles, et qui attisent le feu de l'écriture en ce qu'ils excitent et irritent le sujet qui écrit. Elles sont inaltérables et appartiennent à un temps sacré de l'écriture, dégagé du temps prosaïque du travail et de la défense de la propriété privée. L'écriture est un processus de récitation qui recoupe le mouvement de régénération de la vie. Elle n'est pas l'évolution attribuable à une lignée littéraire définie. L'héritage culturel

¹⁷⁰ « *Es gibt für mich keine Zitate, sondern die wenigen Stellen in der Literatur, die mich immer aufgeregt haben, die sind für mich das Leben. Und es sind keine Sätze, die ich zitiere, weil sie mir so sehr gefallen haben, weil sie schön sind oder weil sie bedeutend sind, sondern weil sie mich wirklich erregt haben. Eben wie Leben.* » *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, p. 64. Entretien de 1971. Je traduis : « Pour moi il n'y a pas de citations, mais bien les quelques passages dans la littérature qui m'ont toujours énervée. Ils sont pour moi la vie. Ce ne sont pas des phrases que je cite parce qu'elles m'ont tant plu, parce qu'elles sont belles ou significatives, mais parce qu'elles m'ont vraiment excitée et irritée. Justement comme la vie. »

¹⁷¹ Bachmann, Ingeborg, *Leçons de Francfort*, op. cit., p. 713.

n'est pas affaire d'avancée, mais de remodelage harassant des mêmes sempiternelles images. Enchaîner cette image à la phrase, le visible étranger au déroulement syntaxique, est le tour de force du poète qui réussit parfois si bien à conjuguer l'immortalité des images aux caprices du phrasé, que sa prose ne peut être remémorée que par morceaux devenus organes insécables de l'expression où l'individuel transfigure l'universel. La pensée de *Je* est délire dans la mesure où elle ne tente plus de s'appartenir ni de s'accaparer la réalité. C'est une récitation sans sujet stable. « Qu'est-ce que l'écriture ? Est-ce une propriété ? Qui a revendiqué en premier la dépossession ? *Allons-nous à l'Esprit ?* » (107, la phrase de Rimbaud, en français dans le texte allemand, est soulignée par ses traducteurs et non Bachmann) Est-ce qu'on peut attribuer à quelqu'un l'idée de l'inattribuable ? Le cercle vicieux de la pensée institutionnalisée se resserre autour de *Je*. Les idées, parce qu'on doit faire semblant qu'elles sont neuves pour pouvoir les vendre, doivent aussi conséquemment être attribuables. Même « L'écriture comme dépossession » devient une appellation contrôlée, un lieu commun de la critique littéraire, qui, déploie une stratégie supplémentaire pour posséder, en la définissant, une pratique poétique dépossédée.

Bachmann représente une détresse spirituelle dans sa forme indélébile et attendue : l'imagerie insistante de la consommation. Mais cette imagerie déraile parce qu'elle ne peut plus être lue comme dérivée de l'idéal poétique de résurrection du Phénix. *Je* meurt, la voix du roman accuse : « C'était un meurtre. » (285) Ce qui survit est la littérature qui brûle et brûle encore, et rien d'autre. L'écriture habile de Bachmann mime la perte de contrôle – « où ai-je entendu cela ? ». La pensée est une crise lucide, une dérape clairvoyante. C'est bien ce qu'il y a de terrifiant et de puissant chez Bachmann : cette alliance du délire et de sa mise en laisse, de la dénonciation et de la résignation triste. *Malina* est un *Bildungsroman* qui tourne bien mal. *Je* lentement mais sûrement se défait de ses illusions. Elle perd en poids et en force. La pensée qui ronge fait signe vers ce qui reste de la consommation : sa trace écrite, ses cendres. Pour Bachmann la littérature « ne sait pas mourir », bien qu'elle ne connaisse « ni le ciel, ni un quelconque salut¹⁷² ». Les métaphores de la consommation amplifient un sentiment de dépossession de soi pas l'aliénation de sa langue. *Je* s'éteint dans

¹⁷² Bachmann, Ingeborg, « La littérature, une utopie » ds *Leçons de Francfort, op. cit.*, p. 713.

le mur de la connaissance simultanément que dans la mosaïque d'images : fixations du feu. *Je* devient un monument, un roman. *Je* se refroidit. Elle apprend. L'utopie n'est pas d'arriver à bout de ce processus d'apprentissage, mais de laisser quelque chose qui brûle sur le chemin de la connaissance. À savoir *Malina*, la lutte entre *je* et son administrateur personnel.

Je laisse parler Flaubert en elle, alors qu'il écrivait qu'il avait gagné « le droit d'écrire » en souffrant comme un jeune étourdi :

J'ai eu, moi aussi, mon époque nerveuse, mon époque sentimentale, et j'en porte encore comme un galérien la marque dans le cou. Avec ma main brûlée, j'ai le droit maintenant d'écrire des phrases sur la nature du feu. Tu m'as connu quand cette période venait de se clore et arrivé à l'âge d'homme, mais avant, autrefois, j'ai cru à la réalité de la poésie dans la vie, à la beauté plastique des passions¹⁷³.

Il n'est pas en mon pouvoir ni dans mon intérêt de diviniser si Bachmann considérait elle-aussi son époque sentimentale révolue au moment d'écrire *Malina*. On peut se considérer plein de cette expérience du feu alors qu'on est encore bien jeune. Ce que je lis, par contre, dans le récit du *Je*, c'est une similaire désillusion éreintée. Après le retentissant appel à l'utopie des *Leçons de Francfort* en 1960, et le mot de René Char : « À chaque effondrement de preuves, le poète répond par une salve d'avenir¹⁷⁴. » le roman de 1971 ne donne pas à imaginer un avenir enviable. La métaphore de la consommation ne rachète rien de la douleur réelle qu'elle véhicule, mais insère cette douleur dans un devenir qui excède l'individu et apaise sa solitude. La solitude de l'écrivain et du lecteur participent de la solitude cosmologique de l'humain. S'il n'y a pas de rachat possible, subsiste au moins la pensée qui crie au meurtre. La nature du feu n'est pas divine, elle est sociopolitique. Le feu qui grille les esprits est la « maladie du temps¹⁷⁵ » qui veut que les génies soient menés à l'asile ou au suicide, incorporant la violence refoulée de la société qui les accuse de délirer alors qu'ils disent vrai.

¹⁷³ Flaubert, Gustave, « Lettre à Louise Colet » du 6 juillet 1852, *Correspondance, Tome II, juillet 1851-décembre 1858*, Paris, Gallimard, 1980, p. 463.

¹⁷⁴ Bachmann, Ingeborg, *Leçons de Francfort*, op. cit., p. 722.

¹⁷⁵ Bachmann, Ingeborg, *Wir müssen wahre sätze finden. Gespräche und Interviews*, op. cit., « Die Krankheit, die Folter darin, und die Krankheit dieser Person, ist die Krankheit unserer Zeit für mich. » p. 72. Entretien de 1971, évoquant la figure *Ich* de *Malina*. Je traduis : « La maladie, la torture intérieure, et la maladie de cette personne, est la maladie de notre temps. »

La pensée consumante se déroule dans la distraction, l'absence d'esprit – « où est l'esprit, quand il s'absente ? » (143) C'est une évasion des processus sain d'autosurveillance. C'est reconnaître la conscience de soi comme une illusion visant à une possession de l'intime. La voix la plus intime est l'écho de voix innombrables. L'esprit s'absente dans cet ensemble de voix, dans la rêverie, partout sauf dans ce mur où *Je* repose tiédie. La consommation a cessé dans ce *Je* qui ne s'est pas volatilisé par autocombustion spontanée, mais par absorption volontaire dans la matière cimentée et morne du « vaste édifice des concepts [qui] affiche l'abrupte uniformité d'un columbarium romain et exhale dans la logique cette rigueur et cet air froid qui sont le propre de la mathématique¹⁷⁶ ». Elle a cherché à frapper son mur. C'était pour exercer sa volonté propre, son désir de ne pas être strictement utile donc compréhensible, donc remplaçable. Bachmann a recours aux images des autres, comme si elle peinait à dépasser son propre didactisme et ses réflexes de bonne élève. Au moment où la pensée s'échauffe la parole de *Je* s'exile dans la parole des autres, d'une autre inconnue. *Malina* témoigne d'une réticence à se laisser aller à la poésie qui sortirait de la représentation, de la reprise tragique de l'impasse. Bachmann reste philosophe, reste wittgensteinienne, reste une critique du langage qui en montre les limites à l'intérieur de ses limites réglées. *Je* se perd, mais pas l'écriture de Bachmann, qui tient la barre. Régulière, précise, impitoyable et, semble-t-il, inflexible. *Malina* ne brûle pas l'ordre de la représentation, mais montre que la représentation brise. « J'ai sauvé la représentation, mais je gis, les os rompus, parmi les chaises et les pupitres abandonnés. » (160) Du moment où plusieurs s'affairent à en transgresser les règles, le roman de Bachmann affirme les possibilités de la représentation qui, comme dramatisation de sa propre violence, mène une campagne de sensibilisation contre ses pouvoirs mystificateurs. Non seulement *Malina* témoigne de la faillite des utopies mondaines – le bonheur administré par l'amant et le savoir administré par le sage –, mais il atteste une situation précaire où les schémas de l'émancipation se transforment en leur contraire. Le idéaux représentants du Beau et du Juste, Ivan et Malina, trahissent l'é-moi de la pensée. Ce n'est même pas par méchanceté, mais par indifférence, parce qu'ils s'occupent à autre chose.

¹⁷⁶ Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, op. cit., p. 18.

La consommation n'est pas une voie vers la liberté, mais un moyen d'échapper à l'avarice qui condamne à une vie misérable. La pensée qui perce entre les lignes déblaye un chemin de sortie, « l'issue [*Ausweg*] pour continuer à vivre » que cherchait le singe de Kafka¹⁷⁷ qui veut simplement survivre sans trop en souffrir, jamais tout à fait seul, jamais tout à fait en phase avec les humains dont il imite le comportement. Le chemin de la connaissance est un voyage de cage en cage, un moyen d'échapper à la domination du plus savant et aux illusions de la liberté.

Je crains que l'on ne comprenne pas exactement ce que j'entends par issue. J'utilise ce terme dans son sens le plus courant et le plus fort. C'est à dessein que je ne dis pas liberté. [...] D'ailleurs le plus souvent, les hommes s'abusent les uns les autres en invoquant la liberté. Et comme la liberté est l'un des sentiments les plus sublimes qui soient, l'illusion qui en résulte est aussi des plus sublimes. Dans les music-halls, il m'est souvent arrivé, en attendant mon numéro, de regarder un couple d'artistes évoluer sur leurs trapèzes là-haut. Ils s'élançaient, se balançaient, sautaient, leurs vols planés les envoyaient dans les bras l'un de l'autre, l'un des deux attrapait son partenaire par les cheveux, avec ses dents. « Cela aussi, c'est la liberté humaine, cette maîtrise souveraine du mouvement, pensais-je. » Quelle dérision de la divine nature ! Sous les hurlements de rire qu'un pareil spectacle arracherait à des singes, aucune bâtisse ne résisterait¹⁷⁸.

L'utopie de la littérature qui oriente la trajectoire de Bachmann travaille dans le même sens que le singe : dehors ! Elle reconnaît lucidement vain l'espoir de trouver un jour la liberté, la fin de la pensée, son recyclage dans une novlangue qui se refuse toute couleur, tout excès et qui oublie son origine métaphorique. Cette utopie de langage rendrait la parole poétique superflue, car la poésie est une prière à une communauté qui n'existe pas, sauf peut-être, sur la scène spectaculaire des pensées du *Je* et dans la comédie de la connaissance, cette « issue dans l'humanité » où se plaît le singe de Kafka : « Ah les progrès ! Cette irruption dans la connaissance pénétrant de tous côtés dans le cerveau qui s'éveille ! Je ne le nie pas, cela me comblait de bonheur. Mais je l'avoue aussi : je ne surestimai pas ses possibilités, dès ce moment-là, et aujourd'hui encore moins¹⁷⁹. »

Ce qui compte en premier lieu c'est la littérature et non *ce* vers quoi elle se dirige. L'utopie – la liberté illusoire – est instrumentale, c'est une construction imaginaire

¹⁷⁷ Kafka, Franz, « Un rapport pour une académie » [1917] ds *Récits, Romans, Journaux*, traduction de G. Rudent et B. Vergne-Cain, Paris, Le livre de poche, 2000, p. 1090.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 1088-1089.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 1094.

pragmatique qui permet l'acte de pensée. Elle est une projection qui parle bien plus de notre détresse que de la possibilité d'avènement d'une solution. On entre dans les livres pour s'y consumer et gagner un peu de maîtrise de mouvement.

La pensée qui sort de ses gonds s'incarne en *Je* : « une inconnue se coulant à la dérive dans une autre inconnue » (248), une variable qui change au travers la littérature et subit des transformations : « 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 *Je*¹⁸⁰. » Le fascisme, que l'on sait incroyablement volatile et contagieux, est « dans l'air » puisqu'il est sans représentant officiel après 1945. Cet air infect s'inocule dans *Je* qui n'en témoigne plus d'une position extérieure protégée. Le scandale du *Je* avalé par les bons soins de son pseudo protecteur ne peut pas être récupérée comme une histoire heureuse de la pensée qui héroïquement se déploie de feu en feu. La débâcle progressive du *Je* est une caricature de l'apaisement mystique. Je pense à Angèle de Foligno qui se laissait cuire dans l'amour de Dieu jusqu'à réduction de ses humeurs mauvaises :

Quand l'âme commence à sentir le feu divin, il s'élève de son fond une clameur ou une rumeur. C'est à peu près ce qui arrive aux pierres dans la fournaise, quand on veut les réduire en chaux. Au premier contact du feu, elles crient ; mais quand la réduction est opérée, elles s'apaisent et se taisent¹⁸¹.

La littérature ne transforme pas en une telle chaux, car elle empêche la libération du moi dans une destruction épiphanique. La pensée littéraire ne tarit pas, toujours prête à faire signe, à se manifester dans un individu ou un autre.

Jacques Derrida a pensé le sens depuis le paradigme de la trace qu'il imaginait comme une piste ou un sillon. L'écriture se conçoit alors comme une incision, une découpe du sens. Ce n'est qu'à la fin de sa vie qu'il pense l'écriture comme cendre : « Au présent, ici maintenant, [...] une matière – visible, mais lisible à peine – qui ne renvoyant qu'à elle-

¹⁸⁰ Bachmann, Ingeborg, « Le *Je* de l'écrivain » ds *Leçons de Francfort, op. cit.*, p. 689. Ici Bachmann parle du *Je* de Beckett. Remarquons qu'il est plus approprié de parler du « *Je* écrivant » pour traduire *Das schreibende Ich*, ceci pour rappeler le gérondif indiquant un processus, mais aussi pour éviter le possessif qui suggère que l'écrivain aurait son *Je* propre.

¹⁸¹ Angèle de Foligno, *Le livre des visions et instructions* [1285-1298], traduction de E. Hello, Paris, Seuil, 2015, p. 199.

même ne fait plus trace, à moins qu'elle ne trace qu'en perdant la trace qu'elle reste à peine [...] la cendre (ce qui reste sans rester de l'holocauste, du brûle-tout, de l'incendie l'encens)¹⁸². » La cendre métaphorise l'écriture comme un surplus et non comme une soustraction de matière. Le reste que constitue la littérature n'est pas le fruit d'une rupture, mais d'une résistance à la puissance destructrice de la réalité. La cendre ne brûle plus, mais elle fertilise les sols et lave les surfaces souillées. Elle n'offre plus de prise aux feux qui la traversent sans y trouver de combustible à consommer. En ce sens la cendre reste sans rester. Elle est prête à se dissiper sous le souffle le plus faible. Elle peut à chaque instant mêler l'homme au végétal ou à l'animal, le confondre avec la glaise à partir de laquelle les hommes créeront leurs idoles futures. Le Trésor de la langue française insiste, sous le terme consommation il ne faudrait pas confondre « incinération des déchets » et « crémation des corps », l'un visant à la sauvegarde d'un reste humain, l'autre à l'anéantissement de ce qui l'embarrasse. Ces deux feux sont liés par le roman de Bachmann, qui rétablit une parenté pénible entre les bons exterminateurs de l'hygiène et les archivistes gardiens de la mémoire culturelle. Dans le crématoire de Vienne, administrant et rentabilisant sans scrupule le royaume des morts, la cendre est appelée à reprendre ses couleurs catholiques. Elle est symbole de pénitence.

Le roman de Bachmann confronte à ces cendres accusatrices, éparpillées ici et là, reliques d'un crime de l'esprit. Ce n'est pas pour rien que *Je* angoisse qu'on ne retrouve, après sa mort, que ses lettres d'abord enflammées, ensuite refroidies. Le feu qu'elle a mis au papier ne s'entretient pas de lui-même. Il demande sa résurgence dans les mots des autres. Dans les miens, par exemple. La relève du flambeau littéraire implique sa critique. Mais une critique qui justement véhicule cette part du feu, irrécupérable, plutôt qu'elle ne la trahit en en offrant une interprétation exhaustive. C'est précisément contre l'exhaustion que la littérature travaille. Les métaphores de la consommation contrent l'appauvrissement intellectuel par la privation, le souci pincé de précision. Elles témoignent de l'énergie de la pensée qui se débat avec elle-même. Elles parlent d'une survie précaire du sacré qui résiste au réductivisme technocrate. Se contaminer de l'incandescent esprit de dépense, c'est

¹⁸² Derrida, Jacques, *Feu la cendre*, Paris, Des Femmes, 1999, p. 27.

exposer une violence inexplicable qui subsiste partout et nulle part. Bachmann nomme cet inexplicable « le crime. » Le feu est omniscient, c'est en lui que vit et que périclète toute chose. L'image poétique ne se libère pas dans une signification univoque ni une symbolique simple, mais pointe vers tous les feux la fois : celui du Soleil comme source de vie et du crématoire comme opérateur de mort. La métaphorisation de la pensée par le feu empêche le partage facile entre bien et mal.

DEVENIR FLAMME : L'INTENSIFICATION DE SOI

Malina ne raconte pas la fin de la femme, mais la fin d'une friction interne – entre le démoniaque et son juge – qui permette à l'embrasement de la pensée de durer. La disparition du *Je* dans le mur est une scène de capitulation. Avec la fin du combat que *Je* canalisait survient la fin de l'expression. C'est pourquoi l'utopie de pensée que cherchait Bachmann est à comprendre comme le report constant du moment où l'on pourrait tout expliquer car « Tout comprendre signifie : tout pardonner.¹⁸³ » *Je* assure que « Tant que je vivrai, il n'y aura pas de réponse. » (274) Sans réponse, on ne peut aller, sur le chemin vers l'Esprit, que de transformations en transformations, en évitant une vérité dernière qui correspondrait à l'emmurement de la pensée qui, bien ensevelie dans sa chaux comme la tête de l'autruche dans le sol, s'apaise et se tait. Bien que la vie soit impossible, elle ne peut être vécue que dans l'affrontement constant de cette impossibilité. La défiance constante de l'économie de la productivité constitue le risque dans lequel réside le salut. La générosité d'être, plutôt que la conservation d'un être-larvaire occupé à solidifier sa carapace, implique une consommation, implique de commettre des actes insensés, par exemple celui d'écrire un roman.

Dans un vocabulaire mystique, le *Je-âme* qui brûle pour le *Il-feu-qui-ne-consume-rien*, doit continuer de se mesurer à lui et ainsi résister à la tentation de s'immoler d'un coup sec. Saint Jean de la Croix évoquait la tempérance à observer dans l'épreuve de cet excès nommé Dieu. L'embrasement de l'âme est progressif, il s'exerce et implique une longue

¹⁸³ Bachmann, Ingeborg, *Leçons de Francfort*, op. cit. p. 675.

discipline. Il ne peut avoir lieu dans l'épiphanie d'une Révélation unique. Cette endurance du contact avec l'Inconnu est décrite au moyen des métaphores du feu :

Car s'il est vrai que ce que ces chansons-ci et les précédentes disent est un seul et même état de transformation, et qu'on ne puisse le dépasser en tant que tel, il peut cependant avec le temps et à force d'exercice s'affiner, comme je l'ai dit et se consubstancier davantage dans l'amour; de même que le feu, bien qu'ayant pénétré l'ait transformée en lui-même et soit désormais uni à elle, néanmoins s'il s'embrase davantage et y demeure plus longtemps, elle devient beaucoup plus ardente et enflammée au point de jeter étincelles et flammes. Il faut comprendre que c'est en ce degré d'embrassement que parle ici l'âme déjà transformée et affinée intérieurement dans le feu d'amour, car elle est non seulement unie à ce feu, mais il y jette désormais une flamme vive. Et c'est ainsi qu'elle le sent et le dit en ces chansons, en intime et délicate douceur d'amour, brûlant en sa flamme, exaltant en ces chansons quelques-uns des effets qu'il produit en elle¹⁸⁴...

La chanson du *Je*, contrairement à celle que commente Saint Jean de la Croix (*Flamme d'amour vive*) n'est pas harmonieuse. La parole poétique est soufflée au *Je* par les poètes précédents. L'exaltation panique avec laquelle ce souffle s'exprime, ainsi que le recours incessant aux métaphores de la consommation tournée vers un futur utopique, témoignent de l'ambition d'arriver à une conversion hors du cadre religieux. Or cette conversion ne peut être éprouvée que dans la récurrente sensation d'une brûlure qui décloisonne la conscience et l'ouvre aux voix impersonnelles qui la peuplent.

Cette extase de la pensée montre la conscience individuelle comme une fiction, un oubli de la multitude chaotique des paroles qui la fondent. L'atteinte de cette ouverture subreptice de la conscience – elle doit être éphémère et épiphanique, car sinon l'on bascule dans une expérience de dissociation durable qui mène à la folie – compose le rêve éveillé qu'inventent plusieurs auteurs du XXI^{ème} qui conçoivent l'écriture comme une expérience limite, plutôt qu'une imitation de la réalité. Il s'agit d'arriver par le langage au sentiment de sa défaillance, de performer une défaillance rare, unique, qui révèle le foyer de puissance du langage : l'impossibilité de dire qui provoque le désir de parler infiniment. Dans le tremblement de la langue se reflète non la réalité, mais le tremblement intérieur, celui de la flamme qui jamais ne se fixe dans sa danse, de l'état d'âme qui ne peut jamais se fixer dans une explication. Cet embrasement résulte du persistant repoussement d'un salut

¹⁸⁴ *Nuit obscure. Cantique spirituel et autres poèmes* [1594 et 1630], traduction de J. Ancet, éd. bilingue, Paris, Gallimard, 1997, p. 184

définitif, donc de l'expérience d'une pensée immanente qui ne peut se reposer dans aucun futur rêvé ni dans aucun dogme religieux ou idéologique. Cet emportement maniaque témoigne de l'atteinte d'une étrange lucidité évoquée ainsi par Georges Bataille dans *L'expérience intérieure* :

Je devins flamme. Mais « flamme » je le dis seulement par comparaison. Quand j'étais devenu l'arbre, j'avais, claire et distincte, une idée de végétal ligneux. Tandis que le nouveau changement ne répondait à rien qu'on ait pu évoquer à l'avance. La partie supérieure de mon corps – au-dessus du plexus solaire – avait disparu, ou du moins ne donnait plus lieu à des sensations isolables. Seules les jambes qui tenaient debout, rattachant ce que j'étais devenu au plancher, gardaient un lien avec celui que j'avais été : le reste était jaillissement enflammé, *excédant*, libre même de sa propre convulsion. Un caractère de danse et de légèreté décomposante (comme fait des milles futilités distraites et des mille fous rires de la vie) situait cette flamme « hors de moi ». Et comme dans une danse où tout se mêle, il n'était rien qui ne vînt là se consumer. J'étais précipité dans ce foyer : il ne restait de moi que ce foyer. Tout entier, le foyer lui-même était jet hors de moi. [...] Le lendemain j'écrivis cette flamme : « Elle ne se connaît pas elle-même, elle est absorbée dans son propre inconnu. [...] Sans cette soif de non-savoir, elle cesserait aussitôt. La flamme est Dieu, mais abîmé dans la négation de soi-même¹⁸⁵. »

La flamme divine du mystique chrétien devient chez Bataille une *comparaison* pour un état physiologique. La consommation frappe aux frontières du dicible, et ce n'est pas le but ici de recycler cet indicible en nouveau totem. Le but de Bataille est d'atteindre à l'expérience de l'inconnu, sans enrober cet inconnu d'une représentation quelconque ou d'une croyance quelconque. L'expérience fait autorité en elle-même. Elle n'a pas de but ou de profit externe. La flamme n'est plus contact avec Dieu, mais avec sa négation. Et le sentiment de cette absence ne vient que du *désir* de non-savoir, elle n'est évidemment pas un savoir en elle-même. Mais dans les deux cas, chez le mystique comme chez l'auteur de la *Somme athéologique*, l'expérience de pensée affecte le corps. La flamme est métaphore parce qu'elle est écrite *à la place de* quelque chose d'autre : une émotion, une excitation, un transport, quelque chose de nerveux avant d'être cérébral, ou plutôt un état où l'on *sent* l'enracinement nerveux du cerveau. On ne peut décrire cette flamme, mais l'écrire.

Je ne cherche pas la nuit de l'inconnu, mais l'utopie de la littérature. Elle cherche l'image de la nuit, son écriture, sa métaphorisation en consommation. Bataille méprise la métaphore, sa « flamme » écrite, puisqu'elle fait écran entre la conscience et le non-sens dont elle se

¹⁸⁵ *L'expérience intérieure, op. cit.* p. 148. Bataille souligne.

protège. La littérature est encore un salut de pacotille, un vice. Ce n'est pas le seul vice de *Je* qui s'abîme dangereusement de la manière la plus prosaïque en fumant cigarette sur cigarette ou en buvant du whiskey. Son entêtement à se détruire témoigne de son application à projeter l'utopique chemin de croix sur son histoire. Cet effort de dramatisation est le risque même, le salut même, car il implique toujours une part de comique, c'est-à-dire de ratage. N'imité pas le Christ qui veut ! Bataille écrit cette flamme alors qu'il tente, à rebours, de comprendre pourquoi son expérience a raté. Avant de se transformer en flamme, il est insupportablement agité, seul dans sa chambre, tergiversant entre la décision d'aller plus loin (mais comment ?) et celle de tout abandonner. C'est l'impossibilité de comprendre le ratage qui entretient sa valeur non négociable.

En plus des clichés de l'artiste dévergondée en proie à tous les excès, ce qu'incarne ce *Je* c'est un combat entre un sujet et son absorption dans une Révélation qui avalerait, avec la sensation de son intoxication volontaire, sa conscience. Un corps dont les sens ne seraient plus dérangés ne pense plus. « Une fois supprimée la dernière trace d'émotion il ne restera plus de la pensée que la tautologie absolue¹⁸⁶. » Bataille, lorsqu'il se sent s'embraser, perd la sensation du haut de son torse, de ses bras. Ses limites s'estompent, mais pas son corps même qui se transforme. Ressentir « Dieu abîmé dans la négation de soi-même » est ressentir la perte d'une organisation corporelle. Un surplus d'énergie surgit de ne plus être absorbé en Dieu. C'est la jubilation et la panique. Au plus près du tiraillement intime le *Je* écrivant se compose. D'une part il y a la tentative désespérée de rappeler l'Amant perdu, d'autre part le désir d'y échapper. Entre la haine du supérieur – « Je te hais ! » crie *Je* à Malina – et le besoin de son infinie miséricorde, *Malina* est un *Cantique des cantiques* qui tourne au vinaigre.

Mets-moi comme un sceau sur ton cœur,
comme un sceau sur ton bras.

Car :

Fort comme la Mort est Amour ;
inflexible comme Enfer est Jalousie ;
ses flammes sont des flammes ardentes :
un coup de foudre sacré.

¹⁸⁶ Adorno, Theodor W., *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée* [1951], traduction de É. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, 2003, p. 166.

Les Grandes Eaux ne pourraient éteindre l'Amour
 et les Fleuves ne le submergeraient pas.
 Si quelqu'un donnait tout l'avoir de sa maison en échange de l'amour,
 à coup sûr on le mépriserait¹⁸⁷.

Est-ce que *Malina* est une confirmation de cette prédestination de l'amoureuse – qui jette tous ses avoirs aux feux de l'amour qui ne s'achète pas – au mépris de ses contemporains ? Oui, mais encore davantage. *Malina* montre les conséquences du déménagement de Dieu avec ses pénates (ses sentencieux avertissements et ses calamiteuses jalousies) dans le monde humain. Dieu descendu sur terre est un criminel dans la pièce radiophonique *Le bon Dieu de Manhattan*. C'est lui qui fait exploser les amoureux qui menacent l'ordre du monde, ce ne sont pas eux qui se sacrifient volontairement.

Au tribunal.

BON DIEU. – Il faut qu'ils sautent, volent en éclats et disparaissent sans laisser de traces, car rien ni personne ne doit les approcher de trop près. Ils sont comme ces éléments rares, ces substances démentes qui irradiant, brûlent et désintègrent tout et mettent le monde en question. Leur seul souvenir contamine les endroits qu'ils ont effleurés au passage. [...] 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 pas¹⁸⁸.

L'amour fort comme la mort condamne aussi *Je* à un chemin étonnamment périlleux, qui retourne le sacrifice en crime, en exploitation plutôt qu'en célébrée affirmation rebelle. Or Sloterdijk suggère que se poser soi-même comme sujet d'expérimentation, qui se teste et se malmène afin de déterminer quelle vie pour lui serait la meilleure, est le fait de l'individu moderne. Aux activités assurant sa subsistance s'ajoutent l'activité expérimentale, ce à quoi participe frénétiquement la littérature qui, comme Bachmann l'admet, pose le *Je* comme champ d'expérimentation. Une telle conduite, incarnée par le *Je écrivain* de *Malina*, poussant aux limites de l'autoannihilation est étonnante, mais on peut la comprendre qu'à partir des codes de l'autodestruction mystique.

Il me semble que l'on répète aujourd'hui, dans un code non théologique, des éléments qui ont déjà été expérimentés, jadis, dans la mystique chrétienne – le plus souvent dans le langage de l'expérience intensifiée de soi, de l'ivresse, c'est-à-dire de la civilisation du vécu.

¹⁸⁷ « Le cantique des cantiques » ds *La Bible*, traduction œcuménique, Paris, Le livre de Poche, 1996, p. 1059.

¹⁸⁸ « Le bon dieu de Manhattan » [1958] ds *Œuvres*, traduction de C. Kübler, Paris, Actes Sud, 2009, p. 638-639.

On peut résumer ce phénomène en une formule : conservation de soi plus expérimentation de soi égale intensification de soi-même¹⁸⁹.

La névrose moderne est la conséquence de ce double mandat de la pensée qui cherche *et* la rationalité qui permet la survie *et* la fièvre comme excitabilité extrême qui porte au délire. Alors la conscience se révèle aussi comme vide, le sujet cartésien sûr de lui-même, ou postulant du moins une sécurité fictive du soi qui pense, devient un canal pour des forces qui ne le concernent pas. Dans les mots de Sloterdijk : « Je suis un canal, ou un chauffe-eau instantané pour les substances publiques – le fourbi du social, les événements venus de l'extérieur, la matière apportée par le vent¹⁹⁰. » L'épreuve de cette désorganisation du moi consumé, vidé de sa substance et de son libre arbitre, est à la fois une grâce – elle libère du poids de la responsabilité – et une malédiction – elle entraîne la paranoïa de l'être possédé par son époque. La seule liberté qui reste c'est celle de choisir son *pharmakon*, la pensée relevant d'une « intoxication volontaire ».

JUSTICE CONTRE JUGEMENT : « VIENNE BRÛLE ! »

L'incendie du palais de justice de Vienne [*Wiener Justizpalastbrand*] désigne un événement historique survenu en juillet 1927, suite à un acte criminel qui voulait en punir un autre. Dans le cadre d'une lutte politique où s'affrontaient deux partis, trois militaires de droite ont été inculpés, pour la mort d'un travailleur croate et d'un enfant de huit ans. Ils ont été acquittés par leurs collègues d'un crime patent, ceci dans le calme protégé de la Justice énoncée par les vainqueurs qui règnent au Palais. C'est contre cette justice frimée qu'un vandale mettra le feu au bâtiment et que les manifestants descendront dans la rue. 89 seront tués par la police. *Je* affirme que le monument brûle encore, que cette révolte populaire étouffée par l'hypocrisie des puissants est quotidienne.

Pensez un peu au mot « palais » à côté de « justice », c'est déjà un avertissement [...] Dans une formation rien n'est sans conséquence, et cet incendie quotidien du Palais de justice... (M. Mühlbauer chuchote : 1927, le 15 juillet 1927 !) L'incendie quotidien d'un palais si

¹⁸⁹ Sloterdijk, Peter, *Essai d'intoxication volontaire* [1996] suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* [2000], traduction de O. Mannoni, Paris, Hachette, 2001, p. 16-17.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 24.

fantomatique avec ses statues colossales, ses débats et ses déclarations qu'on qualifie de verdict ! Cet incendie quotidien... (74-75)

Le journaliste, le bon M. Mühlbauer (le nom signifie « bâtisseur de moulins à vent », on y entend aussi *Müllbauer*, « bâtisseur de déchet »), à qui *Je* confie son indignation, aura tôt fait d'effacer de la bande d'enregistrement ce débordement malencontreux. L'événement historique exceptionnel a *toujours* lieu dans l'« aujourd'hui » du roman. Ce temps de la remémoration sans repère fait état d'une chose incontestable : le jugement est rendu par les puissants pour les puissants. Contre ce jugement dit objectif, Bachmann réclame justice.

Il ne suffit pas de constater l'injustice. Après tout chacun en est conscient et s'en désole. La littérature permet d'affecter la logique du jugement, la pitié ou le ressentiment que ce jugement suscite, en rappelant à l'image de tous ceux qui sont morts sur le bûcher au nom de la sauvegarde de l'ascendant des quelques dirigeants. Ces consumés remontent comme des cadavres des caves de la haute culture. Le feu témoigne de la violence tue qui fonde le bon déroulement tranquille des « progrès » de l'humanisme. Il faut souligner la dimension figurale de cette intelligence que *Je* cherche dans des formules poétiques qui résistent à leur étiquetage et flottent au milieu de son discours. Elles permettent l'intelligence d'une puissance du langage qui ne meurt pas. Le sens du sacrifice véhiculé par cette métaphorique de la consommation défie la volonté de posséder et de limiter l'expérience. *Je* s'assure de maintenir l'incompréhensibilité, afin que les comptes ne soient jamais complètement rendus, les criminels jamais acquittés et remis en liberté, les peines jamais purgées. Ces métaphores sans auteur altèrent la Loi qui attribue, distribue, destitue le sens et les fautes.

Je est une figure spirituelle [*geistige Figur*]¹⁹¹. Elle donne une forme visible au développement vicieux du virus du crime qui peu à peu se « sublime », s'installe dans les têtes, rivalise de stratagèmes perniciose pour opérer sans laisser de traces. Bachman fournit ces cendres comme des pièces à conviction. C'est pour dissuader ceux – ou surtout celles

¹⁹¹ L'expression est employée par Bachmann pour définir Esther, la protagoniste de *The Bell Jar* de Sylvia Plath dans « Das Tremendum – Sylvia Plath : « Die Glasglocke » » [1968] ds *Werke. Band IV : Essays, Reden, Vermischten Schriften, Anhang*, München und Zurich, Piper Verlag, 1978, p. 358. Ma traduction. « *die geistige Figur* »

– qui verraient encore dans une telle dérapage meurtrière quelque chose de romantique. Comme après avoir suivi l'Esther de *The Bell Jar* Bachmann est capable de dire que, sans contredit « Rien n'est poétique dans la maladie [...] la maladie est l'absolument horrible, c'est quelque chose dont l'issue est mortelle¹⁹². » Nous sommes aussi obligés, après être passé(e)s par *Malina*, d'abandonner les visions réconfortantes de la poète martyre qu'on nous a si bien vendues. Le roman témoigne du cannibalisme culturel – on se farcit du poète entre puissants – qui menace la littérature et la pensée.

Si cette guerre licite qui brûle le *Je* n'a pas de fin, c'est aussi que la vie n'est pas possible sans sacrifice : sans manger, tuer, exploiter, l'animal, la nature, l'autre être humain. Au milieu de cet incendie perpétuel, on trouve la poésie comme « holocauste de mots¹⁹³ », qui brûle la langue pour lui enlever sa valeur d'usage, sa fonction de communication, son sens propre. Cet holocauste se distingue des autres formes d'exploitation discursives – de l'assimilation intelligente du monde par l'homme – en ce qu'il n'est pas complètement destructeur. Ce « feu qui ne fait pas de mal » Bataille le localise dans les réminiscences de Proust « la *reconnaissance*, qui n'est pas discursive – et ne détruit rien – donnait à la volonté de possession de Proust un apaisement suffisant, analogue à celui de la *connaissance*, qui, elle, est discursive et détruit¹⁹⁴. ». Cette reconnaissance participe de l'étrange intelligence – à la fois acide et atterrée, excédée et tempérée – que véhicule le ressassement de l'imaginaire du feu. Les souvenirs remontent à la conscience par associations sensibles, par reconstitutions imaginaires. Les souvenirs n'ont pas d'explication, mais une prégnance. C'est une telle reconnaissance que provoque le *patchwork* textuel de Bachmann.

Je s'abandonne plus volontiers aux feux de l'amour qu'à ceux de la colère. Ce n'est que vers la fin que son ressentiment s'avoue avec une bonne dose d'ironie mesquine. Par haine, par amour, qu'importe, *Je* s'éteint. Lire *Malina* comme une leçon serait rater la polémique de ce texte écrit dans l'écartèlement entre les forces régulatrices et violatrices de la langue. Il ne s'agit pas de prendre parti pour l'excès ou pour la règle, pour *Je* ou pour son *alter ego*

¹⁹² *Ibid.*, p. 359. Ma traduction. *Nichts ist poetisch an [der] Krankheit, [...], die Krankheit ist das schlechtbin Ensetzliche, es ist etwas mit tödlichem Ausgang.*

¹⁹³ Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, *op. cit.* p.158.

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 162.

Malina ; l'alternative est absurde étant donné que l'un détermine l'autre. Il s'agit de rester dans le feu sans le recours à l'idée de l'émancipation qui motive le totalitarisme : l'envie de se broyer dans le Tout du mystique ou l'envie de défendre l'Humanité contre les barbares qui la menacent. La guerre n'est pas une fin en soi, on la mène dans l'espoir de trouver la paix, d'imposer sa paix aux autres. La littérature empêche de trouver cette paix, en présentant cette dernière comme un ersatz.

Je ne s'apaise pas, continue de se brûler au même feu, pour en écrire « la nature ». Elle réside dans l'exploitation de l'humain par l'humain. *Je* réagit à l'injustice en martyr : elle s'immole dans son cultivé espace privé. Le roman de Bachmann met le *Je* enflammé sur la place publique. Le livre rappelle à la consommation pour la reconnaître là où elle a toujours sévi, plutôt que pour découvrir, blesser, décider. Contre le Jugement, qui admet qu'on assujettisse la vie à des valeurs plus nobles, se lève *Je* et son désir de justice. Je comprends la distinction entre la justice et le jugement avec Deleuze qui reconnaît, partant de Nietzsche vers Kafka et Artaud, qu'une des stratégies d'opposition aux verdicts du Palais est de se livrer à l'ivresse, au « combat qui remplace le jugement.¹⁹⁵ » *Malina* représente de ce combat du *Je* délirant contre Malina le bon juge qui en aura raison. Le combat que décrit Deleuze contre les forces moralisantes de l'assujettissement, réclame une consommation : une désorganisation intensifiant le langage.

Sans sa finale *Malina* resterait le récit d'un combat. Mais avec le verdict qui tombe à la toute fin, il devient le récit d'une conquête guerrière et d'une aliénation sociale. Il serait superficiel de lire le roman comme une guerre des sexes nouveau genre. Les acteurs ennemis, une femme deux hommes, sont liés par une fatalité. Le sacrifice de la femme est son destin symbolique. Il est possible, et souhaitable, de combattre cet enfermement de la femme dans son rôle de consumée, consacrée à la sphère utopique de l'au-delà.

La liberté pour laquelle les femmes ont combattu n'a pas encore de nom. C'est une liberté qui signifie la lutte du féminin contre le féminin, la révolte se joue à l'intérieur, la lame du couteau sépare sans tenir jusqu'au bout le pari de la vie seule. Il faut que quelque chose

¹⁹⁵ Deleuze, Gilles, « Pour en finir avec le jugement », ds *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 165.

meure. Cette liberté-là est sans espace social, sans lieu d'écriture, de sépulture, sans ordre donné, sans filiation¹⁹⁶.

Le féminin que décrit ici Dufourmantelle est défini par un destin sacrificiel contre lequel la femme se bat. Il n'est pas vrai que cette lutte n'ait pas de lieu d'écriture. Il semble au contraire que la lutte du féminin contre son élection comme sacrifiée soit le moteur même de l'écriture plusieurs femmes, qui pensent et repoussent lucidement les tentations de la voie sacrificielle tracée par d'autres, et d'abord par l'Église.

À la frontière du singulier qui n'existe pas.
Émerge la religieuse. À dix-sept ans, l'Imitation. On est responsable de sa santé. Il y a des normes à suivre au-delà desquelles pas de pardon. Fuir pour trouver la paix et le salut. Il n'y a ni paix ni salut nulle part. Il y a la guerre des nerfs. La religieuse éperdue dans sa fuite en avant. Le giron familial fleur sur le retour. Ne rien défier en défiant. En appel d'un charme indéfinissable marge marche pousse fuit femme de personne¹⁹⁷

Dans *Malina* s'amorce ce retour du féminin contre lui-même, mais on en reste à la « guerre des nerfs » et le *Je* reste la femme de plusieurs. Elle tente de se dépêtrer des mythes et icônes qui la destinent à sacrifier sa vie : pour l'enfant, la communauté à venir, la littérature. *Je* perd. En apparence. Le roman oblige à une reconnaissance de l'injustice qui permet de s'en détourner. Car ce que Bachmann désigne, dans une esquisse de préface au deuxième roman du cycle « Genre de mort », c'est que « le quantum du crime, le meurtre latent¹⁹⁸ » demande ses preuves, pour qu'on puisse non le punir – ce serait impossible –, mais le voir dans sa vérité et le fuir. On ne peut dire que la littérature sauve une fois pour toute, mais qu'elle sauve continuellement en forçant la pensée à se risquer, se dépasser, quitter le terrain sûr de la guerre, de la défense des positions. Elle garde dans l'énergie saine du combat. Elle garde en vie. C'est déjà beaucoup.

Le combat poétique empêche de se laisser tenter par les charmes du néant. Il empêche de se laisser détruire comme *Je* qui, à force de se l'entendre répétée, cède à l'injonction de Malina. « Donc tu ne diras plus : guerre et paix. » (198) Il y a une ligne de fuite entre la guerre et la paix. Elle feinte le discours manichéen de Malina. La guerre est seulement le

¹⁹⁶ Dufourmantelle, Anne, *La femme et le sacrifice, D'Antigone à la femme d'à-côté, op.cit.*, p. 271.

¹⁹⁷ Théorêt, France, « Nécessairement putain » [1980] ds *Bloody Mary* suivi de *Vertiges, Nécessairement putain, Intérieurs, Poèmes des origines*, Montréal, Typo, 2011, p. 165.

¹⁹⁸ Bachmann, Ingeborg, *Todesarten Projekt, Band 2, Das Buch Franzza*, München & Zürich, Piper Verlag, 1995, p. 17. Ma traduction. « *das Quantum Verbrechen, der latente Mord* »

combat-contre, une volonté de destruction, un jugement de Dieu que l'inspiré tyrannique entend pour faire de l'instinct de destruction qui l'habite quelque chose de « juste »¹⁹⁹. *Je* est l'otage de la guerre, mais *Malina*, la littérature, reste dans le combat. Car le roman ne domine pas au nom d'une cause, sinon celle de la littérature sans mission. Il se tient dans l'espace d'un tribunal imaginaire devant laquelle s'énonce un constat froid : « C'était un meurtre. » Ce constat n'est peut-être pas tout à fait un verdict, car nous baignons en plein indécidable : qui en serait responsable ? Personne sinon le grand Inquisiteur. Celui-là fait sa loi dans chaque conscience. L'Inquisition qui punit les crimes spirituels, Bachmann y rappelle dans une esquisse de préface à *Franza* :

Si vous comprenez bien la référence à l'Inquisition, que vous la comprenez comme le tribunal particulier qui régit la pensée – alors dans un sens exagéré – alors j'espère que vous comprenez ce que je veux dire [...]. Car nous n'avons affaire à aucune Inquisition, mais avec une pensée qu'on ne traduit devant aucune justice et qui néanmoins mène au crime²⁰⁰.

Bachmann traîne de force la pensée devant le tribunal de la littérature. Elle ne le fait pas comme le philosophe Kant ou encore Wittgenstein, pour établir ce qu'il est possible ou non de penser et pour renvoyer les métaphysiciens à la maison, mais pour se défendre contre ce qu'il est destructeur de penser. L'enjeu du procès n'est pas la punition du méchant ou du sot, mais la survie des victimes. C'est un plaidoyer pour l'amante consumée par l'Administration. Il importe de montrer que c'était tout à fait dans l'ordre des choses. Même *Je* y croit, à cet ordre, puisqu'elle n'accuse personne ! Bachmann montre cet ordre est criminel. Cette monstration est une preuve qui ne peut être donnée que par l'imagination et l'image. Car un récit mesuré des faits ne pourrait rendre compte de la cruauté à l'œuvre dans la conscience. On peut toujours – et on l'a beaucoup fait – dire que la langue est fasciste, violente, injuste, terrible. Bachmann l'a dramatisé, plutôt qu'une nouvelle fois théorisé, jugé.

Nous n'avons pas à juger les autres existants, mais à sentir s'ils nous conviennent ou disconviennent, c'est-à-dire, s'ils nous apportent des forces ou bien nous renvoient aux

¹⁹⁹ Deleuze, Gilles, « Pour en finir avec le jugement », *op. cit.*, p. 166.

²⁰⁰ Bachmann, Ingeborg, *Todesarten Projekt, Band 2, Das Buch Franza*, München & Zürich, Piper Verlag, 1995, p. 73. Ma traduction. « Wenn Sie das Zitieren der Inquisition nicht missverstehen, sondern nur [als] das eines Tribunals, das über das Denken richtet, also in einem übertragenen Sinn, dann, hoffe ich, verstehen Sie, was ich meine [...]. Denn wir haben es hier mit keiner Inquisition zu tun, aber mit einem Denken, das vor kein Gericht kommt und dennoch zum Verbrechen führt. »

misères de la guerre, aux pauvretés du rêve, aux rigueurs de l'organisation. Comme l'avait dit Spinoza, c'est un problème d'amour et de haine, non pas de jugement. [...] Ce n'est pas du subjectivisme, puisque poser le problème en ces termes de force, et non pas en d'autres termes, dépasse déjà toute subjectivité²⁰¹.

Je aime ce qui la violente, la pousse au faux bonheur ou au faux aveu, à la mystification. *Je* refoule la part ivre, consumante, aimante, pensante d'elle-même, au profit d'une séduisante lumière qui viendrait d'ailleurs. *Je* est encore dans la guerre puisqu'elle défend un droit de penser. « [...] la pensée, qui se fait de plus en plus rare, doit être accordée à un Otto Kranewitzer autant qu'à une classe privilégiée et à ses douteux représentants, les penseurs patentés. » (205-206, je souligne) Cet employé de la poste qui, en pleine crise, a arrêté de distribuer le courrier, a donné un signe, selon *Je* qu'il s'était mis à penser, donc à ne plus fonctionner comme il faut.

Bachmann n'invente pas une « écriture mineure » ; elle ne déstructure pas la langue majeure. Elle reprend des fétiches de cette tradition, son imaginaire glorieux du feu, pour que cet imaginaire, sans même qu'on ne le retouche, avoue son fond criminel. C'est à la lumière du reste du récit, et de sa dernière phrase lapidaire, que ces métaphores prennent un autre aspect. Elles sont transfigurées. Et la prose de Bachmann, plutôt que déroutante doit être claire car elle endosse le rôle de témoin d'une opération systématique de sélection et de dénégation de la vie. Le *Je* écrivant est le pantin qui tient le fort de la voix humaine²⁰², garde cette place occupée de peur qu'elle soit conquise par l'administration meurtrière. *Je* se consumant, ne fait pas que s'éreinter vainement. « Je médite un discours enflammé [...] une lettre que les soldats intercepteront et brûleront, les flammes en calcineront les mots ou les noirciront » (207) *Je* rêve de se faire – enfin ! – intercepter, censurer, comme pour s'accorder à la non-liberté sociale qui règne. *Je* exprime un complexe de jeune femme

²⁰¹ Deleuze, Gilles, « Pour en finir avec le jugement », *op. cit.*, p. 169.

²⁰² Bachmann, Ingeborg, *Leçons de Francfort*, *op. cit.*, p. 694. Dans la traduction officielle, on présente le *Je* comme « Le héraut de la voix humaine », ce qui m'apparaît une mauvaise traduction. Il est difficile de rendre compte de la dimension spatiale et hiérarchique de l'expression « *Platzhalter der menschlichen Stimme* » dans la version allemande (p. 75). Le *Je* écrivant garde une place sur l'échiquier de la connaissance et du langage. Il préserve un espace d'amplification et de simulation – c'est aussi un mannequin ou un épouvantail – de la voix vulnérable, vivante, de l'humain. Notons finalement que *Platzhalter* désigne aussi un « Joker », une carte à jouer qui surpasse toutes les règles et permet de remporter la mise *in extremis*.

blanche privilégiée qui se projette parmi les opprimés dont elle se sent, voire dont elle souhaite, partager le sort.

UN GENRE DE PENSÉE

Je parcourt la distance entre sa porte et celle d'Ivan pour retracer « l'histoire de [sa] passion, le chemin de croix [qu'elle a] voulu parcourir, de sa maison à la [sienne.] » (145) *Je* se fait à l'insu d'Ivan sa martyre. « Il a gagné mon corps qui ne vit plus que d'être crucifié constamment. » (144) D'emblée *Je* occupe une position élocutoire féminisée définie, de fait, rarement par des femmes, mais plutôt par les mystiques et les poètes qui laissent retentir la voix emportée de l'Âme amoureuse de l'Esprit. Ce *Je* amoureuse de son déserteur est aussi l'épouse du *Cantique des cantiques*. L'excessif désir de ce *Je* « malade d'amour » tient lieu, pour les pieux puritains, de l'expression de la foi sans borne de l'Église, nom féminin très commode pour réinterpréter le texte et en étouffer la charge érotique. Les références insistantes à cette mystique traditionnelle forcent à dépasser les lectures non imaginatives qui font de *Je* l'incarnation fidèle de Bachmann. Son roman invite plutôt à découvrir un *genre* de pensée qui profite et périclète de ses propensions à l'ivresse et qui cherche, avant tout, un laisser-aller dans l'écriture poétique.

La connaissance est un procès d'assimilation ; l'homme intègre l'inconnu – celui de la femme entre autres – et ainsi anthropomorphise tout ce qui n'est pas lui. Suivant cet étalon, la femme est un homme manqué. *Je* ne connaît rien, ne s'assimile rien. Elle dévore des livres, mais c'est pour s'intoxiquer et non pour s'engraisser ou pour éclaircir quoi que ce soit. Cette pensée malade, reliquat de bovarysme, s'installe langoureusement dans les illusions qu'on lui sert. Rappelons que Madame Bovary a aussi connu sa phase mystique :

Emma sentait quelque chose de fort passant sur elle, qui la débarrassait de ses douleurs, de toute perception, de tout sentiment. Sa chair allégée ne pesait plus, une autre vie commençait ; il lui sembla que son être, montant vers Dieu, allait s'anéantir dans cet amour comme dans un encens allumé qui se dissipe en vapeur. On aspergea d'eau bénite les draps du lit ; le prêtre retira du saint ciboire la blanche hostie ; et ce fut en défaillant d'une joie céleste qu'elle avança les lèvres pour accepter le corps du Sauveur qui se présentait. [...] Le Curé

s'émerveillait de ces dispositions, bien que la religion d'Emma, trouvait-il, pût, à force de ferveur, finir par friser l'hérésie et même l'extravagance.²⁰³

La sublimation du corps excitable d'Emma ne dure qu'un temps. Les feux libidinaux trahissent le fondement pervers de ses ambitions ascétiques. Ou bien c'est, inversement, l'intensité et le zèle suspect avec lequel elle s'adonne à ses épanchements mystiques qui trahit le mal de foi qui inspire ses maniaques tentatives amoureuses. De toutes les façons, Madame Bovary prouve que tout ce qu'elle vit jure avec sa représentation.

Quand elle se mettait à genoux sur son prie-Dieu gothique, elle adressait au Seigneur les mêmes paroles de suavité qu'elle murmurait jadis à son amant, dans les épanchements de l'adultère. C'était pour faire venir la croyance ; mais aucune délectation ne descendait des cieux, et elle se relevait, les membres fatigués, avec le sentiment vague d'une immense duperie²⁰⁴.

Emma est en quête d'un mystère qui a déserté sa vie, confinée à une médiocrité intégrale. Elle aurait pu écrire *Malina*. Le roman serait alors une lamentation sur la défaite de la subjectivité féminine qui veut prendre son essor et sur les affres de l'élue narcissique sans électeur. *Malina* donne une voix à la figure de l'amoureuse éperdue idéaliste au courage mal placé, celle qui fut écrite et définie d'abord par la culture patriarcale – pensons aussi à *Anna Karenine*. Sans vouloir décider du pessimisme ou de l'optimisme qu'on devrait retirer de la lecture de *Malina*, on peut néanmoins être assuré que ce qui se dramatise ici, c'est bien plus que le sort de la femme. C'est le sort d'une pensée fragilisée et aussi celui de la littérature attachée irrémédiablement au mystère qui déserte le monde technicisé.

L'amour, après tout, n'est pas le but ultime de la consommation du *Je* : « Tu es seulement là pour me donner du feu. » (241) dit *Je* à Ivan, au bout de sa Passion. Douloureusement désillusionnée, presque convertie à une forme ou une autre de cynisme, elle reconnaît les feux de l'amour comme instrumentaux. Ce qui prime, c'est le désir de connaître – qui est un désir de souffrir, désir d'en prendre plein les yeux, plein la figure – désir auquel Ivan donne son impulsion, sa beauté qui nourrit l'esprit débridé de *Je*. L'amour non réciproque permet la mise en marche de la machine détraquée de *Je* qui souhaite atteindre à une intelligence supérieure et sortir de la plate répétition des leçons qu'elle a, de toute manière,

²⁰³ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary* [1857], Paris, Gallimard, 1973, p. 291-292.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 293.

toutes apprises. « Il n'y a pas d'amours stériles. Toutes les précautions n'y font rien. Quand je te quitte, j'ai au fond de moi ma douleur, comme une espèce d'horrible enfant²⁰⁵. » Au sortir de *Malina* je porte une douleur, « l'horrible enfant » d'une perte, d'un avortement. Car *Malina* raconte une révolte avortée et une interdépendance déchirante entre les pôles régulateurs et révolutionnaires de la conscience. Le sentiment terrible d'avoir brûlé pour rien, d'avoir péri sans raison, seulement subissant la violence insensée qui règne. Et résonne encore le désespoir d'Emma. « Ce qu'il y a de plus lamentable, n'est-ce pas, c'est de traîner, comme moi, une existence inutile ? Si nos douleurs pouvaient servir à quelqu'un, on se consolait dans la pensée du sacrifice²⁰⁶ ! » Souffrance irrécupérable, consommation sans expédient, il faut encore, pour l'écrire, réclamer une justice, c'est-à-dire de ne plus souffrir aussi vainement, pour le bon caprice du dirigeant.

C'est l'identification parfaite du *Je* à cette féminité traditionnellement déterminée qui la perd. Peut-être parce que ce *Je* féminin excessif est plus facilement, du moins plus héroïquement, endossé par les hommes. C'est ce que prétendra Elfriede Jelinek dans une entrevue, lorsque son intervieweur lui demande si le plaisir masochiste, et sa stylisation, n'est pas le dernier recours de la victime :

Vous voulez dire ce gaspillage de soi [*Selbstvergeudung*] qui a toujours lieu chez Bataille, ce potlach de la femme bataillienne, que vous me proposez pour ainsi dire comme contre-exemple ? Je ne vois pas les femmes batailliennes comme des femmes. Se gaspiller soi-même, seul le peut quelqu'un qui se possède soi-même. Les femmes ne se possèdent pas. C'est pourquoi c'est pour moi une projection masculine. [...] Ce gaspillage personnel, je crois que c'est un mythe. La femme n'est pas cet Inépuisable qui peut ainsi se gaspiller. [...] Selon moi, ces femmes autogaspillantes de Bataille sont en fait des hommes²⁰⁷.

²⁰⁵ Yourcenar, Marguerite, *Feux* [1974], Paris, Gallimard, 1993, p. 53. Ces textes de jeunesse de Yourcenar sont présentés par l'auteure-même comme des tentatives naïves de rendre compte de l'apprentissage de la douleur, seule chose qui survive à l'amour.

²⁰⁶ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 313-314.

²⁰⁷ Jelinek, Elfriede, Entretien avec Rudolf Marech, « Nichts ist verwirklicht. Alles muss jetzt neu definiert werden » [Rien n'est accompli. Tout doit être défini à nouveau] mené le 22 février 1992 disponible [En ligne] <http://www.rudolf-maresch.de/interview/23.pdf>, page consultée le 06 janvier 2016. Ma traduction. « *Sie meinen diese Selbstvergeudung, die bei Bataille auch immer passiert, diesen Potlach der Batailleschen Frauen, den Sie sozusagen als Gegenwurf zu mir setzen ? Ich sehe die Batailleschen Frauen nicht als Frauen. Selbstvergeuden kann sich nur jemand, der sich hat. Die Frauen haben sich nicht. Deswegen ist das für mich eine männliche Projektion. [...] Von dieser persönlichen Vergeudung glaube ich, wie gesagt, dass es ein Mythos ist. Die Frau ist nicht diese Unerschöpfliche, die sich so vergeuden kann. [...] Für mich sind die sich selbstvergeudenden Frauen Batailles eigentlich Männer.* »

Bachmann a démystifié cet Inépuisable féminin. Elle a montré la détresse profonde et non « jouée » de la douce petite hystérique qui fait son grand numéro de la « dépense de soi » devant ses médecins ébahis. Si *Je* se range, c'est parce qu'elle est épuisée, parce que ce n'est qu'en laissant Malina – la réserve, la vengeance, la sagesse – gagner qu'on peut écrire, survivre. Bachmann reprend les armes et les clichés de l'ordre symbolique qui sacrifie le *Je* écrivain. Si je parle de sacrifice du *Je* plutôt que d'un simple renoncement à la vie, c'est parce que, de toute évidence, Bachmann souhaitait que quelque chose survive de ce *Je*, qu'il s'anéantisse sur scène au nom d'une utopie de la littérature. Après tout ce *Je* est loin de s'être volatilisé, puisque sa parole est publiée, reprise, célébrée.

Alors qu'on a souvent dit que penser était le fait de l'homme, il apparaît que ce le *je pensant* est pas mal efféminé, du côté de l'instabilité et de l'invention plutôt que du côté de la Loi masculine. L'ironie : que devient ce *Je* féminin lorsqu'il s'incarne *vraiment* dans une femme ? Une caricature. Une farce sordide. Le retour du *Je* sous la plume d'une victime du fascisme privé qui est, sinon nouvelle, du moins dérangeante. Elle empêche les lectures rédemptrices, les projections d'une nouvelle sainte sous les traits tirés de celle qui gesticule sans grâce dans sa « tunique de Nessus ». *Malina* raconte, en plus de l'histoire d'une femme perdue, l'histoire du *Je* écrivain qui profite de l'imaginaire du feu pour le profaner ; pour le montrer criminel dans ce monde-ci en même temps que purificateur de ce monde-là, vers lequel se dirige la littérature. C'est parce que la littérature est morale pour Bachmann, que *Je doit* mourir. Pour ainsi dire montrer l'exemple et prouver une injustice globale qui frappe aussi la précaire existence de l'écrivain qui pense sur son bûcher. Qu'est-ce qu'il y a d'utopique à représenter la pensée écartelée entre ses principes actifs et passifs, possessifs et possédés, bourgeois ou révolutionnaires, avides de verdicts ou d'extase ? L'histoire nous a appris que la loi humaine est guidée par le grégaire et l'intérêt du plus fort. On sait qu'ici-bas c'est toujours Malina et l'instinct de conservation qui l'emportent. C'est l'autre monde, qui hantait déjà Rimbaud, qui importe à Bachmann :

Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, - jusqu'ici abominable, - lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ? – Elle trouvera des

choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons²⁰⁸.

Aujourd'hui les hommes sont moins abominables et les femmes plus libres qu'au moment où Rimbaud, puis Bachmann, écrivent. Mais les repères symboliques, eux, ne changent pas. Ne peuvent pas changer. La femme comme sujet politique peut, ou presque, « vivre pour elle et par elle », elle reste néanmoins l'image d'une vulnérabilité à défendre et d'un sacrifice en puissance. On peut convertir ces repères symboliques, leur faire dire autre chose en les agençant différemment, mais ces pôles genrés hiérarchisés sont là pour rester. Ils sont le ferment de la pensée comme lutte entre l'excès et la règle, l'oscillation entre le singulier et l'universel.

Le feu, image par excellence de l'Esprit – celui qu'on vole aux dieux et qui alimente aussi le foyer bourgeois devant lequel on s'abîme en réflexions profondes – est un principe masculin qui attise l'âme féminine en proie aux transports voluptueux. La consommation ne laisse pas beaucoup de sang ni de sueur, chez Bachmann. Rien ni personne dans *Malina* ne sent mauvais. Nous sommes bel et bien plus près de l'Esprit sanitaire que du corps purulent. Rien qui pourrisse ou qui dégouline dans cet environnement progressivement desséché. Les humeurs nauséabondes sont éliminées en même temps que la cruauté s'idéalise en moyen de création. L'outil limité qu'est la rationalité l'emporte nécessairement sur la fragile vie humaine qu'elle nie et protège à la fois. Constat d'échec ? Oui, mais un échec exemplaire pour Bachmann d'un crime « propre ». Elle organise un plaidoyer pour la voix humaine contre l'immoralité de l'homme, pour l'Esprit contre ceux qui veulent le mettre à mort. Cette voix humaine ne s'associe pas à la vie dans son ensemble. Elle célèbre la spécificité de la langue humaine. Son privilège est sa malédiction.

La voix humaine a dans *Malina* tous les attributs du féminin, mais évidemment elle concerne chacun pense par-delà la rentabilisation de son précieux soi. Il ne faudrait pas conclure que c'est dans *Malina* la femme qui perd contre l'homme, mais l'amoureuse qui perd contre son séducteur.

²⁰⁸ Rimbaud, Arthur, « Une saison en enfer » [1873] ds *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, p. 92.

[...] dans tout homme qui parle l'absence de l'autre, *du féminin* se déclare : cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminisé. Un homme n'est pas féminisé parce qu'il est inverti, mais parce qu'il est amoureux. (Mythe et utopie : l'origine a appartenu, l'avenir appartiendra aux sujets *en qui il y a du féminin*²⁰⁹.)

Je est une femme dans *Malina*, non simplement parce que Bachmann est une femme, mais parce que l'utopie littéraire est ancrée dans le féminin, dans l'amour plus fort que la mort qui dépasse l'humain. Témoignant de cette alliance entre le féminin et un « reste » utopique, Ronell rappelle à l'*Übermensch* nietzschéen et à une nouvelle race de philosophes : les « transféministes ».

*This new species, which could be called in accordance with Nietzsche's notion of the über (trans), transfeminists, will have updated the philosopher's résumé. [...] They appear to call off the game even as they play it, at once asserting its irrevocability and rescinding its ground. Veiled, withholding, the philosophers of the future may not « allow themselves to be unriddled ». [...] There is a residue that philosophy has not been able to read or account for. Nietzsche calls this residue, at times, when things get urgent or truth is on the line, a woman. [...] Woman as hypothesis belongs to the same thinking that skips the groove of metaphysics*²¹⁰.

Les penseurs du futur, ces transféministes, sont passés par-dessus la guerre des sexes. Comme le rappelle encore Ronell : « *In any case, if you have practiced your binary scales and done your homework, you have already gathered that « beyond good and evil » also means beyond man and woman*²¹¹. »

SURVIE D'UNE TÊTE BRÛLÉE

Parce que quelqu'un m'a tuée, parce qu'on a toujours voulu me tuer, j'ai commencé à tuer quelqu'un en pensée – c'est-à-dire, pas en pensée, non c'était autre chose, il n'y a jamais grand chose à faire en pensée ; ça a tourné autrement, je l'ai même surmonté, je ne fais même plus rien en pensée. (236)

Le *Je écrivain* tue, plutôt que son père que Malina accuse et qu'il enjoint à détruire – son propre *Moi* sur l'autel de la pensée. C'est par le recours répété aux feux sacrificiels, que *Je* tente « de crever l'abcès, de le brûler. » (63) L'abcès est illocalisable. C'est une logique

²⁰⁹ Barthes, Roland, « Absence » ds *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.* p. 20. Barthes souligne.

²¹⁰ Ronell, Avital, *The Test Drive*, *op. cit.*, p. 147-148. Elle souligne.

²¹¹ *Ibid.*, p. 149.

davantage qu'un ennemi de chair et d'os qu'attaque l'écriture. La logique de la cupidité s'est frayé un chemin dans le corps et y a creusé un foyer souffrant qui embrase *Je* : « L'homme ne peut se trouver qu'à la condition, sans relâche, de se dérober lui-même à l'avarice qui l'étreint. [...] Le sens du sacrifice est de maintenir tolérable – vivante – une vie que l'avarice nécessaire sans cesse ramène à la mort²¹². » *Je* ne veut pas mourir, mais se guérir et échapper à ce qui nie son incommensurabilité, son humanité. *Malina* est un appel à un autre roman où *Je* continuera de s'écrire, se consumer et laisser ses cendres. La mort humaine et ses rituels ne touchent pas *Je*, qui ne s'intéresse qu'à la mort spirituelle. C'est ce qu'elle confirmera à Malina qui lui demande si elle va à l'enterrement d'un certain Haderer. « Cela ne m'intéresse pas. Pour moi, on n'est jamais mort, et rares sont les vivants, sauf sur la scène de mes pensées. » (241) Cette préséance de l'esprit sur la vie est ce que Bachmann critique, dans ses *Leçons de Francfort*, comme une barbarie abritée par l'esthétique. Elle punit le *Je* exagérant les aspirations de l'autonomie de l'art, le tue en pensée, châtiant la prétention à déconnecter les métaphores de la consommation de leur coût réel, à calculer en chair et en sang. Cette voix punitive est celle de la société contre laquelle Artaud conspuait, la montrant responsable de la mort de Van Gogh :

Elle s'introduit donc dans son corps,
cette société
absoute,
consacrée,
sanctifiée
et possédée,
effaça en lui la conscience surnaturelle qu'il venait de prendre, et, telle une inondation de corbeaux noirs dans les fibres de son arbre interne,
le submergea d'un dernier ressaut,
et, prenant sa place,
le tua²¹³.

Bachmann dessine avec une précision bouleversante le monologue intérieur de qui est tué de telle façon par la société. Elle parcourt les limites de l'expression de son temps. Ce sera à d'autres de surpasser ce qui condamne le *Je* au mur. Elle propage une pensée excessive, que le mauvais usage, restrictif et univoque, du langage, menace. Elle domestique aussi

²¹² Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 155-156.

²¹³ Artaud, Antonin, « Van Gogh. Le suicidé de la société. », *op. cit.*, p. 24.

cette pensée, mettant en garde contre l'absolutisme, la transformation caricaturale de la poète en agente de la dépense totale. *Malina* est l'écho d'une mise en garde qu'elle prononce en entretien : « On ne doit pas penser que c'est une chose très ésotérique que d'interroger en long et en large la morale de la langue. Les mots sont ce qu'ils sont, ils sont tout de même bons. Mais leur présentation, leur usage, est rarement bon. S'il est mauvais, ça nous tuera²¹⁴. » Un usage austère, techniciste, avare, normal, hypocrite, du langage, tue véritablement. L'usage de l'esthète roi, immature enivré de poésie niant la pourriture de la vie au nom des feux grandiloquents de l'amour romanesque, tue aussi véritablement. *Malina* est une préface toujours d'actualité, invitant à s'excéder par la littérature, mais pas trop. Contre l'idéalisme de la raison ou de la beauté, contre l'enivrement poétique surjoué, *Malina* montre les conséquences catastrophiques d'un mauvais usage des lettres.

Les métaphores de la consommation joignent le destin du *Je* au destin général de la fraction ennemie de la société de l'appropriation. Cette puissance maléfique féminine, chacun, homme ou femme, la conserve et l'exploite en soi. « La poète brûlant dans son lit (et avec elle toutes les femmes brûlant dans les villes médiévales qui ont vu leur population féminine devenir célibataire au milieu du feu) est toute femme et en même temps aucune femme, parce que la Femme n'est rien²¹⁵. » Jelinek, dans cet essai sur Bachmann, montre aussi que les métaphores ne sont pas inoffensives, qu'elles tuent, puisque Bachmann et les soi-disant sorcières sont *en fait* mortes brûlées vives. Ces images nous poussent, à l'instar de Jelinek, à télescoper les niveaux de lecture, à divaguer pour fondre le réel dans sa représentation, la Femme dans les femmes, le langage dans le monde. Toutes les voix excessives, ensorcelées, écartées de la raison du plus fort et son usage mesuré du langage, se fondent dans le *Je* de l'Immolée qui ne disparaît pas dans cette fissure du mur. La préfiguration métaphorique peut aussi se transformer en présage calamiteux.

²¹⁴ Bachmann, Ingeborg, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, München & Zurich, Piper, 1994, p. 26. Interview de 1961. Ma traduction. « Man muß nicht denken, daß das eine sehr esoterische Sache ist, an der Moral der Sprache herumzurätseln, die Worte sind was sie sind, sie sind schon gut, aber wie wir sie stellen, verwenden, das ist selten gut. Wenn es schlecht ist, wird es uns umbringen. »

²¹⁵ Jelinek, Elfriede, « Der Krieg mit anderen Mitteln » ds *Kein Objektives Urteil, nur ein Lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München, Piper Verlag, 1989, p. 312. Ma traduction et mon emphase. « Die in ihrem Bett brennende Dichterin (und mit ihr all die brennenden Frauen mittelalterlicher Städte, die ihrer weiblichen Bevölkerung mittels Feuers ledig geworden) ist alle Frau und gleichzeitig keine Frau, weil die Frau nichts ist. »

Je, la Femme en tant que surface de projection de l'excès, n'est en effet « rien ». Elle n'existe pas. Cette « inconnue » continue sa débauche de pensée à travers les textes d'avant et d'après *Malina*. Elle est une variable sous laquelle on projette une solution. Une utopie, un intraduisible, un délire se compose à partir de l'agglomération de *topoi* tout à fait reconnaissables. Un non-lieu absolu – l'espace de justice de la littérature hors-la-loi – apparaît dans un tissu de lieux communs. *Malina* scénarise l'évolution de la pensée de brûlure en brûlure, en vue d'une vérité qui ne se défend pas au palais de justice. Cette vérité exige une dépense improductive, une énergie débordante sans laquelle ne subsiste aucune pensée, aucun lieu commun, et peut-être aucune communauté. *Je* se demande : « laisserai-je un héritage ? » (276) Oui, le désir d'une puissance qui fait tanguer le pouvoir. Cette puissance procède d'une pensée de la reconnaissance plutôt que de la connaissance ; elle trace une mémoire étrange qui ne peut être certaine de son retentissement futur.

« Croire que la vérité d'une théorie est la même chose que sa fertilité est une erreur²¹⁶. » Ce que laisse l'expérience de pensée consumante : une reconnaissance sans thèse, un recouvrement des forces sans salut, un *polemos* entre des forces conservatrices et dépensières, une énergie vitale qui n'apparaît qu'au travers la friction avec ce qui l'entrave, la sensation d'une exaspérante codépendance entre l'exaltation de la pensée et son douloureux endiguement dans les sillons réducteurs de la raison. On sait que penser se fait en bâtissant des liens d'identité qui, par nécessité, réifient les éléments, détruisent leur singularité. Les métaphores de la consommation court-circuitent ces réflexes de la raison en ouvrant le texte à son dehors, non seulement parce qu'un réseau intertextuel illimité se développe, mais parce que la flamme de l'esprit ne se libère pas dans l'éther d'une pensée désincarnée.

L'éther est alors le feu froid, le feu qui éclaire sans matière, le feu qui éclaire l'esprit. En se livrant au feu, le philosophe [Empédocle] accepte la destinée de l'Esprit, de l'Esprit hors de la vie, qui refuse d'être ralenti par la vie. Dans l'éther, plus rien de terrestre, plus de fumée. Dans l'éther plus rien d'aquatique, plus de buée. Dans l'éther, plus rien même d'aérien, rien de l'odeur, nul effluve, nul mouvement. Mais, avant l'éther, préparant la libération de la matière, de toute matière, il faut toujours rêver au feu, rêver à un au-delà du feu. C'est du

²¹⁶ Adorno, Theodor et Horkheimer Max, « La pensée » ds *La dialectique de la raison* [1947], traduction de É. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983, p. 267.

feu seul que l'éther peut être l'ultra-élément. Ce sera toujours le destin de la poésie de l'éther de *transcender* la poésie du feu²¹⁷.

Je accepte la destinée de l'esprit, comme Empédocle, mais pas le roman. C'est contre les philosophes de l'éther qui flottent dans l'Esprit Absolu et qui ne s'embarrassent plus de la vie qu'ils nient, que s'écrit *Malina*. Sur terre, se défendant au dernier moment de devenir Tout en transcendant le monde du corps et sa douleur, un espace subsiste là où le *Je* théâtralise sa disparition. Cet espace de sur-vie est évoqué ainsi par Artaud : « Le fond des choses c'est la douleur, mais être dans la douleur n'est pas souffrir, mais sur-vivre, et je veux dire aussi perpétuellement se survivre, mais surtout vivre à un taux par-dessus, à l'étiage de l'extrême dessus²¹⁸. » Évidemment Artaud était plus radical que Bachmann. Il ne visait pas à faire l'expérience de la douleur vécue avant sa mise en cendre par l'esprit, il faisait le parti impossible de se tenir *constamment* dans la douleur.

Je pense *vers* le bas, mais elle ne s'y tient pas. Elle se consume en vue de cette bassesse qu'elle vit par appropriation, en se glissant dans la peau d'une autre, puis d'une autre, puis d'un animal, puis d'une mouche. Elle est en ce sens toujours dans la métaphore, elle vit à *la place de*, dans une incessante substitution de soi, enfilant un costume et un autre, jamais celui du vainqueur. « J'essaie de me penser dans la vie d'une mouche [*mich in das Leben einer Fliege hineindenken*] ou dans celle d'un lapin de laboratoire maltraité pour une expérience, ou dans celle d'un rat qu'on endort et qui n'en prépare pas moins un dernier bond hargneux. » (236) Changer de perspective est le fait de l'artiste qui peut – avec une force empathique ou conquérante c'est indécidable – se transporter métaphoriquement dans un ou plusieurs autres et ainsi se décentrer. *Je* incarne ce décentrement inévitable pour qui pense vraiment, sans essayer de se confirmer lui-même dans son existence ou ses positions idéologiques. Ce décentrement était aussi visé ironiquement par Nietzsche qui fait remarquer que

[L'intellect] n'est qu'humain, et son seul possesseur et producteur le considère avec pathos, comme s'il renfermait le pivot du monde. Or, si nous pouvions comprendre la mouche,

²¹⁷ Bachelard, Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988, p. 151-152. Bachelard souligne.

²¹⁸ Artaud, Antonin, *Suppôts et supplications*, *op. cit.*, p. 139.

nous saurions qu'elle aussi nage à travers l'air avec ce pathos et ressent en soi le centre volant de ce monde²¹⁹.

Humiliation et célébration de la raffinée vanité de la connaissance humaine, Bachmann présente la conscience comme le résidu de la pensée des autres, et non comme l'expression subjective de son génie singulier. Contre l'orgueil du savant qui se félicite de son esprit critique, *Je* pense et se compose un *Je* de façade, « une composition, il s'agit de créer une femme pour une robe d'intérieur » (113) une coquille qui puisse retenir toutes ces idées usées qui refont surface et qu'elle recouvre de toutes les parures d'une féminité corsetée de circonstance : se pomponnant avec plaisir et virevoltant devant son miroir. Mais ce petit manège innocent n'a pas raison des pensées noires qui resurgissent sans crier gare et préfigurent sa perte : « ce sont les autres qui m'ont inspiré ces idées aberrantes, autrefois ; je n'aurais jamais eu ces idées, jamais je n'aurais pensé au mépris et à l'aversion, il y a un autre en moi qui n'a jamais été d'accord... » (117)

Plus je lis, plus je réalise que ce que je croyais penser a été pensé mille fois, s'est transmis à moi par des voies impénétrables, ont nourri mes pressentiments et mes craintes. Il n'y a pas de citation. Tout ce qui a été écrit ou non s'emmêle dans la pensée qui est, dès lors que l'on tombe dans l'image, *manifestement* inappropriable. Quelque chose d'ancestral, un amour, une haine, un défi, continue de brûler en moi, même quand je l'ignore. Je transporte avec moi l'histoire qui ne m'a pas vue vivre. Qui a inventé la roue ? Qui a inventé la métaphore du feu pour parler de la vie, de l'amour, de la quête de la connaissance ? Lorsque *Je* écrit des formules toutes faites comme « J'attends sur des charbons ardents » (72), on ne peut plus savoir d'où jaillit cette pensée comme un objet trouvé. De même lorsqu'elle appelle sa robe une « Tunique de Nessus » (271), elle renvoie à une légende, non à un auteur singulier. Que dire alors de « l'incendie quotidien du palais de justice » ? en allemand c'est devenu une expression figée qui désigne un seul événement, révolutionnaire, survenu en 1927 (ce que d'ailleurs lui intime de spécifier le journaliste, pour qu'on ne se trompe pas sur la clôture de l'événement, qu'on ne s'imagine pas qu'il nous concerne encore).

²¹⁹ Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, *op. cit.*, p. 7-8.

Ce que le réseau métaphorique de la consommation réveille et attise, surgissant de manière impromptue dans la prose de Bachmann, c'est le ferment confus et destructeur de l'écriture la plus régulière. On en déduit que le feu poétique ne blesse l'ordre de la représentation et ouvre une brèche qui permet d'en voir le sous-sol de braises. La métaphore « vive » est une illusion. Il n'y a que du recyclage métaphorique, la nouveauté est vieille comme le monde. Dans les métaphores les plus éculées, du moment qu'elles deviennent le *signe* d'un débordement, s'ouvre le lieu de l'utopie de langage, car on ne sait décidément plus d'où ou de quoi l'on parle lorsqu'on rappelle sans cesse à tout ce qui brûle, du dedans au dehors, de Vienne à Paris (« Vienne brûle ! *Is Paris burning ?* »), de *Je* à Bachmann même, décédée des suites d'un incendie à Rome. Intoxiquée aux barbituriques et à l'alcool, elle se serait laissé dévorer longtemps par les flammes sans s'en défendre. La médecine moderne dispose de concoctions aussi puissantes et dangereuses que la poésie pour arriver à *vivre ardemment et ne pas sentir le mal...*

La littérature ne sauve rien, régénère par-delà bien et mal. Le reflux constant de l'imaginaire du feu sous la plume attentive de Bachmann, communique une intensification de la pensée qui veut son surpassement. « Il y a un sens à parler d'un *langage chaud*, grand foyer de mots indisciplinés où se consume de l'être, dans une ambition quasi folle de promouvoir un plus-être, un plus-qu'être²²⁰. » Grande nervosité contenue, la prose de Bachmann met le couvert, la robe d'intérieur, sur les flammes émanant du cœur ou d'ailleurs. Ce qui l'intéresse n'est pas l'intime, mais la pensée qui se débat avec elle-même. L'écriture est une mystique qui ne connaît pas d'élévation et qui appelle à penser vers le bas. Cet appel ne s'exprime pas en langue ordurière ou convulsive, mais en langue tressée, évanescente et fiévreuse. La prose de Bachmann est malade et témoigne d'un bouillonnement interne qui se contient, colore les joues. Un abcès demande à être crevé, un échauffement anxieux cherche une substance solide et froide, le mur, pour contrer l'implosion éminente.

²²⁰ Bachelard, Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 40.

RENOUVELER LE FEU : LE RÔLE DU *JE* POÉTIQUE

La pensée incarnée en *Je* appelle la littérature à l'aide, refond une voix singulière dans le montage de celle des autres. Aller à l'Esprit relève de l'endurance continue de l'absence de révélation, de la répétition infernale du cycle sacrificiel qui veut que le poète souffre au nom d'un peuple à venir, « oiseaux de feu, azurites, flammes ondoyantes, gouttes de jade. » (87)

Des divers sacrifices, la poésie est le seul dont nous puissions entretenir, renouveler le feu. [...] L'essentiel est qu'à lui seul, le désir de la poésie rende intolérable notre misère : certains de l'impuissance où les sacrifices d'objets sont de nous libérer vraiment, nous éprouvons toujours la nécessité d'aller plus loin, jusqu'au sacrifice du sujet²²¹.

Renouveler le sacrifice est montrer que la consommation littéraire n'a de fin que symbolique, utopique. Le sacrifice du sujet prend une forme bien morbide dans *Malina*. Ce n'est pas seulement le *Je* qui perd son *moi* illusoire en se mêlant aux flammes de la littérature. Le sacrifice poétique est révélé comme crime. Cette démystification peut mener à deux conclusions. Le poète est tué par la société. Il est une victime et on doit punir ses bourreaux. Ou bien la consommation symbolique ne se distingue pas de la consommation réelle. Écrire n'est pas une vacance, un ersatz de la vie. La poésie crée en perdant *vraiment*. La dépense symbolique de l'écrivain engage sa vie même et le pousse dans ses marges : « Comment l'écrivain pourrait-il connaître la réalité, alors que c'est elle qui passe en lui et l'arrache, toujours à l'écart²²². »

C'est la réalité, et non sa représentation romancée, qui dévore *Je* : l'histoire qui la traverse et non celle dont elle voudrait s'échapper dans les doux refuges de l'imaginaire. *Je* avoue ses cruautés bien inoffensives (qu'est-ce après tout que tuer quelqu'un en pensée, quand bien même ce serait soi-même ?) réverbère le projet de Bachmann qui, en pensée, tue ses personnages, pour montrer une impasse de la pensée même. Et peut-être pour résister au désir de tuer réellement. Je prends au pied de la lettre la phrase d'Adorno :

²²¹ Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, op. cit. , p. 172.

²²² « À l'écart » est le titre français du discours de réception du Nobel de Elfriede Jelinek *Im Absents*, op.cit. Ma traduction. « *Wie soll der Dichter die Wirklichkeit kennen, wenn sie es ist, die ihn fährt und ihn davon reißt, immer ins Absents.* »

« Toute œuvre d'art est un crime non perpétré²²³. » et alors le « C'était un meurtre » de la fin se lit comme une fuite de ce destin *normal* de la pensée, de la vie, qui penche vers un crime licite dont il est de notre devoir de se défendre. L'art ne peut certainement pas constituer une réparation des crimes réels, ni leur sublimation, mais leur évitement. L'effort de création comme effort d'amour, consommation de soi en vue d'un monde moins barbare, donne une preuve que l'injustice se surmonte. Sinon cette injustice ne serait pas donnée à voir dans un livre fini. Cette preuve par l'œuvre ne peut pas être l'affaire d'une démonstration scientifique, mais de l'intuition inébranlable que les assassins courent encore parmi nous :

Il y a certainement quelqu'un
qui m'a tuée
puis s'en est allé
sur la pointe des pieds
sans rompre sa danse parfaite

A oublié de me coucher
m'a laissée debout
toute liée
sur le chemin
le cœur dans son coffret ancien
les prunelles pareilles
à leur plus pure image d'eau

A oublié d'effacer la beauté du monde
autour de moi
a oublié de fermer mes yeux avides
et permis leur passion perdue²²⁴.

Le *Je* de *Malina* est la sœur de celui de ce poème d'Anne Hébert, paralysée, mais – parce que ? – voyant *tout*. Cette fois-ci ce n'est pas la beauté du monde, mais sa laideur qui se reflète dans les prunelles du *Je* tétanisé. La littérature étend la portée de cette *certitude* qui ne connaît pas de démonstrations. Elle préserve cet espace hallucinant, toutefois imbibé de réalité, de la vision, où la justice est superfétatoire et où les preuves manqueront toujours. *Malina* assure qu'il n'y a pas de Révélation, si on en doutait encore et pas plus d'assurance-vie, mais la possibilité de survivre par la littérature qui régénère l'espace de

²²³ Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, *op. cit.*, p. 150.

²²⁴ Hébert, Anne, « Il y a certainement quelqu'un » [1953] ds *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Boréal, 1993.

lamentation de l'amour sans Dieu. « Flamme d'amour vive, qui connaît la vie éternelle, et paie toute dette, tuant la mort en vie tu l'as changée²²⁵. » *Je* « ne cesse d'irradier le monde » (62) et vit une transfiguration profane. Un autre *Je* poétique de Bachmann « aime jusqu'à l'incandescence » – en allemand l'incandescence – *Weißglut* – désigne aussi la rage.²²⁶ L'âme embrasée d'amour jette une lumière fielleuse, mais franche sur le monde qui l'ignore. Cette irradiation relève de l'inspiration autant que de l'infection. On reste dans l'ambivalence, impossible de s'identifier joyeusement à ce *Je* perdue, impossible de le dénigrer tranquille. Elle personnifie un échauffement qu'on a depuis longtemps attribué au génie, mais ici déportée dans une femme kamikaze à tout moment prête à détruire dans une « explosion enflammée » (63). La littérature veille à la transformation de l'aimée en l'amant : « Être aimée veut dire se consumer dans la flamme. Aimer c'est rayonner d'une lumière inépuisable. Être aimée c'est passer, aimer c'est durer²²⁷. » L'écriture de *Malina* témoigne de la recherche de cette durée indéfinie.

C'est à défaut qu'on lit *Malina* comme une quête d'identité. Son point final ne clôt pas *Je* sur elle-même. Le roman confronte plutôt à un constant dessaisissement de soi, un glissement de terrain où le langage tient, à peine, mais plus rien d'autre. *Je* se rend de plus en plus clandestine. Il importe en fait qu'on ne sache jamais au nom de qui ou de quoi *Je* brûle continuellement. Le *Je* de la littérature, lorsqu'il s'engouffre dans le corps d'une femme des années '60, s'égaré. Il ne trouve pas de scène propice où s'abîmer. C'est le scandale de *Malina*. C'est aussi sa puissance. *Je* ne trouve que des agresseurs médiocres et des réminiscences d'un trauma qu'elle n'a pas vécu. L'image est le signe de son embrasement, de son attachement à ce qui l'envahit et la dépasse. *Malina* est une traversée du feu de la littérature qui permet de ressentir la survivance de schémas sacrificiels en manque de scène rituelle. Ce qui brûle n'est pas seulement le désir d'un ailleurs, mais l'impossibilité de l'imaginer. Ne reste que le reflux des images datées de la consommation

²²⁵ Saint Jean de la Croix, « Flamme d'amour vive », *op. cit.*, p. 94.

²²⁶ Bachmann, Ingeborg, « Tage in Weiß » [1956] ds *Werke 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, München und Zürich, Piper, 1978, p. 112. Ma traduction. « *Ich liebe. Bis zur Weißglut.* »

²²⁷ Rilke, Rainer Maria, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* [1910], traduction de Maurice Betz, Paris, Seuil, 1966, p. 215.

par l'amour d'un Dieu qui a irrévocablement déserté. Ce sont les formules fermées, sortes de noyaux impénétrables, qui restent porteuses d'un au-delà de la pensée.

Je se laisse peu à peu emporter par le démoniaque, par l'indicible qui participe d'une vie extrahumaine.

Je suis en train d'être emportée par le démoniaque. Car l'inexpressif est diabolique. Si l'on est pas engagé dans l'espoir, on vit le démoniaque. Si l'on a le courage d'abandonner les sentiments, on découvre la vie ample d'un silence extrêmement occupé, le même que celui du cafard, le même que celui des astres, le même qu'en soi-même – le démoniaque est antérieur à l'humain. Et si l'on voit cette actualité, on se brûle comme si on voyait le Dieu. La vie pré-humaine divine est d'une actualité brûlante²²⁸.

Je de Bachmann n'est pas le *Je* de *La Passion selon G.H.* de Clarice Lispector. D'abord parce que cette dernière est fin seule, ou plus seule du tout parce qu'en communication épouvantée avec tout ce qui l'entoure, le cafard, la chambre, les étoiles. Le *Je* de Bachmann cherche encore à instrumentaliser les autres, les hommes, pour son martyr. Elle n'a pas abandonné les sentiments. Il n'atteint pas à l'équilibre des forces du *Je* de Lispector qui lui « vainc » car il arrive à la joie, à une révélation de la cruelle puissance de la vie dans ce monde-ci. *Je* de Bachmann figure un désespoir dont profitent ceux qui l'entourent. Bachmann met en scène une dérape partielle qui ne connaît pas l'extase car elle toujours rattrapée par ses liens avec les supérieurs, le sage et l'amant. Elle frôle le démoniaque, s'embrase, mais file toujours les remparts de la raison. En ce sens, *Malina* approfondit une coupure nette entre deux ordres qui ne se mêlent pas entre eux. D'un côté l'affect, de l'autre la raison, de l'un la femme névrosée, de l'autre l'homme pathologique. Cette dualité relève moins de la différence sexuelle que d'une polémique que *Je* entretient à l'intérieur d'elle-même. Pourquoi ? Pour écrire encore ? Pour ne pas céder à un feu qui serait aussi la fin de l'expression délirante, qui a besoin et de la folie et de la raison pour mettre en branle son mouvement oscillatoire obsessif ? Du fait de ce calme partage des rôles, *Malina*, le roman et pas seulement la figure, est terrifiant. On y trouve le démoniaque rangé, réifié, étouffé presque dans la tendresse, en tout cas dans le silence.

²²⁸Lispector, Clarice, *La passion selon G.H.* [1964], traduction de C. Farny, Paris, Des Femmes, 1998, p. 132.

Au terme de ces expéditions vers le feu les deux *Je écrivain* féminin, celui de Bachmann et celui de Lispector, se rencontrent tout de même dans l'anonymat : « Et moi je n'ai pas de nom non plus. Et parce que je me dépersonnalise au point de ne plus avoir de nom, je répondrai à chaque fois que quelqu'un dira : je²²⁹. » *Je* est éprise du mal qui n'a pas *un* nom, mais toutes les ressources de la vie chaotique, inhumaine, qui débordant les catégories unifiantes de la raison. En ce sens, *Je* est féminin tant qu'il est l'Âme qui passe par l'enfer et revient nous parler de la mort. On pense souvent qu'on écrit pour trouver une communauté du *Nous*, mais cette communauté réside en fait dans le *Je* qui, se dramatisant, se défait du poids d'être seulement soi. *Je* portée vers le feu est porteuse d'un signe d'un au-delà qui l'embrase et la désorganise. *Je*, le feu qui l'embrase, ce signe [*Zeichen*] par lequel *Je* veut vaincre (24 et 264), apparaît dans l'acte d'écrire et ce signe n'est simplement... que le *Je* même !

Le signe nu, sans emploi ni interprétation, est le *Je* de la consommation ce qui échappe à la loi de l'utilité reine. Bachmann lui érige une pierre tombale pour à la fois le rappeler, le plaindre, l'aimer à la manière des femmes damnées que célébrait Baudelaire.

Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
De la réalité grands esprits contempteurs,
Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs,

Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains,
Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouviées,
Et les urnes d'amour dont vos grands cœurs sont pleins²³⁰!

Bachmann met en scène un *Je* damné avec une perspicacité et une précision terrible. C'est ce qui fait la force de *Malina*, que ce roman ait pu, dans la même distance que celle de Baudelaire, être écrit par une femme, empruntant parfaitement cette structure symbolique

²²⁹ *Ibid.*, p. 224.

²³⁰ Baudelaire, Charles, « Femmes damnées » ds *Les Fleurs du mal* [1857] Paris, Gallimard, 1996, p. 150-151.

qui veut que les femmes les plus passionnantes soit aussi assimilables à « Un bétail pensif sur le sable couchées²³¹ ».

Grand livre de l'exténuation, dernière flamme rendue par l'énergie du désespoir, *Malina* est un roman « par excellence », un roman qui se referme sur son crime et qui met en scène sur un même plan le risque et la nécessité d'écrire. Chez Bachmann la littérature se pense jusqu'à son extase morbide, hors d'elle-même la littérature tue son *Je* de sang-froid, sans finale hollywoodienne et ses tonitruantes sirènes d'alarme. Les métaphores du feu y ressurgissent pour figurer une puissance poétique de la subsistance des images. Cette survie poétique est quasi imperceptible, silencieuse comme les coupables savent l'être, presque humble. Laissons *Malina* fermé où il se tient, discrètement imposant dans les couloirs de l'institution littéraire. Revenons à ce qui fume encore : *Je* enfermée dans son mur. Les relents du crime contre ce *Je* se ressentent aussi chez Sylvia Plath qui connecte les feux géants de l'histoire avec les petits mijoteurs domestiques. Comme Bachmann, Plath a pisté l'odeur de roussi qui s'échappe des murs des maisons civilisées :

*The fingers were tamping a woman into a wall,
A body into a pipe, and the smoke rising.
This is the smell of years burning, here in the kitchen,
These are the deceits, tacked up like family photographs,
And this is a man, look at his smile,
The death weapon ? No one is dead²³².*

À la différence du *Je* désarmé et désarmant de Bachmann, celui de Plath s'est armé pour venger les consumées de la brutalité ordinaire. De l'épuisement intégral de la puissance de la pensée, on passe à sa résurrection. L'amer dépit contre la pensée administrée se transforme en vif désir de vengeance.

²³¹ *Ibid.*, p. 150.

²³² Plath, Sylvia, « *The Detective* » [1962] ds *The Collected Poems*, New York, Harper Collins, p. 208.

CHAPITRE 2

SYLVIA PLATH

LA RÉSURRECTION DES CENDRES

I told him I believed in hell, and that certain people, like me, had to live in hell before they died, to make up for missing out on it after death, since they didn't believe in life after death, and what each person believed happened to him when he died.

- Sylvia Plath

If anything, I'm what happens after death, which is writing.

- Kathy Acker

Il est aussi facile qu'injuste de faire de Sylvia Plath une fataliste amoureuse de la mort en général et de sa mort personnelle en particulier. À lire son œuvre de près on remarque que ce qui dynamise ses vers, c'est avant tout l'idée d'une renaissance. Obsédée d'un renouveau qui ne vient jamais assez rapidement, d'une rédemption qu'elle n'attend plus de personne sauf de sa propre capacité d'expression, Plath essaie de sauter par-dessus la fin, d'y échapper en douce. Cette urgence – de vivre plus et de mourir moins – est d'autant plus manifeste dans les poèmes impétueux de la fin de sa vie, période d'incroyable effervescence créative. De septembre 1962 jusqu'à son suicide en février 1963, Plath écrit frénétiquement poème après poème, parfois en achève trois en une seule journée. La puissance extraordinaire de ces textes nourrit un souhait de durer, de se venger d'une vie insuffisante, le désir d'une survie inespérée qui s'associe à la convoitise d'un départ. À cette quête d'auto-engendrement et à cette fougue mégalomaniacale, l'écriture poétique donne

de l'allure. Chaque poème est une cavale impérieuse, un transport vers une destination incertaine, sur un cheval, sur un train, sur le cœur, « *the gorilla interior*. » Dans le poème *Getting There*²³³ une voyageuse anticipe qu'elle ne saura pas mourir une fois pour toutes. Et qu'elle aura à faire le deuil des autres.

*The train is dragging itself, it is screaming –
An animal
Insane for the destination,
The bloodspot,
The face at the end of the flare.
I shall bury the wounded like pupas,
I shall count and bury the dead.
Let their souls writhe in a dew,
Incense in my track.
The carriages rock, they are cradles.
And I, stepping from this skin
Of old bandages, boredoms, old faces*

*Step to you from the black car of Lethe,
Pure as a baby.*

Le texte est écrit quelques jours après *Daddy*, quelques jours avant *Lady Lazarus*, poèmes fameux où s'allient l'imaginaire de la Shoah et le motif de la revenance. *Getting There* rappelle avec un laconisme angoissant la déportation de milliers de Juifs dans des wagons carcéraux qui oscillent comme des berceaux. Plath laisse entendre des voix soufflées, inquisitrices – « *Will there be fire, will there be bread ?* » – les inquiétudes contaminées d'espairs pâlots fleurissent sur un tapis de cadavres, une boue ensanglantée « *Thick, red and slipping. It is Adam's side, / This earth I rise from, and I in agony.* » Sous la terre criblée de chair couve une vie prête à faire irruption. Les blessés seront enterrés comme des pupas, des insectes entre le stade larvaire et l'éclosion, la vie végète dans leurs corps immobiles. La pupation peut durer des jours, des mois. On ne sait pas quand s'extirperont les proto-post-humains de la chair terrestre. Chez Plath on veut s'en sortir, surtout se sortir de sa peau pour, enfin, muer. Son écriture refuse les « fins dernières », celles qui ont raison du *Je* de *Malina*. Si chez Bachmann on se tient résolument dans le brasier de la pensée en présageant anxieusement son extinction, chez Plath on s'affaire à revenir des flammes. Conséquemment je quitte

²³³ *The Collected Poems*, New York, Harper Collins, 2008, p. 247 à 249.

l'espace brûlant de la Passion pour entrer dans celui refroidi de la chambre de réanimation de la pensée.

Dans *The Bell Jar* Esther visite un laboratoire de dissection avec son copain, plutôt bête, qui étudie la médecine. Lui, est tout bonnement héroïque, puisqu'il travaille pour la vie. Il raille d'ailleurs Esther en lui rappelant qu'elle, elle travaille pour la mort. Un poème, après tout, ce n'est qu'une « *piece of dust* ». Esther s'emporte : « *So are the people you think you're curing. They're dust as dust as dust. I reckon a good poem lasts a whole lot longer than a hundred of those people put together*²³⁴. » Comme Esther, Plath s'est occupée à inventer une poussière durable et il n'est pas anodin qu'elle l'ait fait en côtoyant l'univers concentrationnaire où on entassait les cadavres dans les fosses, comme de la poussière, justement. Le feu, l'holocauste avec un petit ou un grand H, revient incessamment dans les poèmes de la fin de sa vie et représente ce dont il faut se relever. Le feu est aussi évoqué comme ce dont on est toujours déjà né, sans l'avoir voulu. La torture et la naissance sont liées dans une poétique de la consommation comme purification, moyen d'accéder à une vie amplifiée, désencombrée de ses couvertures surannées et hypocrites. La consommation n'est pas seulement une manière de se pousser au bord de l'abîme, mais d'en sortir. La poésie de Plath permet de réfléchir la puissance de pensée en regard de la résurrection.

RECOUVRER SES ESPRITS

Lorsque je pense je recouvre quelque chose, je « réminisce », je fais revenir à la conscience une idée qui se décolle subrepticement de la masse chaotique d'impressions qui m'habite. Je ne saisis pas la pensée, je la laisse venir. Je ne l'agrippe qu'avec le concept qui bride son caractère fugitif. La poésie, si attachée aux accidents langagiers, permet d'accéder à une connaissance hors de portée des raisonnements qui se développent patiemment. En fait ce n'est pas une connaissance, qui exige la construction et le lien sémantique, mais la vérité qui apparaît où le langage s'intensifie et renvoie un éclat, un surplus qui relève du visible ou du rythme, qui excèdent le sens. C'est Benjamin qui disait,

²³⁴ Plath, Sylvia, *The Bell Jar* [1963], London, Faber & Faber, 2013, p. 53.

référant au *Banquet* de Platon, que le philosophe représente la vérité comme un contenu de la beauté, mais :

[le contenu de vérité] n'apparaît pas dans le dévoilement, mais bien plutôt dans un processus que l'on pourrait désigner analogiquement comme l'embrassement du voile entrant dans le cercle des idées, un incendie de l'œuvre, où la forme atteint son plus haut degré de lumière²³⁵.

La vérité n'est pas l'*alethia* qui découvre un objet de connaissance. Ce n'est pas la nudité qui résulte d'une creusée ou du retrait exhibitionniste du voile. La vérité est l'altération spectaculaire du voile intensifié en ce qu'il acquiert une visibilité accrue. Le langage, la forme, devient ultra présent, énergisé et éblouissant. Ce n'est pas une chose dont on pourrait s'emparer, mais une onde chaleureuse et rayonnante. Le savoir – qui s'accumule en objets-thèses, qui est un travail de l'entendement, de déduction logique – n'est pas l'idée – qui relève de cet embrassement de la langue, qui soudain « donne plus » qu'un sens circonscrit. Ce travail de la pensée jouit des accidents logiques qu'il provoque.

La poésie recouvre les idées plus qu'elle ne dévoile un savoir secret enfoui et révélé par le grand sage qui, lui, détient la clé des tombeaux à piller. Pas de clé, pas d'interprétation uniforme, ne libère de l'empire du mensonge. La vérité est l'incendie qui vandalise le mensonge consacré – la vérité anthropomorphique que pourfend Nietzsche – et qui permet le bon déroulement de la vie sociale. La vérité torture la conscience qui ne peut plus se reposer dans ses voiles familiers. Penser est tenter de recouvrer une intégrité physique – « *Pure as a baby* » – et combattre l'expérience de la souillure et de la cruauté mondaine. Malabou a pensé ce rétablissement spirituel à partir de trois paradigmes – le phénix ou la résurrection selon Hegel, l'araignée ou l'écriture selon Derrida, puis la salamandre ou la régénération selon elle-même. Elle conçoit qu'il importe de « revenir de la métaphysique et de la déconstruction²³⁶ » en offrant une autre conception de la puissance de recouvrement de l'esprit. À partir de Plath on peut comprendre cette régénération depuis l'analyse des métaphores de l'épreuve du feu. Plath rejoue sous une forme

²³⁵ Benjamin, Walter, « Préface épistémologique-critique » ds *L'origine du drame baroque allemand*, [1928], traduction de S. Muller, Paris, 2009, p. 28.

²³⁶ Voir le chapitre de Malabou « Le phénix, l'araignée et la salamandre » ds *Changer de différence*, *op. cit.*, p. 81 à 104.

horrifiante le rêve de résurrection qui, dans la figure du Phénix réquisitionnée par Hegel « symbolise le travail de l'esprit qui revient à lui-même à partir de l'extrême scission. [...] La guérison implique une reconstitution de la présence blessée, une annulation du défaut, de la marque, de la lésion²³⁷. » Plath montre le Phénix en lambeaux, elle réinscrit la cicatrice, la marque de l'opprobre, dans le déroulement imperturbable de la pensée. De surcroît, son Phénix se retourne contre les hommes qui l'ont inventé et menace de les dévorer. Un tel geste poétique me permet ainsi de réfléchir aux possibilités de réinscription critique d'un tel emblème de la consommation éternelle. Plutôt que de soupeser, une millièème fois, qu'il n'y a pas de salut possible dans un monde sans dieu, Plath insinue une idée terrifiante. Elle représente Auschwitz comme le lieu de la résurrection, celui dont revient Lazare.

Dans *Daddy*, Je nie aussi la fin dernière que devrait être la mort. Voulant tuer le père, qui malheureusement est déjà mort, Je doit le faire revivre. Le ressentiment trouve sa figure d'identification dans la victime par excellence, totale, celle du fascisme. C'est par la sensation d'une défaillance langagière que s'opère la réincarnation du Je écrivant en Juive :

*I never could talk to you.
The tongue stuck in my jaw.*

*It stuck in a barb wire snare.
Ich, Ich, Ich, Ich,
I could hardly speak.
I thought every German was you.
And the language obscene*

*An engine, an engine
Chuffing me off like a Jew.
A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
I began to talk like a Jew.
I think I may well be a Jew²³⁸.*

Ce n'est pas que Plath se considère « *A bit of a Jew*²³⁹ » qui choque ; ce scandale est bien superficiel. Ce qui vraiment dérange c'est que la poète abuse des métaphores de la Shoah afin d'elle-même revivre « *Pure as a baby* » dans une œuvre poétique acclamée. Effort de dépouillement, sa poésie véhicule une envie pressante de brûler tous ses attachements –

²³⁷ *Ibid.*, p. 89.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Plath, Sylvia, « Daddy » [1962] ds *The Collected Poems, op. cit.*, p. 222 à 224.

héréditaires ou patriotiques ou poétiques – aux ennemis, ainsi qu’à ses chairs usées. Plath multiplie les métaphores d’effeuillage et d’exfoliation (les *peeling skins* sont un motif récurrent). C’est comme si, par l’effet d’accélération induit par le rythme de ses vers, elle pouvait s’alléger, rongée par le vent « *White / Godiva, I unpeel*²⁴⁰ » effilée par la vitesse « *And I / am the arrow*²⁴¹ », affûtant son arme « *I grew saintly and thin and essential as the blade of a knife*²⁴² ». Arme fabriquée par le monde contre le monde, le *Je* poétique de Plath se donne à voir dans toute sa splendeur dans *Lady Lazarus* où elle se produit sur scène devant un auditoire de curieux. Plath confronte le lecteur à sa curiosité morbide en l’amenant à la limite du dénuement : la mort. Lecture critique et divertissement vulgaire se mêlent dans cette satire du « kitsch auschwitzien » – spectacularisant l’horreur et extirpant des larmes affectées. Le lecteur est enjoint à peler la dame, développer ses voiles métaphoriques, accéder à la laideur qui s’y cache et qu’il ne saurait voir. Il est d’abord interpellé comme un confident, à qui la diva se plaint de ses astreignantes conditions de travail, la résurrection qu’elle gère, une fois tous les dix ans. Je transcris ici le poème dans son intégralité, ensuite je disséquerais le cadavre.

*I have done it again.
One year in every ten
I manage it –*

*A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot*

*A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen.*

*Peel off the napkin
O my enemy.
Do I terrify? –*

*The nose, the eye pits, the full set of teeth?
The sour breath
Will vanish in a day.*

²⁴⁰ Plath, Sylvia, « Ariel » [1962] ds *The Collected Poems*, op. cit., p. 239-240.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *The Bell Jar*, op.cit., p. 94.

*Soon, soon the flesh
The grave cave ate will be
At home on me*

*And I a smiling woman.
I am only thirty.
And like the cat I have nine times to die.*

*This is Number Three.
What a trash
To annihilate each decade.*

*What a million filaments.
The peanut-crunching crowd
Shoves in to see*

*Them unwrap me hand and foot –
The big strip tease.
Gentlemen, ladies*

*These are my hands
My knees.
I may be skin and bone,*

*Nevertheless, I am the same, identical woman.
The first time it happened I was ten.
It was an accident.*

*The second time I meant
To last it out and not come back at all.
I rocked shut*

*As a seashell.
They had to call and call
And pick the worms off me like sticky pearls.*

*Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.*

*I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call.*

*It's easy enough to do it in a cell.
It's easy enough to do it and stay put.
It's the theatrical*

*Comeback in broad day
To the same place, the same face, the same brute
Amused shout:*

*'A miracle !
That knocks me out.
There is a charge*

*For the eyeing of my scars, there is a charge
For the hearing of my heart——
It really goes.*

*And there is a charge, a very large charge
For a word or a touch
Or a bit of blood*

*Or a piece of my hair or my clothes.
So, so, Herr Doktor.
So, Herr Enemy.*

*I am your opus,
I am your valuable,
The pure gold baby*

*That melts to a shriek.
I turn and burn.
Do not think I underestimate your great concern.*

*Ash, ash——
You poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing there——*

*A cake of soap,
A wedding ring,
A gold filling.*

*Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.*

*Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air²⁴³.*

À qui s'adresse ce poème ? on pourrait croire d'abord à un confident compatissant, plus raffiné, éduqué que la foule qui vient *snacker* devant l'estrade. Un *VIP* à qui se confie, à l'écart, comme en coulisse, Lady Lazarus qui se plaint des dures conditions de travail

²⁴³ « Lady Lazarus » [1962] ds *Collected Poems, op. cit.*, p. 244-247.

qu'elle endure « *What a trash...* » Un journaliste ? Plutôt un docte – médecin ou philosophe, le *Herr Doktor* à qui s'adresse le poème – en quête de vérité sensationnelle et qu'on menace de faire payer, cher, son exploitation du corps mutilé. *Herr Doktor*, l'ennemi, en même temps *Herr God*, *Herr Lucifer* est aussi le lecteur qui assiste au *strip-tease*. Le poème provoque un rire honteux qui court-circuite les bienheureuses pensées empathiques pour les victimes et gâche le plaisir du texte poétique. Barthes dirait que c'est un « texte de jouissance²⁴⁴ » qui déconcerte et fait vaciller, jette dans un espace asocial où le spectacle des stigmates redouble de cruauté, subite et provoquée par Lady Lazarus.

Le poème dysphorique a un tout autre impact sur la conscience qu'un documentaire sur Auschwitz, même juxtaposé à la parabole biblique de la résurrection de Lazare. Au-delà justement de la simple comparaison qui laisse chaque comparé intact, Plath corrompt les parties qu'elle assemble dans sa Frankenstein blasée et s'engage avec le réel d'une manière définitivement louche. Elle utilise sans scrupule les reliques symboliques d'un crime qu'on a jugé à couper le souffle, à couper net la volonté de le comprendre car cela pourrait engendrer une volonté de pardonner... Le poème n'est pas une description des faits, ni leur dénonciation larmoyante. Bien plus dangereux qu'une simple critique des atrocités de la guerre, c'est une imprécation contre la logique rationnelle, l'économie du spectacle et l'esthétisation du politique qui ont permis Auschwitz. Personne, dans sa singulière envie de faire le bien, n'a voulu Auschwitz. Personne non plus, par conséquent, ne s'en est senti responsable. On sait que c'est la Raison reine – qui permet de réduire la vie à un calcul plus ou moins profitable, accordé avec les pouvoirs assis sur le déni de l'incommensurable – qui y a mené. La raison n'appartient à personne en propre.

Lady Lazarus se consume, se décompose – en direct ! – pour le bon plaisir de son auditoire, et contamine les nobles métaphores éternelles du feu d'une réalité confondante : l'Holocauste, l'événement historique. L'esprit enflammé, comme agent de purgation et de renaissance, devient, par l'association qu'instaure Plath, une machine à fabriquer des

²⁴⁴ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973. La jouissance « Elle est la perte abrupte de la société. » p. 63. Ou encore : « Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. » p. 93

monstres. Grande revenante de l'Enfer, elle est allégée, réduite à feu doux, se présente comme un reste idéal à la valeur exorbitante : elle est l'œuvre, la pureté, l'inéchangeable.

*I am your opus,
I am your valuable,
The pure gold baby*

*That melts to a shriek.
I turn and burn.
Do not think I underestimate your great concern.*

Le sarcasme a une telle force, ici, parce que d'autres ont certainement comme moi été amusés par la première partie du poème, presque une comptine énumérant les attributs physiques de la revenante. Plutôt narquoise que fielleuse, Ladyz Lazarus se présente d'abord sous un jour avenant. Elle parle de sa besogne avec beaucoup d'invention et une autodérision qui inspire la sympathie. Après tout, souriante elle assure que les mauvaises odeurs qu'elle dégage se dissiperont rapidement.

*The nose, the eye pits, the full set of teeth ?
The sour breath
Will vanish in a day.*

Logique publicitaire : Lady Lazarus sait se vendre comme une fille de joie d'expérience. Elle appâte dans un premier temps ses clients, pour ensuite, fermement et avec rancœur, leur rappeler qu'on finit toujours par payer... Égale à celle qui motive les savants, les curieux et les sceptiques qui veulent mettre leur doigt dans sa plaie – si ce n'est pas dans une autre cavité –, s'assurer qu'elle est vraie. Les célébrants du *big strip tease* sont transposés en maquereaux qui profitent de son art.

*Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.*

*I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call.*

Savoir mourir avec art est savoir se consumer plutôt que de se laisser aller involontairement vers la mort. C'est faire de sa mort un événement, une chose que l'on porte en soi toute une vie et qu'on nourrit comme la bête de la personnalité. Cette mort qui a de la gueule est celle à laquelle médite nostalgiquement un narrateur de Rilke : « Jadis, l'on savait – ou peut-être s'en doutait-on seulement – que l'on contenait sa mort comme le fruit son noyau²⁴⁵. » Ce qui intéresse Plath n'est pas cette nostalgie, mais ce noyau. Cette mort stylée relève de la consommation, car elle implique une activité qui relève d'un sacrifice qui laisse un reste sacré, le noyau amer : « *the pure golden baby that melts to a shriek* ». Aussi le poème de Plath pose la question de la valeur de l'œuvre d'art. L'art de mourir n'est pas le « Genre de mort » dont les circonstances accablantes sont mises en lumière par Bachmann. On a rapproché les deux expressions, à tort, car on a entendu dans *Todesarten* une tonalité artistique, alors que *Art* en allemand désigne le genre, la manière, la façon de mourir, ou plutôt d'être assassiné(e). Mais les deux textes se réunissent en ce qu'elles présentent l'artiste comme esclave de la culture industrielle. Chez Plath la mort est une performance, un acte volontaire d'autocorrection, de perfectionnement. Le *Je* de *Malina* voulait s'écrire en s'évadant de sa volonté, en échappant à l'injonction à faire œuvre. Chez Plath on revendique cette autorité violente de l'œuvre, celle qui est partenaire de la figure du Phénix qui triomphe par la mort. Et qui ne se présente certes pas humblement. Ici on ne vise pas le ras du sol, mais les hauteurs. Le *Je* de Plath, toujours ou presque, domine. Elle chevauche, s'élève comme la femme malade de *Fever 103*²⁴⁶.

*I am too pure for you or anyone
Your body
Hurts me as the world hurts God. [...]*

Le *Je* de Bachmann veut perdre, s'assurer de ne pas se placer du côté des vainqueurs administrateurs, se confondre à la vermine qui court entre les exterminateurs. Le *Je* de Plath veut gagner. Et par tous les moyens. Se comparant déjà à Dieu, dans son incompréhensible susceptibilité, elle s'affaire à trouver la peine et la rédemption ici même.

²⁴⁵ Rilke, Rainer Maria, *Les cahiers de Malte Laurids Briggei*, op.cit., p. 16.

²⁴⁶ Plath, Sylvia, « Fever 103 » [1963] ds *The Collected Poems*, op. cit., p. 232.

Elle brûle, s'enfièvre, laisse l'encens dans ses sillons, se déleste de ses Moi jusqu'à trouver la paix, ne serait-ce qu'au bout de l'emportement poétique.

*(My selves dissolving, old whore petticoats) –
To Paradise.*

NE PAS ESSAYER À LA MAISON : EMPÉDOCLE

Pour passer de Bachmann à Plath il est utile de faire appel à un tiers ami : la figure d'Empédocle. Le *Je* de Bachmann longe les rebords du volcan avant d'y plonger pour se confondre avec le Tout. Le destin empédocléen lie paradoxalement le désir de mourir avec le désir de vivre plus, là où s'emmêlent la haine du monde et l'amour fou de la vie. Bachelard psychologise cette figure pour décrire un « complexe d'Empédocle » ou le trouble de personnalité de l'individu qui est happé par le monde des idées, par la rêverie. Une telle personne sans cesse et passionnément « bovaryse » : « Le rêve est plus fort que l'expérience²⁴⁷. » Plath et Bachmann se distinguent dans leur représentation du rêve ultime, du mur. Bachmann fonce dedans tête première alors que Plath essaie de sauter par-dessus. Si on se consume chez Plath, ce n'est jamais pour en finir, c'est pour prendre son essor plutôt que se mêler aux cendres des morts. Ironique jusqu'à l'ironie du sort, l'œuvre de Plath – qui s'est indubitablement volontairement mise la tête dans le four alors que les circonstances de la mort de Bachmann forcent à une suspension du jugement et de conclure à un accident – repousse poétiquement la mort en la représentant comme un amant tyrannique dont il faudrait se détourner. Et il faut le fuir parce que son magnétisme est grand. Évoquant cette attraction funeste, Plath écrit son journal du 3 novembre 1952, un an avant sa première tentative de suicide, dix ans avant le poème *Lady Lazarus* :

I want to kill myself [...] I long for a noble escape from freedom – I am weak, tired, in revolt from the strong constructive humanitarian faith which presupposes a healthy, active intellect and will. There is no where to go – not home, where I would blubber and cry, a grotesque fool, into my mother's skirts – not to men where I want more than ever now the stern, final, paternal directive – not to church which is liberal, free – no I turn wearily to the totalitarian dictatorship where I am absolved of all personal responsibility and can sacrifice myself in a “splurge of altruism” on the altar of the Cause with a capital “C”. [...] I can begin to see the compulsion for admitting original sin, for adoring Hitler, for taking opium. [...] At present

²⁴⁷ Bachelard, Gaston, « Le complexe d'Empédocle » ds *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 44.

*the last thing I can do is be objective, self-critical, diagnostic – but I do know that my philosophy is too subjective, relative and personal to be strong and creative in all circumstances. It is fine in fair weather, but it dissolves when the forty day rains come. I must submerge it before a larger, transcending goal or craft. What that is I cannot now imagine*²⁴⁸.

Voilà d'où revient Plath, incroyablement lucide de la séduction qu'exerce sur elle le totalitarisme, la mort, la Cause, Tout ce qui l'absorbe dans un destin sacrificiel en manque d'une transcendance à imaginer.

Pour comprendre comment réussit ou faillit le recouvrement poétique – ce sauvetage *in extremis* de qui est fasciné par les flammes au point de s'y jeter – je fais appel à Hölderlin. Celui qui étudia la théologie avec Schelling et Hegel, est le troisième type, problématique et radical, de la triade de l'idéalisme allemand. Comme on sait Hegel a choisi la voie ascendante et la figure du Phénix, alors que Hölderlin a choisi la voie périlleuse longeant l'abîme. Schiller, que je n'ai à vrai dire jamais lu, je l'imagine quelque part entre les deux. Hölderlin est lui aussi un « suicidé de la société » qui a porté en lui l'insoutenable instabilité spirituelle de son temps et qui a sombré dans la folie malgré les efforts déployés pour s'en défendre. Blanchot interprète l'impossibilité de terminer une version d'Empédocle – Hölderlin en écrivit trois versions inachevées – comme une révolte, un retournement ultime contre la folie et le feu divin. Si les dieux nous ont désertés, il faut les imiter, c'est-à-dire désertier les lieux aveuglants du culte puis trahir les Dieux à notre tour ; repartir vers ce monde-ci plutôt que de porter notre regard vers ce monde-là. Comme souvent, c'est au poète que revient la tâche de montrer l'exemple.

Le poète doit ainsi résister à l'aspiration des dieux qui disparaissent et qui l'attirent vers eux dans leur disparition (notamment le Christ); il doit résister à la pure et simple subsistance sur la terre, celle que les poètes ne fondent pas; il doit accomplir *le double renversement*, se charger du poids de la double infidélité et maintenir ainsi distinctes les deux sphères, en vivant purement la séparation, en étant la vie pure de la séparation même, car ce lieu vide et pur qui distingue les sphères, c'est là *le sacré*, l'intimité de la déchirure qui est le sacré²⁴⁹.

Infidèle envers la société mondaine, infidèle au Dieu, le poète vrille sur lui-même dans une inimaginable solitude. Vociférant contre la bassesse des mœurs publiques en même temps que contre le volcan, il s'agit de retourner l'inertie béate de l'adoration en force de vie. La

²⁴⁸ Plath, Sylvia, *The Unabridged Journals*, *op. cit.*, p. 149-151.

²⁴⁹ Blanchot, Maurice, « Itinéraire de Hölderlin » ds *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 370-371. Je souligne d'abord « le double renversement », Blanchot souligne lui-même « le sacré ».

consumation poétique, brûler ses énergies en tournant en rond dans cet entre-deux mensonges, vise à ne plus pas se laisser abattre par ce qui révolte Plath - cette « *strong constructive humanitarian faith* » considérablement affaiblie par la conscience historique de la brutalité humaine. C'est plutôt construire un espace intime de communication avec le sacré. Pour Blanchot, si Hölderlin se défend de plus en plus énergiquement contre le dieux devenus démons, ce n'est pas simplement parce que le feu est dangereux, mais parce qu'il est faux²⁵⁰. Il est tout à fait illusoire de concevoir qu'on puisse atteindre à la pureté ou à l'immédiat. C'est pourquoi le poète témoigne non d'une voix divine, mais de l'absence de Dieu même. Les *Je* de Bachmann et Plath témoignent cette épreuve toujours renouvelée de la déchirure intérieure : entre l'injustice de ce monde-ci et l'inhabitable de l'au-delà. L'espace littéraire est celui de cette brûlure sacrée. La solitude infinie ouvre à la communication avec la solitude en tant que telle, celle de tous les êtres humains.

Impossible de vivre sa mort dans la vie, ni la prévoir par des logarithmes, on ne peut consciemment expérimenter le chavirement du *Je* dans ce qui l'excède. C'est pourquoi « Un voyageur qui va aujourd'hui sur l'Etna se souvient d'Empédocle. S'il tombait dans le cratère, ce ne serait qu'un acte manqué – un acte poétique manqué. Oui, la seule manière de vivre l'acte empédocléen, c'est d'en faire un poème²⁵¹. » Le réseau métaphorique de la consumation ne met pas en place une machine à sublimation de la pulsion de mort. La métaphore n'est pas thérapeutique. Elle ne protège de rien, surtout pas de la banalité de la mort, mais elle augmente le volume de la réalité. Il s'établit une entente entre la flamme et la conscience, qui relève d'une transfiguration de la réalité.

O toi ! de moi bien connue, toi magicienne
redoutable flamme! comme tu habites si tranquille
ici et là, comme tu t'effarouches
et te fuis toi-même, toi âme de ce qui vit!
À moi tu ne te dissimules, esprit lié, pas plus longtemps,
pour moi tu deviens clair, car je ne redoute pas cela.
Car je veux mourir oui. Ceci est mon droit.
Ha ! jeunesse ! tu resplendis comme une aurore alentour
et en-dessous gronde le vieux courroux et passe!
À bas, à bas vous plaintives pensées !

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 369.

²⁵¹ Bachelard, Gaston, « Empédocle » ds *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988, p. 142.

Cœur soigneux ! Je n'ai maintenant plus besoin de toi.²⁵²

L'âme, le ferment caché de la vie, « l'esprit lié » sont une seule et même chose, Empédocle clarifié et calciné, ne pense plus. Les pensées sont toujours plaintives, gémissantes, sceptiques, angoissées, puisqu'elles résultent de la double séparation évoquée plus haut. Je suis consciente lorsque je suis isolée du monde et son absurdité, quoique pas complètement engouffrée dans la lumière divine. Pas de peur pas de pensée, que le magnétisme du corps qui penche vers le foyer de la vie jusqu'à s'y anéantir, dans le cours le plus normal, le plus naturel des choses.

Penser est parfois involontaire, mais n'est pourtant pas naturel. Penser c'est ne plus se laisser débouler passivement sur la pente vers la mort. « En se livrant au feu, le philosophe accepte la destinée de l'Esprit, de l'Esprit hors de la vie, qui refuse d'être ralenti par la vie²⁵³. » Plath était trop clairvoyante pour s'imaginer qu'on pouvait changer la destinée de l'Esprit. Dans son œuvre on sent tout de même un refus, un effort de ralentir cet Esprit qui se déploie impunément hors la vie. Elle remet un peu de chair usée, quelques caillots de sang, dans le four sublimateur de l'esprit.

LE PHÉNIX IMPUDENT

Lady Lazarus ne se dirige pas humblement vers le volcan, mais en revient. « *The speaker is a woman who has the great and terrible gift of being reborn. The only trouble is, she has to die first. She is the Phoenix, the libertarian spirit, what you will. She is also just a good, plain, very resourceful woman*²⁵⁴. » Présentée comme un dommage collatéral à la renaissance spirituelle, la mort est vulgarisée. Elle n'est qu'une ressource à laquelle puise l'esprit poétique. *Lady Lazarus* est un chef d'œuvre de pathos trivial. C'est probablement ce qu'on a le plus de mal à lui

²⁵² Hölderlin, Friedrich, *Empédocle sur l'Etna*, texte de la troisième version de La mort d'Empédocle, établi et traduit par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub pour leur film « Noir péché » (1989), Toulouse, Éditions Ombres, 1989, p.11.

²⁵³ Bachelard, Gaston, « Empédocle », ds *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 151.

²⁵⁴ Elle présente ainsi son poème dans une émission diffusée à la radio BBC. Note à *Lady Lazarus* ds *The Collected Poems*, op. cit., p. 294.

pardonne, l'incarnation grotesque et prosaïque d'une figure religieuse, mais surtout de l'espoir d'être sauvé. Le *Je* poétique, gardien de ce *no man's land* où il vrille jusqu'à la nausée, tournant tantôt le dos aux dieux fourbes, tantôt aux hommes perfides. J'appelle avec Blanchot ce lieu de la pirouette le sacré, car m'importe encore de préserver, avec l'esprit de la littérature, cette part excessive et exceptionnelle de la pensée qui intervient sur la vie, plutôt qu'elle espérerait en extraire la racine carrée. C'est bien ce souffle âcre et macabre de l'esprit mort-vivant qui envahit la vie dans *Lady Lazarus*. Je lis ce poème comme un manifeste pour la survie du *Je* écrivain.

L'écriture de Plath confronte à une vitesse de la pensée sur laquelle on se trouve toujours en retard. L'écriture tente de devancer la vie, de dépasser l'horizon de la conscience sûr d'elle-même. Quelque chose *tire* chez Plath, met le mors aux dents du lecteur. La projection époustouflante des figures légendaires – Lazare et Marie, Ariel, le Phénix ou Godiva – s'ensuit de leur brutale dégringolade dans la réalité. Par exemple la grande envolée du *Je* de *Ariel* finit brusquement dans le chaudron. Le son poétique est étouffé.

*And I
Am the arrow,*

*The dew that flies
Suicidal, at one with the drive
Into the red*

Eye, the cauldron of the morning.

Plath exploite l'effet Cendrillon. La chute abrupte du poème évoque celle de la princesse écrasée sur le coup de minuit dans sa citrouille, dans son triste sort de ménagère. *Reality check*. Évanescence du beau grand destin allégorique. La femme, même poète, finit toujours bien devant le four. On remarque une similaire débandade chez le *Je* de Bachmann qui voit son royaume utopique rapetissé abruptement et circonscrit à la plaque chauffante où elle allume nerveusement ses dernières cigarettes. La course poétique est entravée par un essaim d'images noires qui ne cadrent pas avec les délicatesses espérées.

Pour comprendre ce blocage, il faut exposer la temporalité que Plath met en jeu. Le *Je* poétique se projette de l'autre côté de la mort, là où l'écriture a montré les cendres fertiles en les rallumant. Ce temps paradoxal a été institué d'une part par la tradition interprétative des Pères de l'Église, comme Auerbach l'a montré et comme je l'ai rappelé²⁵⁵. On lit un texte comme signe d'une actualisation prochaine, comme une prophétie en acte. Même sans croyance religieuse, je lis dans la *Lady Lazarus* de Plath une préfiguration d'un *freak show* à venir. Cette métaphorisation de Lazare en Juive rescapée occupe mon horizon interprétatif, qui influe ma manière de lire le monde et mon expérience même. D'autre part, cette temporalité est instaurée par l'acte d'écriture même. Qui écrit se trouve dans un lieu inconcevable qui lui survit déjà : le langage. Elle suppose l'inscription de signes et de symboles qui me (vous, nous) regardent d'après ma mort. Dès que j'écris, je suis cernée par ce qui me survivra et par le monde qui fleurira de la pourriture de mon corps. Ainsi le Phénix qui renaît de ses cendres, lorsqu'il est convoqué par Plath, ne montre pas seulement un mouvement de la pensée, mais force un arrêt. Cette pause est forcée par l'image qui brûle dans le texte une éternité, celle des métaphores élémentaires participant du vivant et de la vie spirituelle. L'arrêt sur l'image du Phénix – la chute ascendante de *Lady Lazarus* qui surgit brusquement de ses cendres – est un saut vers l'arrière et vers le futur. Une flamme traverse le texte. C'est une trouée, une embrasure verticale du phrasé linéaire. C'est pourquoi la métaphore de la consommation transporte par-delà la présence à soi et par-delà la temporalité linéaire qui sous-tend le récit de l'histoire universelle.

Cet arrêt sur image instigue une motion intérieure, une pulsation qui perd de l'amplitude devant celui que Plath nomme « l'ange froid » :

*Am I a pulse
that wanes and wanes, facing the cold angel ?
Is this my lover then ? This death, this death ?
As a child I loved a lichen-bitten man.
Is this the one sin then, this old dead love of death²⁵⁶?*

L'homme rongé par le lichen est de pierre. Le *Je* poétique se méfie de l'amour de la mort, et incorpore l'espace d'un retournement agité. *Je* redoute la facilité, presque l'enthousiasme,

²⁵⁵ Cf. Partie I, Chapitre II, « Revenance et préfiguration du vivant »

²⁵⁶ Plath, Sylvia, « Three Women » ds *The Collected Poems*, *op. cit.*, p. 177.

avec laquelle elle se glisse dans la peau de la « mystérique²⁵⁷ », ce discours ontothéologique de l'embrasée de Dieu, qui a longtemps été le seul lieu où le sujet féminin pouvait venir à la parole. Contre l'attraction de la mort, le *Je* poétique tourne continuellement le dos aux anges d'ici-bas et aux dieux qui l'aspirent vers l'outre-monde. La consommation nomme alors l'échauffement de qui virevolte entre deux abîmes. La poésie amplifie la plainte du ressuscité, de l'élu.

Ah ! remonter à la vie ! Jeter les yeux sur nos difformités. Et ce poison, ce baiser mille fois maudit ! Ma faiblesse, la cruauté du monde ! Mon Dieu, pitié, cachez-moi, je me tiens trop mal ! – Je suis caché et je ne le suis pas.

C'est le feu qui se relève avec son damné²⁵⁸.

Lady Lazarus est cachée et elle ne l'est pas, mi-honteuse mi-mutine. Elle défie qu'on la démasque – *Peel off the napkin. Do I terrify ?* Fausse conversion, mascarade, reprise de la parabole biblique au cabaret, et toujours, abominablement persistant, cet amour de la mort. Lady Lazarus revient pour dire qu'on le lui paiera, de l'avoir faite revenir pour rendre des comptes sur l'au-delà, en témoigner avec son corps affaibli et ses cicatrices vives. Avec Plath on atteint à une réflexivité de la part féminine de la pensée qui, en même temps qu'elle la reconnaît, redoute son attirance pour le « calice de feu empli d'esprit » qui appelle Empédocle de Hölderlin.

Lady Lazarus vocifère contre le feu divin, le Père Éternel, qui l'a appelée et ensuite met ses brûlures à profit. C'est une voie d'outre-tombe que donne à entendre le poème qui peste contre les hommes qui exploitent son savoir-faire... De quel ordre est-il ? Ce savoir-survivre ne relève-t-il pas d'une connaissance inutile, comme l'intime Charlotte Delbo qui a survécu à Auschwitz ?

Alors vous saurez
qu'il ne faut pas parler avec la mort
c'est une connaissance inutile.
Dans un monde où ne sont pas vivants ceux qui croient l'être
toute connaissance devient inutile

²⁵⁷ J'emprunte le terme à Luce Irigaray, voir son texte « La mystérique » ds *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974, p. 238-252.

²⁵⁸ Rimbaud, Arthur, « Une saison en enfer » [1873] ds *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999., p. 187.

à qui possède l'autre
 et pour vivre
 il vaut mieux ne rien savoir
 ne rien savoir du prix de la vie
 à un jeune homme qui va mourir²⁵⁹.

Peut-on louer cette connaissance de la mort du fait de son inutilité, comme quelque chose justement de pur, de sacré ? N'est-ce pas justement cette perversion spirituelle que dénonce le poème de Plath ? Delbo se retourne aussi entre deux inutilités : la connaissance de la mort et celle des prétendus vivants. Contre cette inutilité le poète véhicule un savoir-faire : la trahison fidèle, aux dieux et aux hommes. Ainsi la poésie ne s'écrit pas après la mort pour témoigner de la noirceur qu'on a aperçue. Écrire sa mort est une absurdité, au même titre que vivre sa mort. Le poète témoigne plutôt d'un volte-face inattendu de la vie contre le magnétisme de la mort. Ce retournement tactique est une conversion areligieuse. C'est en regard de ce moment de conversion de la mort en vie que je compare Plath au documentariste de la résurrection que met en scène Carson :

Well I am now explaining why my documentary

focuses entirely on this moment, the flip-over moment.

Before and after

don't interest me.

*You won't be seeing any clips from home videos of Lazarus
 in short pants racing his sisters up a bill.*

*No footage of Mary and Martha side by side on the sofa
 discussing how they manage
 at home*

*with a dead one sitting down to dinner. No panel of experts
 debating who was really the victim here.*

*Our sequence begins and ends with that moment of complete
 innocence*

and sport –

*when Lazarus licks the first drop of afterlife off the nipple
 of his own old death.*

I put tiny microphones all over the ground

to pick up

the magic

*of the vermin in his ten fingers and I stand back to wait
 for the miracle²⁶⁰.*

²⁵⁹ Delbo, Charlotte, *Une connaissance inutile. Auschwitz et après II*, Paris, Minuit, 1970, p. 181.

²⁶⁰ Carson, Anne, « TV Men : Lazarus » ds *Men in the Off Hours*, *op. cit.*, p. 90-91. Je souligne.

La poésie cherche à extirper de la langue cette goutte d'après-vie. La séquence cruciale que guette le poète documentariste est celle du renversement du décor et de la pulvérisation des belles apparences. La miraculée de Plath est un monstre. La vie revient sous sa forme affreuse et méchante. On assiste à deux conversions : de la mort en vie, du miracle en catastrophe. Les vers qui pullulent dans la chair pourrie de Lazare s'apparentent aux mauvais sentiments qui brusquement apparaissent avec insistance dans le poème et qui doivent être cueillis comme des objets rares, ces émotions noires rassemblées en « perles collantes ».

Lady Lazarus représente une mutation de la prostituée sacrée. Comme Bataille l'a rappelé, la prostitution qui a servi dans la société occidentale chrétienne à maintenir la possibilité de la transgression de l'interdit, donc de l'érotisme qui découle de la transgression. La prostituée sacrée a le privilège de singer le mouvement pudique de retrait, de la femme qui se dérobe au désir masculin et ainsi l'incite à la poursuivre et à payer un maximum jusqu'à ce que cette dernière flanche et s'abandonne à son séducteur. La prostituée de bas étage, parce qu'elle est misérable et a besoin d'argent, et la femme mariée, parce qu'elle ne peut pas jouer le jeu de la sainte Nitouche pour une période illimitée, ne peuvent plus simuler la honte. Et le déchaînement orgiaque ayant dissout les limites de l'individu, s'estompe aussi du coût sa honte et avec elle le sentiment jouissif de transgression. La prostituée sacrée répond au désir de déchirement du voile. On la paie non pour qu'elle s'offre sans réserve, mais pour qu'elle se refuse un peu, juste assez.

Dans la prostitution sacrée, elle [la honte] put devenir rituelle et se charger de signifier la transgression. D'habitude un homme ne peut avoir le sentiment que la loi est violée sur lui-même, c'est pourquoi il attend, fût-elle jouée, la confusion d'une femme, sans laquelle il n'aurait pas la conscience d'une violation. C'est par la honte, jouée ou non, qu'une femme s'accorde à l'interdit qui fonde en elle l'humanité²⁶¹.

La dernière trahison de la courtisane vannée de Plath aura été de ne pas simuler la pudibonderie de mise, et d'ainsi gâcher fâcheusement le plaisir du client libidineux en quête

²⁶¹ Bataille, George, « L'objet du désir : la prostitution » ds *L'érotisme* [1957], Paris, Minuit, 2011, p. 142.

d'une pureté à pervertir, d'une beauté à souiller²⁶². *Lady Lazarus*, laide, inhumaine et vorace, revit de ses cendres et non des semences sacrifiées à son autel. Elle s'élanche sans se retourner et s'assure que plus jamais on ne lui coure après.

*Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.*

Aussi le Phénix de Plath, rejouant sans pudeur ni honte le rituel de la prostitution sacrée, réprime l'excitation des chercheurs de la vérité comme dévoilement.

LA VALEUR DES RESTES

Écrire est chercher à dépasser l'horizon de sa vie vécue, chercher à l'achever, la parfaire, devancer la mort. Le dernier poème qu'a écrit Plath s'intitule *Edge* et commence ainsi :

*The woman is perfected
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,*

Chaque mort est parfait. On dit même de certains qu'ils ont bonne mine dans leur cercueil. Inanimés, le cuir de la peau attentivement ciré, imperturbables, inaffectés par les soubresauts du cœur ou les gargouillements de l'estomac, ils reposent, ne menacent plus, ne sont plus menacés par eux-mêmes. Ils ont gagné, à fort prix, le privilège de ne plus avoir à mourir. L'écriture dans ses expressions figées, sa monnaie elle aussi polie par le temps, ses métaphores usées par les vagues des usages, partage cette perfection mortifère. Le langage mortifie l'expérience, rappelle celle-ci à la forme inanimée qu'elle prendra tôt ou tard. Faire brûler cette langue et lui redonner un corps nerveux, c'est refuser la perfection de l'image qui entraîne la fascination. L'image comme le cadavre méduse, car

²⁶² « Rien de plus déprimant, pour un homme, que la laideur d'une femme, sur laquelle la laideur des organes ou de l'acte ne ressort pas. La beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillée, et que l'essence de l'érotisme est la souillure. » *Ibid.*, p. 156.

« Le cadavre est sa propre image²⁶³. » Il est égal à l'image qu'on s'en fait, déposée sur l'individu comme un linceul. La poésie désorganise le cadavre, non pour convoquer à sa dissection, mais parce qu'elle fait bouger le cadavre. L'effroi et la répulsion sont inspirés devant un corps à moitié brûlé, puis enfin complètement consumé et de là impossible à torturer : *Ash, ash - / You poke and stir, / flesh, bone, there is nothing there*. Un corps n'est hypnotisant que lorsqu'il reste de chair, même de chair mutilée. L'un contemple non sa propre mort, mais le corps qui continue de grouiller, de vivre, puis l'extinction du sujet dans ses reliques inanimées : *A cake of soap, / a wedding ring, / a gold filling*.

Plath écrit comme si elle était déjà morte, comme si elle n'avait plus besoin du monde et de sa foule ahurie. La vie devient matière à écriture. Du moment qu'il se sert de sa vie, l'écrivain incarne alors le fascisme de la langue, la violence du signifié qui pompe le sang à même les veines. Plath recycle sa vie (les référents autobiographiques qui ponctuent son poème) comme matériau, qu'elle met en forme et insère dans les peaux de Lazare, du Phénix, des Juifs qui ont échappé à leur destruction organisée. Cette transfiguration du vécu travaille contre tout ce qui précipite déjà vers l'abîme : la sauvagerie naturelle, l'Administration de l'existence, les lois du marché, le langage de la communication de tous les jours. L'écriture poétique est un moyen de se défendre contre la brutalité du réel. Cette vocation vengeresse de la littérature parcourt toute la tradition, des Érynies jusqu'à nos jours :

Écrire pour ne pas mourir, ça ne peut avoir de sens. J'écris pour déconstruire : modifier le réel, la fiction et la langue sont des outils guerriers. Guerriers, oui, parfaitement. Le réel est hostile à tous ses survivants, et j'ai bien trop de haine, trop de ressentiment, pour le laisser broyer ma subjectivité. [...] seule la vengeance m'anime, je suis viscéralement faite pour le châtement, mon sang n'est constitué que de globules colériques. Je ne peux pas me tuer, même si l'envie taraude matin midi et soir ; je ne peux pas me tuer : pour traîner des Érynies, mon âme est un hachoir. Je ne suis qu'un outil amenant le choc en retour²⁶⁴.

Lady Lazarus incarne une telle hargne rageuse hypnotisant les foules. Benjamin a dressé le portrait complexe et terrifiant d'un « caractère destructeur », de celui ou de celle qui cherche à tout prix de « l'air frais » et de « l'espace libre ». « Il démolit ce qui existe non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse. Le caractère

²⁶³ Blanchot, Maurice, « Deux versions de l'imaginaire » ds *L'espace littéraire, op.cit.*, p. 347.

²⁶⁴ Delaume, Chloé, *Une femme avec personne dedans*, Paris, Seuil, 2012.

destructeur n'a pas le sentiment que la vie vaut d'être vécue, mais que le suicide ne vaut pas la peine d'être commis²⁶⁵. » Ce *Je féminin destructeur*, revenons particulièrement à celui de *Lady Lazarus*, incarne cette voix destructrice problématique qui est le maléfique hantant la voix créatrice. C'est son *daïmon* ou son *poltergeist*. La littérature aménage un désordre furieux où les morts reviennent venger ceux qui auraient pu ou peuvent encore survivre. Lady Lazarus, métaphorisant la poète, s'offre en sacrifice pour révéler un trauma refoulé :

Le sacrifice reprend le mauvais scénario fixé par le trauma, mais il l'utilise autrement. Il théâtralise les choses, il brandit le couteau, invoque le destin, revêt les habits de la tragédie. Il rouvre la scène comme on le ferait d'un corps, met à nu les viscères, en détache les ligaments, expose les membres et la peau, détache les articulations. Voilà ce qu'est le vivant, cette chose-là exposée qu'on va sacrifier pour que rien ne se passe plus comme avant. Pour que cet événement renverse l'ordre des choses, transcende le refoulement, l'oubli, permette que de l'inespéré fasse irruption dans le déjà-là²⁶⁶.

Peut-être qu'une blanche américaine, usant de ses privilèges à outrance – peut-être d'ailleurs pour critiquer ce privilège –, est en fait celle qui peut *le mieux*, c'est-à-dire le plus impudiquement, sacrifier les figures de la résurrection révélant leur complicité avec le crime génocidaire. Elle fait voir le corps souffrant, apparemment sans scrupule aucun pour la foi religieuse qui porte les métaphores qu'elle convoque.

Une Juive pratiquante n'userait probablement pas d'une figure christique pour métaphoriser sa survie. La charge scandaleuse de ce poème est inouïe, et c'est ce qui me fait le comparer, dans sa brutalité symbolique incroyable, à un rituel sacrificiel. La poésie qui se veut incantatoire, affectée et affectant le monde, est toujours à la fois terroriste et réparatrice d'une faille de la mémoire. Ici Plath torture encore une fois, une fois *de trop*, le corps du trauma, l'exploitée du manège de la Résurrection. La poésie est sacrificielle non seulement, comme le dit Bataille, parce qu'elle sacrifie la valeur d'usage des mots, mais parce que le corps meurtri qui insuffle sa puissance vacillante dans la langue. Avec le corps ressurgit la trace physique du trauma. La récupération du trauma en bien culturel, froid et sublimé en esthétique de la violence pour la bonne conscience des survivants – et nous

²⁶⁵ Benjamin, Walter, « Le caractère destructeur » [1931] ds *Œuvres II*, traduction de R Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 330-332.

²⁶⁶ Dufourmantelle, Anne, *La femme et le sacrifice*, op. cit., p. 58.

sommes tous en quelque sorte des survivants d'Auschwitz –, est ce que ce poème dénonce furieusement.

Le risque que Plath court, mêlant toutes les traditions engouffrées dans le corps de Lady Lazarus, est justifié par la volonté d'influer sur le destin collectif. En ce sens il n'y a pas une si grande distance entre le *Je* des poèmes de la fin de sa vie et celui de la jeune fille qui mourrait – et se désespérait de ce désir – de se consumer dans un « *spurge of altruism* ». Elle a trouvé dans la poésie un moyen plus efficace que les croisades humanitaires de changer le cours des choses. Par exemple la fille de *Daddy* doit elle aussi sacrifier le père adoré pour contrer la damnation de sa lignée et des villageois qui profanent sa tombe.

*There's a stake in your fat big heart
And the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
They always knew it was you.
Daddy, daddy you bastard, I'm through*²⁶⁷.

Contre la lignée des vampires, la pensée qui déborde ses ornières rationnelles, vient poser un obstacle au développement logique des événements. Cet obstacle est un acte poétique volontaire dont l'intérêt est questionnable sinon insondable. C'est la volonté de se mettre les pieds dans les plats, plutôt que sur le piédestal de poète romantique, qui fait la *Lady Lazarus* de Plath un poème important : urgent, aberrant et puissant. Absolument non nécessaire, fautif, exploiteur de la misère des autres, mais tout à fait nécessaire : revenir de l'Esprit absolu, de la pensée de l'accomplissement qui gravit tous les échelons pour voir plus loin. Reprise et recouvrement du trauma collectif dont on a voulu effacer les traces, les cicatrices, les cadavres, la poésie montre la mort à l'œuvre, celle qui se trame à l'abri des ailes du Phénix et qui est le revers meurtrier de la logique d'ascension de la raison toute-puissante.

Ce qui a contribué à la renommée incendiaire de Plath – mis à part son suicide qui certifie de manière inquiétante son œuvre comme testament et la transforme en pressant avertissement d'une justice apocalyptique à venir – c'est qu'elle ait mêlé son propre sort à

²⁶⁷ Dernières lignes de « *Daddy* » ds *The Collected Poems, op. cit.*, p. 224. Plath souligne.

celui des victimes de la Shoah et qu'elle ait attribué à ces victimes une colère qu'elles n'ont pas pu ou pas voulu formuler. Elle est allée puiser dans les limbes pour trouver une force d'expression impersonnelle. L'Holocauste ainsi métaphorisé, Plath réinstaura un lien entre le massacre et le sacrifice religieux. Ce lien est refoulé alors que plusieurs penseurs condamnent l'usage du terme pour référer au génocide des années '40. Agamben explique que le terme latin *holocaustum* traduisant le grec *holokaustos* (adjectif qui veut dire : brûlé totalement) est surtout utilisé dans la tradition chrétienne pour définir la doctrine du sacrifice biblique, d'abord dans le *Lévitique* et les *Nombres*. Le terme est ensuite employé par les Pères de l'Église pour définir et légitimer une violence antisémite considérée « propre » et non sanglante. C'est pourquoi Agamben considère ce terme un « euphémisme » et une « dérision ».

Dans le cas du terme « holocauste », en revanche [il le compare à « Shoah »], le rapprochement, fût-il vague, entre Auschwitz et le *ôlah* biblique, entre la mort dans les chambres à gaz et « l'abandon total à des motifs supérieurs et sacrés », sonne fatalement comme un affront. Non seulement le terme suppose une équation inacceptable entre fours crématoires et autels, mais il recueille un héritage sémantique qui a dès l'origine une coloration antijudaïque. Nous nous garderons donc d'employer ce mot²⁶⁸.

Plath n'a pas ce tact, mais ce n'est pas la rectitude politique qu'on attend de la poésie. Une pensée incommode revient avec les voix des morts. Plongeant dans le texte de Plath on se trouve confronté à une impureté métaphorique, aux signes d'un piratage du matériel langagier. L'exploitation de la mort, le *hacking* de figures sacrées de la résurrection au profit du *show that must go on* est à la fois dénoncée et endossée. Le piratage symbolique qui est dramatisé afin qu'on puisse s'en révolter. C'est depuis le sentiment d'indignation que cette profanation sémantique provoque que le lecteur est forcé de reconnaître qu'Auschwitz est devenu un tabou, un indicible, flirtant dangereusement avec le *sacré* qu'on ne peut pas manipuler n'importe comment. Mais quelle abomination que ce sacré-là ! Plath désobéit à la rectitude politique et utilise le terme défendu. Pour parler du cœur

*It is a heart,
This holocaust I walk in,
O golden child the world will kill and eat*²⁶⁹.

²⁶⁸ Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz* [1998], traduction de P. Alferi, Paris, Payot Rivages, 2003, p. 33.

²⁶⁹ Plath, Sylvia, « Mary's Song » [1962] ds *The Collected Poems*, op. cit., p. 257.

STRIP TEASE ET DÉ-COUCVERTE

Lazy Lazarus parodie le geste de dé-couverte des philosophes organisateurs du *big strip-tease* de la réalité, la dénudant progressivement des illusions qui la protègent et la camouflent. Le moment solennel du *Ecce Homo* est transformé en farce ignominieuse. Qu'est-ce qui se présente sur la scène poétique de *Lady Lazarus* sinon l'humain en tant que tel ? La prostituée sur son autel, avide de rétribution et de réparation, ivre de ressentiment, est prête à faire payer la foule fanatique et les dieux pour leur curiosité mal placée. Ce qu'elle fait entendre dans sa poésie n'est pas le silence béat de Dieu, mais le rythme régulier de la vie qui s'emballe.

*O God, I am not like you
In your vacuous black,
Stars stuck all over, bright stupid confetti.
Eternity bores me,
I never wanted it.*

*What I love is
The piston in motion –
My soul dies before it.
And the hooves of the horses,
Their merciless churn²⁷⁰.*

Éternel retour du bouillonnement – *churn* – de la vie impitoyable... Le rythme de la chevauchée est donné par les mots « *Words dry and riderless, / The indefatigable hoof-taps²⁷¹.* » Cette pulsation de vie grignote le sens que l'on construit. Amplifier ce rythme des mots, leur sonorité qui n'a pas besoin de notre direction, est aussi une manière de faire entendre un au-delà du langage. Ce qui excède l'effort de compréhension n'est pas la noire vacance de Dieu, mais la sécheresse tonique des mots et le corps qui leur offre une caisse de résonance. Ce qui remplace l'éternité – dont *Je* ne veut plus, comme si c'était un faux

²⁷⁰ « Years » [1962] ds *The Collected Poems, op. cit.*, p. 255-256.

²⁷¹ « Words » [1962] ds *The Collected Poems, op. cit.*, p. 270.

cadeau, quelque chose que Dieu désire puérilement, à l'aise dans ses étoiles-joyaux contrefaites – c'est le piston, le cœur qui s'active et s'échauffe, l'holocauste intérieur... Si les métaphores de l'effeuillage abondent chez Plath l'écorchée, c'est en alternance avec celles du galop, le langage qui rythme « sans pitié » le miracle de la vie qui traîne le *Je*.

*There is no miracle more cruel than this
I am dragged by the horses, the iron hooves.
I last. I last it out. I accomplish a work*²⁷².

Lady Lazarus est la féroce élue condamnée à revivre devant public pour lui montrer de quelle bile est pétri le corps qui subit la rédemption. L'abus métaphorique auquel s'adonne Plath creuse une tombe ouverte pour que reviennent les morts anonymes. Une vérité volcanique gronde. Quelque chose refuse de mourir. Ce qui distingue le poème de la chronique nécrologique, dans l'établissement d'une mémoire collective, c'est que le discours n'y est pas refermé en une signification. Il n'a pas à rendre compte d'un Moi, d'une histoire individuelle, mais d'une destinée universelle. Au-delà de ces considérations somme toute banales sur l'entremêlement de la vie et de la mort dans l'expression poétique, se trouvent des questions fondamentales sur le rôle spirituel de la poésie. Plath lie son destin à celui des Juifs pour profiter d'une puissance métaphorique, qui permet de sauter d'une sphère interprétative à l'autre, et d'une vie à l'autre, en établissant un lien occulte plutôt qu'une relation d'identification. Si dans *Daddy* il est écrit en toute lettre « *I may well be a bit of a jew* », la référence n'est jamais si claire dans *Lady Lazarus*. C'est depuis l'imaginaire auquel Plath puise qu'on reconnaît son appartenance à une communauté clandestine dont les membres n'ont plus peur de mourir parce qu'ils sont déjà morts.

La barbarie commence à la maison et le fascisme dans l'idée de la perfection. Dieu habite la terre et les têtes. Il sévit partout où l'on se réclame de l'Ordre supérieur qui écrase le corps bon à pâtir. « Dieu est Auschwitz, mais aussi celui qui m'a fait sortir d'Auschwitz. Et qui m'a engagé, voire obligé à rendre compte de tout cela, parce qu'il voulait entendre ce qu'il avait fait²⁷³. » Plath se considère également obligée devant ce Dieu-Auschwitz

²⁷² « Three Women », ds *The Collected Poems, op. cit.*, p. 180.

²⁷³ Kertesz, Imre, *Journal de galère*, traduction de Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Paris, Actes Sud, 2010, p. 264.

qu'elle n'a jamais rencontré en chair et en os. Elle se prend pour une autre qui aurait vu Auschwitz parce qu'elle a connu l'innommable de la souffrance et le spectacle du survivant orchestré par le médecin qui l'a sauvée du suicide. Plath, comme un survivant des camps, prend sa revanche sur le monde.

[...] je ne trouve qu'une seule explication à ma passion entêtée : j'ai peut-être commencé à écrire parce que je voulais prendre ma revanche sur le monde. Pour prendre ma revanche et obtenir de lui ce dont il m'avait exclu. [...] Mon roman n'est rien d'autre qu'une réponse au monde, le seul type de réponse que, visiblement, je sois capable d'apporter. A qui aurais-je pu apporter ma réponse puisque, comme on le sait, Dieu est mort ? Au néant, à mes frères humains inconnus, au monde. Ce n'est pas devenu une prière, mais un roman²⁷⁴.

Le roman présente, la prière quémante. C'est une réponse de trop, une offrande indisposante que Plath invente en interpellant la foule comme révélant : « Voici, l'homme ! » Celle en qui repose toute la force du corps qui se relève, qui révèle sa vraie nature qui n'est pas morale, mais énergétique, qui est vulnérable, crucifiable, support de toutes les douleurs à dramatiser pour vivre la mort dans la vie. Et ce qui est présenté comme l'homme en soi, n'est en fait pas humain. Comme chez Nietzsche qui se présente à la fin de sa vie enfin pour ce qu'il est : un amas de matière inflammable :

Je ne suis pas un être humain, je suis de la dynamite. – et avec tout cela, il n'y a rien en moi du fondateur de religion. Les religions sont affaire de populace, et après avoir été au contact d'hommes religieux, j'éprouve le besoin de me laver les mains... Je ne *veux* pas de « croyants », je crois que je suis trop méchant pour « croire » en moi-même, je ne m'adresse jamais aux masses... J'ai une peur épouvantable qu'on aille un jour me *canoniser* : on comprendra pourquoi je publie ce livre *d'abord* : il doit empêcher que l'on en prenne trop à son aise avec moi... Je ne veux pas être un saint, plutôt encore un guignol... Peut-être suis-je un guignol... Et malgré cela, ou plutôt non, *pas* malgré cela – car jusqu'ici, il n'y eut rien de plus mensonger que les saints – c'est la vérité qui parle par ma bouche. – Mais ma vérité est *terrible*²⁷⁵.

Plath, malgré son poème contrefaisant le *Ecce Homo* de manière impardonnable, a bel et bien été canonisée par l'institution littéraire. Comme Nietzsche par l'institution philosophique. Malgré qu'elle ait fabriqué cette Dame Lazare, cette triste poupée qui jette son fiel sur ceux qui oseraient se délecter du spectacle de ses cicatrices. Ce qu'elle découvre

²⁷⁴ Kertesz, Imre, *Le Refus*, traduction de Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Paris, Actes Sud, 2001, p. 88.

²⁷⁵ Nietzsche, Friedrich, « Pourquoi je suis un destin » ds *Ecce homo. Comment on devient ce que l'on est* [1888], traduction de J.-C. Hémerly et D. Astor, éd. bilingue, Paris, Gallimard, 2012, p. 331. Il souligne.

aux yeux avides, plutôt qu'une chair tendre à dépecer, c'est une chair meurtrie offre pourtant encore une prise au désir. Cet excédent irrécupérable, la chair, fait hausser sa valeur esthétique et érotique, ainsi ses vers (en anglais il n'y a pas d'ambiguïté entre les *worms* et les *verses*) deviennent des perles. La chair est cet excès, ce qui déborde le corps organique qu'on peut anatomiser et examiner sans émotion. La chair met en péril et appelle l'ordre de l'interdit, les clôtures faites pour l'homme par l'homme et qui encadrent son pâturage. Lady Lazarus s'offre en pâture ironiquement, elle s'assure que personne ne s'avisera de consommer une union avec l'inhumain qu'elle incarne. Or cet état d'exception, comme le rappelle Nietzsche, est celui du saint : inconsumable, intouchable, chaste. Lady Lazarus est insaisissable car au final elle ne laisse plus de chair à agripper – *you poke and stir / flesh, bone, there is nothing there*. Poudre explosive, elle menace l'ordre de la culture industrielle qui voudrait capitaliser sur son malheur en le soumettant à la logique de l'objet.

« MOUTH-ASH, ASH OF EYES » : RÉSIDUS MÉMORIELS

Cette renaissance colérique ne propose pas d'arguments sensés pour développer une poétique de la mémoire juste. Elle pille plutôt le trésor métaphorique juif. Alors qu'est-ce qu'offre Plath ? Un lieu de pensée sans programme qui s'enracine dans le paradoxe : on meurt *presque* à soi pour vivre plus. On se projette dans une revenante d'Auschwitz ressuscitée par les bonnes grâces de Dieu pour excéder la « *flatness* » des raisonneurs et des « *jealous gods* » qui intimident les femmes du poème *Three Women*²⁷⁶. Sans vouloir à mon tour reproduire cette opposition entre les femmes fertiles et bombées, puis les hommes plats et amers qui les auscultent, je considère tout de même que la poésie se place du côté de l'alité, et qu'il faut lui réserver une place dans l'hôpital universel. La poésie est du côté du symptôme, ce qui dépasse du corps normal et altère l'image de ce qu'on voudrait qu'il

²⁷⁶ « Three Women » [1962] ds *The Collected Poems*, op. cit., p. 177 et 179. « I watched the men walk about me in the office. They were so flat ! / There was something about them like cardboard, and now I had caught it, / That flat, flat, flatness from which ideas, destructions, / Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks proceed, / Endlessly proceed – and the cold angels, the abstractions. » « It is these men I mind : / They are so jealous of anything that is not flat ! They are jealous gods / that would have the whole world flat because they are. »

soit. Ce qui obsède Plath, c'est ce symptôme, cette inflammation, ce reste précieux et dégoûtant qui « *turn and burn* » après qu'on l'ait déclaré mort.

The Bell Jar est hanté par les Rosenbergs²⁷⁷, un couple de Juifs condamnés pour espionnage (ils auraient communiqué des informations sur la bombe atomique aux Russes). Ils furent exécutés sur la chaise électrique en juin 1953. Ces sacrifiés pour la préservation de l'ordre social et politique de l'époque, et dont les cendres semblent encore flotter dans New York, annoncent le destin que tente de s'éviter Esther qui lentement aussi se consume : « *A smoke seemed to be going up from my nerves like the smoke from the grills and the sun-saturated road. The whole landscape – beach and headland and sea and rock – quavered in front of my eyes like a stage backcloth. [...] I thought drowning must be the kindest way to die, and burning the worst*²⁷⁸. » Pas d'idéalisation de la brûlure ici, ou de volonté de chanter dans le supplice, seulement l'impression aliénante d'une altération de la perception par la fumée grise qui parasite l'atmosphère. Cette obstruction de la perception est le signe avant-coureur du rôle réservé à Esther : celui de bouc émissaire.

La grisaille de la fumée puis des cendres en suspension obsèdent le *Je* poétique comme des esprits malfaisants.

*Gray birds obsess my heart,
Mouth-ash, ash of eye*²⁷⁹.

Ces vers sont extraits de *Mary's Song*, un poème de deuil qui évoque la confusion des sentiments et la perturbation de la perception. Les cendres causent les symptômes : l'indice du crime passé qui flotte dans l'air insupportablement chargé, ceci après qu'*un même feu* ait tout renvoyé à la même cendre.

*The Sunday lamb cracks in its fat
The fat*

²⁷⁷ Ils apparaissent à deux reprises dans le roman. À sa première phrase : « *It was a queer, sultry summer, the summer they electrocuted the Rosenbergs. [...] Mirage-grey at the bottom of their granite canyons, the hot streets wavered in the sun, the car tops sizzled and glittered, and the dry, cindery dust blew into my eyes and down my throat. I kept hearing about the Rosenbergs over the radio and at the office till I couldn't get them out of my mind. It was like the first time I saw a cadaver.* » (p. 1) et au chapitre 9 alors qu'Esther se scandalise de la froideur de sa collègue Hilda répétant bêtement : « *I'm so glad they're going to die.* » (p. 95)

²⁷⁸ Plath, Sylvia, *The Bell Jar*, op. cit., p. 151.

²⁷⁹ Plath, Sylvia, « *Mary's Song* » ds *The Collected Poems*, op. cit., p. 257.

Sacrifices its opacity...

*A window, holy gold.
The fire makes it precious,
The same fire*

*Melting the tallow heretics,
Melting the Jews²⁸⁰.*

Sacrifier l'opacité... Le mystère opaque fait obstacle à la clarté du sens élucidé. Ce gras qui protège l'agneau pourrait figurer l'opacité de l'expression poétique qui conserve la mémoire de la matière, du corps. Dans cette paisible préparation du repas pascal, le feu du four parle d'une histoire tue. La vision de Mary rappelle après tout un fait indéniable : le feu où brûlent les sorcières, les savants, les Juifs est le même : celui du droit chemin balayé par les puissants. C'est ce feu devant lequel Mary se plaint, car il aura la peau de son fils. Le cœur est le premier sacrificateur « *It is a heart/ this holocaust I walk in* » comme chez Hölderlin : « Ô cœur qui sacrifie tout [*O allesopfernd Herz*]²⁸¹ ! » Comme chez Bachmann on saute du bûcher public à celui du cœur. Et ce n'est pas seulement pour montrer que le privé est public, c'est bien davantage pour indiquer l'inexistence de l'issue. Cette internalisation de la puissance sacrificielle rappelle que la poésie s'adresse au cœur tyrannique, à l'immolateur fondement de la vie.

La cendre est ce corps étranger qui envahit le corps individuel. C'est de cette occupation physique dont témoigne le poète. La vision et le goût entravés témoignent d'une ingérence des reliquats du crime dans la vie affective et psychique. C'est d'une part le signe que quelque chose subsiste des victimes et qui relève d'une mémoire involontaire. C'est d'autre part la confirmation que quelque chose ne tourne pas rond. Ou qu'au contraire cela tourne si rondement, cette mécanique criminelle, que l'on ne la remarque même plus. Dufourmantelle, rappelant à la tradition indienne telle qu'elle est présentée par l'historien des religions Charles Malamoud, évoque la belle et inquiétante idée que le reste de la consommation soit le monde même.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Hölderlin, Friedrich, *Empédocle*, *op. cit.*, p. 28-29.

Quelque chose *reste*, qu'aucun bûcher, aucune tentative d'en finir une fois pour toutes ne fera disparaître. Ce « reste » est-il le monde-même ? C'est ce « reste » qui fait circuler du sens entre les sacrifiants, qui fait le temps et l'espace, qui fait le vide entre les syllabes. Ce reste ne peut être rendu à l'homme ni rendu humain. Il n'est humanisable en aucune manière. Ce reste, tel que Malamoud l'éclaire, n'est pas l'apanage des sociétés traditionnelles religieuses, il fait son office ici et aujourd'hui, à tout endroit du monde²⁸².

Les cendres métaphorisent l'inhumain vestige de toutes les crémations, rituelles ou non. Aussi la poésie, qui entrave une lecture fluide et laisse poindre de l'inhumain entre ses lignes, est le reposoir de ces cendres. Chacun dispose de ce surplus de matière comme il l'entend. Mais l'important est de ne pas nier ce reste, ni d'ailleurs l'énergie dévastatrice qui exige le sacrifice, qu'on le désire ou non.

Certains et certaines, aux prises avec cet encombrant reste, n'y trouvent pas d'exutoire. Admettre l'inévitable du sacrifice, l'importance de canaliser « la part maudite » créativement, c'est aussi se défendre de l'horrible destin de la femme envieuse, du bovarysme rampant qui contamine les rêveuses de bord des fenêtres, qui ne savent comment dépasser les bornes et aller contre le courant de leur vie tranquille. Ces dernières pourraient bien en arriver à un horrifiant suicide raisonnable.

Aux premières loges, à leurs fenêtres, où fleurs et feuilles forment vers l'extérieur une haie défensive, elles observent les bornes que d'autres dépassent, relâchant, épuisées, l'arc de leurs propres désirs. Elles revêtent leurs habits de fête, préparent à manger pour trois jours, quittent la maison et se précipitent – comme on fait son lit on se couche – dans la rivière ou le lac de barrage²⁸³.

Il va sans dire que la littérature combat farouchement ce renoncement. Elle donne courage. Bien qu'il faille encore davantage que du courage pour survivre à l'injustice générale. On s'emploie corps et âme à l'excuser, à la camoufler ou, c'est encore mieux, à la projeter ailleurs. La « part maudite » ne disparaît pas, cette énergie frénétique, ce feu rongeur et ressurgit où on l'attend le moins. Le sacrifice poétique opère dans la chair même du poète. Qui ne voit plus clair, qui sent sa langue s'assécher sous la cendre.

²⁸² Dufourmantelle, Anne, *La femme et le sacrifice*, *op. cit.*, p. 19. Elle souligne.

²⁸³ Jelinek, Elfriede, « Lust » [1989] ds *Œuvres romanesques*, traduction de Y. Hoffman et Maryvonne Litaize, Paris, Actes Sud, 2008, p. 481.

Un grand rêve de purification anime l'écriture de Plath. Ses *Je* féminins cherchent avant tout à contrer un feu mauvais par un autre, sacré ou du moins bienfaiteur. Le poème *Fever 103* met en scène cette transfiguration de soi par le feu.

*Love, love, the low smokes roll
From me like Isadora's scarves [...]*

On y traverse les basses fumées des passions fatales qui ont eu raison d'Isadora Duncan, morte après avoir salué son amant avec son foulard flottant au vent, engagé par erreur dans les roues de son cortège, lui brisant le cou. De cette lourdeur lentement la femme délirante de fièvre se relève pour accéder aux éblouissements du paradis. La poésie de Plath est initiatrice. Chaque poème est une traversée des étapes, plus ou moins douloureuses, où l'on se forme à la dure et où l'on atteint le noyau dur de la mort dont la vie est issue. La consommation qui transmute la femme malade en sainte éthérée y est synonyme d'élévation.

*I think I am going up,
I think I may rise -- --
The beads of hot metal fly, and I, love, I*

*Am a pure acetylene
Virgin
Attended by roses,*

*By kisses, by cherubim,
By whatever these pink things mean.*

L'aspiration est simple et courante, celle d'émerger des limbes, de se redresser après avoir souffert. Peut-on alors assimiler la parole poétique à une thérapeutique ? On écrit pour se guérir des blessures assénées par la réalité ? Perspective simpliste et aussi qui suppose qu'on puisse ou qu'on veuille guérir. Plath ne cherche pas la guérison, mais à revenir à la pureté. Et cette pureté n'est pas une origine. La violence de l'expression est le signe d'un désir de brûler l'ordre précédent pour atteindre à un nouvel ordre. Aussi dans *Lady Lazarus* Plath ne pleure pas le Ressuscité, mais se met à sa place. Position atypique pour un *Je* féminin, qui d'habitude veille aux passages entre la mort et la vie, ne les *performe* pas. Ici Plath ne se projette pas dans une intermédiaire ou une gardienne des portes de la naissance et de la

mort. Elle est elle-même sortie du tunnel, émerge du feu comme le germe de vie le plus précieux, la mort transfigurée en œuvre, le bébé d'or brut, substance riche bien qu'entamée par l'holocauste total, qui fond le métal précieux irréductible en cendres. La question de la valeur de l'œuvre d'art, valeur qui réside dans le mystère de sa fabrication, est soulevée.

Le religieux et le poétique, Lazare et Phénix, se rencontrent dans un mouvement : la montée. L'ascension poétique, maintenant qu'on ne croit plus aux vertus absolues de la sublimation, ne convainc pas de la réussite du poème. C'est plutôt le corps qui est le support de cette valeur.

*A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot*

*A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen.*

*Peel off the napkin
O my enemy.
Do I terrify? —*

Le masque est sans traits, sans individualité. Il est inhumain, léger. Ce qu'il en reste, à identifier, c'est le symbole de la judéité, la peau délicate et fine, qui voile la flamme. Le corps fiévreux, sa maladie est le signe qui charme l'auditoire. Si cette maladie est signe d'élection du dandy qui incorpore la dégénérescence de son époque. Le visage lustré, transfiguré, de l'idole fait son entrée en scène. C'est une malade de son temps et il semble bien que ce soit l'histoire même, ou le temps des Rosenbergs, qui à travers le lin inonde de lumière. Ce visage-lanterne apparaît déjà dans *Fever 103* « *I am a lantern / My head a moon / Of Japanese paper, my gold beaten skin / Infinitely delicate and infinitely expensive*²⁸⁴. » La légèreté du corps frêle et maladif s'accorde à l'amertume du ton qui, encore une fois provoquant le malaise, banalise ce « genre de » miracle ambulante. Un sarcasme corrosif qui révèle deux choses. D'une part que s'élabore à partir d'Auschwitz une mythologie moderne raffinée qui, si elle voulait préserver une mémoire, plutôt la chosifie et la neutralise dans une forme

²⁸⁴ Plath, Sylvia, « Fever 103 » [1963] ds *The Collected Poems, op. cit.*, p. 232.

spectaculaire. D'autre part que derrière ce gaze mince l'horreur de l'histoire a toujours court et se déresponsabilise. La cendre qui s'insinue dans le corps, par les yeux et par la bouche, gâche toute saveur. Elle représente la honte liée à une faute incalculable :

Ah, je voudrais faire partie de ceux qui entrent dans une église, acceptent la pénitence et sortent plus libres. Mais je ne suis pas de ceux qui se libèrent. La faute en moi est quelque chose de si vaste et de si enraciné que le mieux est encore d'apprendre à vivre avec elle, même si elle ôte sa saveur au moindre aliment : tout le monde, même de loin, exhale un goût de cendres²⁸⁵.

Autant que le désir de purification, c'est son impossibilité que rappellent Lispector et Plath. Il reste toujours une trace, un stigmate de la consommation générale. La pureté est inaccessible.

LE PRIX DE LA REPRÉSENTATION

Rien chez cette diva du jour ne s'accorde à la tranquillité propice à méditation pieuse. C'est justement contre le recueillement que le poème déploie sa parole harassante. En ce sens le poème ne vise pas à sensibiliser, à prier pour le salut des pauvres éprouvés. Plutôt on insiste sur un fait simple : spectaculariser le crime a son prix et il est élevé. Plath sème le doute sur les effets bénéfiques cathartiques de la représentation de la souffrance. Difficile en effet de se ranger du côté d'une diva morbide, désillusionnée, fatiguée d'avoir sans cesse à revivre.

*To the same place, the same face, the same brute
Amused shout;*

*"A miracle!"
That knocks me out.*

Ça la jette à terre, ce cri de joie répété, car on conçoit bien que l'enthousiasme de la foule s'avive à ses dépens. Voilà de quoi relèvent les problèmes de luxe de celle qui devrait être reconnaissante d'avoir été ramenée à la vie. Grand manifeste de l'ingratitude, *Lady Lazarus*

²⁸⁵ Lispector, Clarice, « Apprendre à vivre » [1969] ds *La découverte du monde. 1967-1973*, traduction de J. et T. Thiériot, Paris, Des Femmes, 1995, p. 286.

communiqué l'idée que la fable de la résurrection pourrait être un coup monté de mauvais goût, qui profite non aux misérables en quête de salut, mais aux maquereaux en quête de profit. Franchement, « un miracle ! », qui pourrait y croire ? Plath montre que tout est assujéti à logique prosaïque du *show business* – le destin des rescapés des camps, la foi religieuse, les ambitions grandiloquentes de l'esprit qui se relève de ses brûlures – agrémentant le tout de référents autobiographiques²⁸⁶. Son écriture combat le commerce affectif de la douleur idéalisée. Elle prophétise l'advenue du cinéma auschwitzien de grosse production. Elle prophétise aussi les interprétations philosophiques de l'indicible auschwitzien. Elle conjure cet indicible de l'horreur. Elle se bat contre une force de l'esprit qui veut tout éclairer au *spotlight*. L'attraction herméneutique de l'horreur, voilà d'ailleurs ce que reconnaît – et archive – le documentariste de Lazare imaginé par Carson :

*But you can see
how the pull is irresistible. The pull to handle horrors
and to have a theory of them*²⁸⁷.

Plath contrecarre cette attraction théorique en réclamant son tribut.

There is a charge

*For the eyeing of my scars, there is a charge
For the hearing of my heart——
It really goes.*

*And there is a charge, a very large charge
For a word or a touch
Or a bit of blood*

Quel pourrait être ce prix ? Une responsabilité ? Ce serait trop moral. Ce prix ne se laisse pas calculer. Ni expier d'ailleurs. Faire fructifier sa valeur est l'enjeu du poème. Elle concerne le prix de la pensée, qui ressuscite d'elle-même et fait feu de tout bois. On sait à

²⁸⁶ « *I am only thirty* », l'âge de Plath au moment d'écrire ces vers où il est question de s'anéantir une fois tous les dix ans, comme une corvée nécessaire « *The first time it happened I was ten* » deux ans après que son père soit décédé. On sait aussi que Plath a tenté de s'enlever la vie à vingt ans. *Lady Lazarus* est l'un des cadeaux, des poèmes, qu'elle s'offre à elle-même pour ses trente ans, préfigurant sa mort. Elle l'écrit entre le 23 et le 29 octobre, son anniversaire était le 27. Elle achève aussi ce jour-là les poèmes « *Ariel* » et « *Poppies in October* ».

²⁸⁷ Carson, Anne, « TV Men : Lazarus » ds *Men in the Off Hours*, *op. cit.*, p. 87.

qui ce prix est attribué. Lady Lazarus ne fait pas chanter la foule, bien qu'elle la méprise, mais ceux qui organisent la grande *Leçon d'anatomie*. Les ennemis sont nommés clairement.

So, so, Herr Doktor
So, Herr Enemy.
 [...]
 Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.

De prime abord Lady Lazarus vitupère contre Dieu, contre la réalité prise comme un Tout, contre le principe qui excuse qu'on sacrifie puis fasse revivre un corps ou deux. Vitupérer reste une plainte, ici dépassée puisque la parole poétique s'assimile au *chantage*. C'est un moyen de pression illicite qui établit un trafic avec les représentants de l'ordre supérieur qui chapeautent les savoirs productifs. *Faire chanter Dieu*, me semble une formule juste pour évoquer ce que ce poème diffamatoire fait. L'expression permet de rendre compte de la facture équivoque de l'acte poétique : qui extirpe et donne. On extirpe un sens inouï, ici culpabilisant, à des expressions connues *et* on donne à voir ce corps consumé qui gâche l'attrait de l'horreur. Pour faire chanter quelqu'un il faut connaître ses faiblesses, ses blessures même cicatrisées, puis renfoncer le couteau dans la plaie. Et quelle plaie plus douloureuse que l'Holocauste pour obliger à donner une vérité embrasée. Ce que Plath soutire de force n'est pas un aveu, mais une angoisse qui naît de la blessure assenée à la mémoire patrimoine. Elle mine le plaisir innocent de découvrir. La structure de *l'aletheia* qui révèle en blessant. Elle gâche le plaisir d'accéder à l'invisible – la mort, la souffrance, le supplice vécu par *un autre* sur scène. L'irreprésentable corps se relève de ses cendres et d'elle s'élance la « supplication »²⁸⁸ poétique.

Il ne faudrait pas conclure trop vite qu'une telle résurrection simulée soit une voie plus facile et moins héroïque que celle du Christ. En fait qui simule ? Est-ce que ce ne serait

²⁸⁸ Je vole le terme à Artaud.

pas la littérature qui *vraiment* revient vivante du royaume des morts ? C'est ce que suggère Jelinek dans sa pièce « Le mur » :

C'est vraiment ce qu'il y a de plus dur, revenir vivant du royaume des morts. [...] Même ressusciter est plus simple, car le ressuscité n'est plus parmi les vivants, il n'est pas revenu entièrement, il est dans un entre-deux. Afin que personne ne puisse faire des remarques désagréables sur lui, parce que là-bas personne ne le voit. En revanche, on lit beaucoup de choses sur lui. C'est tout le contraire de nous [Plath et Bachmann mises en scène], car justement après la mort, nous voulons d'autant plus être vues ! Un mur invisible – ça n'est pas pour nous²⁸⁹!

Ce qu'inventent leurs œuvres, ce sont des scènes pour un rituel manquant, qui puisse rendre visible un sacrifice contemporain. Sans cette scène où la pensée peut se rétablir, il n'y a plus de raison de vouloir échapper à la « maladie du temps » qui est bien malsaine et sérieuse. Car comme l'écrivait Artaud « Ca va mal parce que la conscience malade a un intérêt capital à cette heure à ne pas sortir de sa maladie²⁹⁰. » Ainsi Esther, qui dans le roman de Plath se suicide puis est « réanimée » entre autres à coup d'électrochocs, se demande, sur le seuil de sa nouvelle vie retrouvée : « *There ought, I thought, to be a ritual for being born twice – patched, retreaded and approved for the road*²⁹¹. » Plath invente ce rituel. Imitatrice de l'imitateur de Jésus, Lady Lazarus se réclame d'une filiation qui relève de la contrefaçon. Elle est l'*imitatio cristi* exaspérée, et qui tourne au grotesque, pour montrer qu'elle en a marre qu'on la ramène au même monde qui répète ses sonnettes de renaissance et les projette sur son corps brûlé. Le mur invisible, celui de la connaissance dans la pièce de Jelinek, est aussi celui que construit le Phénix de l'Esprit absolu. Ce qui distingue Lazare et son imitatrice du Ressuscité relève de leur visibilité. Que signifie cette volonté « devenir visible » par l'écriture ? Refuser la transparence qu'on a confondue avec la vérité. Jouer du faux – de masques –, mais en vue du vrai. La vérité est liée à la métaphorisation de soi qui constitue l'*ethos* du sujet qui reconnaît les limites du *logos*. Celui qui fait revivre le fait au nom d'une valeur supérieure, raisonnable. C'est cette supériorité que l'écriture de Plath conteste et nargue.

²⁸⁹ Jelinek, Elfriede, « Le mur » ds *La jeune fille et la mort*, *op. cit.*, p. 131-132.

²⁹⁰ Artaud, Antonin, *Van Gogh. Le suicidé de la société*, *op. cit.*, p. 14.

²⁹¹ *The Bell Jar*, *op. cit.*, p. 233.

Lady Lazarus prend aussi le masque du docteur, de l'ennemie, de Dieu, de Lucifer... L'écriture de Plath vampirise le réseau métaphorique de l'Holocauste et parodie le geste exploiteur reproché à ses ennemis. En reprenant infidèlement leurs poses, elle ne pousse les docteurs à aucune connaissance positive, mais à l'intranquillité. Les restes retrouvés dans les chambres à gaz forment l'amas de débris où le Phénix fait son nid, son bûcher.

*Ash, ash –
You poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing there –*

*A cake of soap,
A wedding ring.
A gold filling.*

L'emprunt métaphorique est ici, c'est le moins qu'on puisse dire, de mauvais goût. Il importe que ce mauvais goût – « l'amertume des amandes » – persiste sur les langues. Perversion notoire, Plath évoque le mythe du « savon de Juif » qu'on aurait fabriqué à partir de la graisse de cadavre. On pourra toujours recycler la chair et en faire de la saucisse, fondre les dents en or et les couler dans une nouvelle forme, mais on ne peut presque rien faire de l'opus de cendres, sauf la mettre en urne. Certains vantent son pouvoir dégraissant, beaucoup l'utilisent comme engrais, mais la cendre est le plus souvent laissée irrécupérée. Car ce *Je* de cendre construit par l'écriture, on aura beau le mélanger et le tisonner, le torturer, il ne rend pas un cri. « Il n'y a rien là. »

« *Sub specie aeterni*. – A : « Tu t'éloignes toujours plus vite des vivants : ils ne tarderont pas à te rayer de leurs listes ! » B : « C'est le seul moyen d'avoir part au privilège des morts. » – A : « À quel privilège ? » – B : « Ne plus mourir²⁹². » » Du point de vue de l'éternité, le privilège des morts est celui que convoite la poète qui s'écrit à l'écart des vivants. Chacun naît de la cendre des autres. Le Phénix se distingue des vivants en ce qu'il se rallume exclusivement de sa propre matière. Sans ajout ni additif, il est pur car déjà double, hermaphrodite, reine-roi de l'autoengendrement. Plath mêle le Phénix –

²⁹² Nietzsche, Friedrich, *Le gai savoir* [1882], *op.cit.*, p. 222.

métaphoriquement l'esprit – à d'autres cendres, ramenant ainsi l'esprit à une impureté qu'il dédaigne.

Plath souligne le caractère auratique de l'univers dépravé du *Peep Show*, défini ainsi par Müller :

Les émotions ou le travail émotionnel sont remplacés par la mécanisation. Ce qui représente des aspects religieux : le *peep-show* est une institution sacrée. Au milieu se trouve l'autel tournant sur lequel – substitut de divinité – sont postées les intouchables déesses. Par cette présentation, l'objet femme est émancipé de son statut d'objet. En tant que métaphore sur l'état d'une société, c'est une invention formidable. On offre à ces madames sécularisées, sous forme de spermes, des sacrifices humains pour la perpétuation de l'espèce. C'est en même temps une soustraction à la surpopulation²⁹³...

Le laconisme perturbant de Lady Lazarus fait partie de sa *persona* de courtisane vannée. Elle extirpe telle une Lilith nouveau genre (elle a les cheveux roux, n'est-ce pas ?) le ferment reproducteur de ses admirateurs. C'est contre la reproduction d'une lignée dominatrice que s'élève sa voix. Elle dénonce l'industrialisation culturelle et l'engourdissement affectif qu'il provoque, en en soulignant l'aspect burlesque que prend la monstration des plaies. Le carnavalesque – retournant la laideur en beauté, le haut et le bas – est insupportable dès qu'il est soupçonné de dédouaner les responsables d'Auschwitz. On sait que le carnavalesque retourne le monde sur lui-même, lui offre une bonne purge vivifiante, pour solidifier ses balises sociales et non pour les changer durablement. Ainsi le défilé angoissant de Lady Lazarus pourrait accroître le pouvoir de ses metteurs en scène, ceci si cette dernière ne salissait pas les images poétiques sur lesquelles leur esprit de croissance compte. En profanant l'imaginaire de la renaissance des cendres, Plath s'assure de devenir irrécupérable pour les doctes et les dieux qui voudraient profiter de son martyr, lui pomper un peu de sang, un peu de sens. C'est cet excès malséant de sens, que personne n'a envie de manipuler, qui forme le noyau dur de ce poème. Ce n'est pas une connaissance sur laquelle on peut table, mais une clairvoyance qui découvre la cruauté inhérente à la vie.

²⁹³ Müller, Heiner, *Fantes d'impression, op. cit.*, p. 119.

RELEVER LE CORPS POÉTIQUE

« Résurrection » ou *resurrectio* vient du verbe latin *resurgere*, se relever. Comme illustration du geste de l'esprit, il montre que la pensée cherche à redresser le Réel. Elle lui apprend à se tenir comme il faut. On pense aussi pour se relever soi-même, pour continuer à marcher. « Relève » est le terme que choisit Derrida pour traduire le concept d'*Aufhebung* hégélienne. La pensée spéculative ramasse les contradictions, les porte un peu plus haut, puis les abolit tout en les conservant. Elle redresse le corps naturel, porté à toutes les molleses, assujéti à la gravité. Le terme philosophique est équivoque : d'un côté il nie la différence des termes unifiés, de l'autre il assure leur conservation. Il détruit et archive. Il n'est pas de ma capacité ni dans mon intérêt de discuter la complexité de ses acceptions chez Hegel, mais la relève spirituelle permet de comprendre la direction de l'esprit dont se masque le poème de Plath : vers le Haut-Absolu. Nous assistons à une montée en puissance du *Je* poétique qui use de métaphores qui piétinent les distinctions entre les termes – les morts – ainsi liés *et* conserve leur mémoire en leur érigeant un monument culturel. Le phénix se relevant de toute adversité « illustre ou incarne le mouvement de la présence absolue qui se reconstitue constamment à partir de ses blessures. [...] Le spirituel, dit Hegel, comme le phénix, éternellement prépare son propre bûcher et s'y consume en sorte que de ses cendres, éternellement, surgit la vie nouvelle, rajeunie et fraîche²⁹⁴. » Chez Plath l'esprit n'est certes pas tout à fait frais, ni nouveau. Lady Lazarus ne sent pas les roses. Elle rejoue l'aspiration à la pureté comme une comédie noire.

La relève dialectique est critiquée pour sa violence positivante. Elle retourne le négatif en positif. En synthétisant et assimilant les contraires, en construisant du concept avec de la matière paradoxale, elle est dénoncée comme mensongère et alliée des dominateurs. Elle serait une dénégation sophistiquée de la blessure, de la vulnérabilité humaine recoupant la fragilité de nos repères rationnels. Bref la pensée spéculative, parce qu'elle fabrique de l'identique avec du non-identique, risque de tout confondre et de tout comparer, perdant la mémoire du vivant. La sauvegarde de l'incomparable, de son sentiment et non de sa théorisation, est l'affaire de la poésie. La relève de Lazare ne garde pas de trace de la

²⁹⁴ Hegel ici convoqué et traduit par Catherine Malabou dans *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, *op. cit.*, p. 88.

maladie qu'il surmonte ; la relève dialectique oublie le déchirement sémantique qu'il recouvre. Elle implique une forme de dénégation, ou au moins d'oubli de la souffrance qui a appelé à être résolue par la pensée. C'est pourquoi, relayant Hegel, Malabou tente de penser le mouvement de l'esprit qui sans cesse se transforme d'après le paradigme de la salamandre qui, une fois blessée, peut d'elle-même se guérir, sans greffe, mais aussi sans cicatrice. De l'esprit comme résurrection, Malabou suggère que l'on passe à l'esprit comme régénération. Plutôt que brûler vif, il faudrait apprendre à vivre, à durer plus longtemps dans le feu. La salamandre qui se tient dans le feu tient sa puissance de ce qu'elle peut revivre d'elle-même. N'est-ce pas exactement ce que Lady Lazarus prétend faire ? *I manage it*. C'est elle et personne d'autre qui se charge de la sale besogne, de l'affaire à régler : sa survie. C'est elle qui a parfait l'art de mourir, qui meurt pour avoir l'impression de l'enfer, pour avoir la sensation du réel. Personne n'est intervenu, en direct du ciel, dans ce miracle-là. Les docteurs et autres dieux accourent une fois le tour accompli, pour se rincer l'œil, pour en extraire quelque chose, un mot ou une mèche de cheveux (ici encore, on pense aux montagnes de cheveux tondus à Auschwitz et dont on a fait des étoffes...), pour vampiriser « *a bit of blood* ». Du fait de la direction de l'envol de Lady Lazarus, qui jaillit des cendres, se lève, on ne peut faire sans la figure du Phénix. Mais il y a aussi quelque chose dans ce qui se trame dans le poème qui s'apparente à la salamandre évoquée par Malabou qui contrairement au Phénix ne reste pas pareille à elle-même, mais se transforme, de mutation en mutation. La métaphorisation de Plath Lazare-Phénix n'est pas une simple reprise de l'esprit de résurrection. Bref, son poème nous laisse un surplus, une sur-vie qui « n'est ni une résurrection ni une greffe; elle est sans *pharmakon* et sans intrus²⁹⁵ » et qui incarne « la mémoire du vivant » qui éternellement revient, se recompose, renaît de ses cendres, toujours sous une différente forme.

Lady Lazarus est la résurrection sans rédemption, non seulement sans dieu, mais contre Dieu. Sa poésie, non seulement par les figures qu'elle convoque, mais les inflexions qu'elle donne à la langue, permet cette survie de l'esprit bas, celui encastré dans un corps souffrant de l'aberration du monde. Si on reste dans le paradigme de rétablissement de l'esprit que

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 96.

théorise Malabou, on comprend l'écriture comme une relève dialectique sans transcendance autoritaire. Subsiste la transcendance, l'excès de sens, dans le rythme des vers, des mots qui frappent le sol comme les sabots des chevaux, ce rythme doublant celui du cœur « *It really goes.* », nous assure Lady Lazarus. Croisement entre l'esprit imperturbable de la salamandre au sang-froid et la vivacité triomphante du phénix, Lady Lazarus incarne la voie grinçante de la poésie qui formule des sors contre ceux qui profitent tranquilles, devant un écran ou un autre, du spectacle des atrocités vécues. Elle donne un avant-goût âcre de l'après-vie, de ce qui promet de pourrir et de nourrir les vers, de revivre sous une forme inhumaine. Elle témoigne d'une mutation du discours poétique qui a quitté les formules doucereuses de l'idéalisme et qui se repaît de métaphores coriaces qui défient les discours hégémoniques.

La résurrection est bel et bien un masque, car rien dans ce poème ne revient à la vie, pleinement et absolument présent. Son auteure est morte, pas de doute là-dessus. Son Phénix ne survit pas aux flammes. Mais de ce poème reste en latence la menace d'une revanche du langage qui trahit ceux qui en abusent. C'est parce que Plath écrit un poème misant sur les coups bas métaphoriques, plutôt qu'un manifeste ou une thèse, elle offre une *méditation par l'erreur*. Par l'accident que provoque la métaphore de l'Holocauste recoupant son drame personnel, Plath pose un obstacle de taille dans le déroulement paisible de la fabrique du sens. Elle guide son lecteur jusqu'au moment critique de la pensée.

*At first it [la métaphore] looks contradictory or wrong.
Then it makes sense.
And at this moment, according to Aristotle,
the mind turns to itself and says :
"How true, and yet I mistook it!"
From the true mistakes of metaphor a lesson can be learned.*

*Not only that things are other than they seem,
and so we mistake them,
but that such mistakenness is valuable.
Hold onto it, Aristotle says,
there is much to be seen and felt here.
Metaphors teach the mind*

*to enjoy error
and to learn*

*from the juxtaposition of what is and what is not the case.*²⁹⁶

« Trope » *tropos* vient de *trepein* qui en grec ancien veut dire : tourner. Plath fait se tourner l'esprit sur lui-même et sur sa faute, qui se distingue de ses erreurs, qui elles sont profitables lorsqu'elles sont reconnues. C'est la dénégation de l'erreur qui mène à la faute : l'esprit accompli dans la machine à tuer au nom de la vie épurée. Auschwitz est devenu un emblème, son nom métaphorise le crime collectif raisonnable. Plusieurs de ses survivants ont répliqué avec les forces créatrices singulières de l'imaginaire. Ils nous rappellent ainsi que le danger de la fin de la pensée est liée à la fin de l'imaginaire. Cette fin n'est plus un mirage, elle a été atteinte :

Vous direz qu'on peut tout enlever à un être humain sauf sa faculté de penser et d'imaginer. Vous ne savez pas. On peut faire d'un être humain un squelette où gargouille la diarrhée, lui ôter le temps de penser, la force de penser. L'imaginaire est le premier luxe du corps qui reçoit assez de nourriture, jouit d'une frange de temps libre, dispose de rudiments pour façonner ses rêves. À Auschwitz on ne rêvait pas, on délirait²⁹⁷.

Delbo rappelle que la pensée est un processus vital enchaîné aux viscères et aux battements du cœur, et qu'elle peut disparaître alors que le corps continue de fonctionner, voire de courir comme une poule étêtée. Il est possible de mourir sans mourir. Plath, lorsqu'elle écrit *Lady Lazarus*, revient *vraiment* de la mort, d'un état physique et psychique qui l'a affaibli jusqu'à ne plus pouvoir être-là, écrire et imaginer. Cet état d'isolement, de distorsion de la perception, ne peut être décrit, mais son combat peut être écrit. Plath ne parle pas de la maladie, mais de ce qu'elle a vu et qui la dépassait. La convalescence est l'état qu'elle explore, comme tout poète dont Deleuze dit : « Il jouit d'une irrésistible petite santé qui vient de ce qu'il a vu et entendu des choses trop grandes pour lui, trop fortes pour lui, irrespirables, dont le passage l'épuise, en lui donnant pourtant des devenir qu'une grosse santé dominante rendrait impossible²⁹⁸. »

²⁹⁶ Carson, Anne, *Men in the Off Hours*, *op. cit.*, p. 31. C'est d'abord moi qui souligne, puis Carson, dans le dernier vers.

²⁹⁷ Delbo, Charlotte, *Une connaissance inutile. Auschwitz et après II*, Paris, Minuit, 1970, p. 88.

²⁹⁸ Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 14.

Cette position spirituelle, celle de l'affectée qui partage ses visions, nous laisse non seulement des images en tête, mais des idées. Les idées ne sont pas des concepts, elles ne peuvent être expliquées. On n'a une idée qu'en la liant à un réseau d'idées, dont la vérité qui nous apparaît ne peut pas plus être discutée que comprise. La vérité ne peut pas être déduite, mais contractée comme une énergie qui fait s'exclamer, comme avec Carson, avec Plath : « *How true, yet I mistook it !* » L'étonnement surgit comme l'idée jaillit, comme le Phénix s'élance du bûcher, l'étincelle de la flamme. L'opportunité de créer un tel feu d'artifice est accordée par la métaphore qui trompe de manière si parlante, si vraie.

L'HORREUR DE LA RÉPÉTITION

La poésie comme sacrifice des mots cherche à donner au développement de la vie, de l'esprit, un sens nouveau. Le sacrifice ne survient que là où on veut mettre fin à la suite logique des opérations. Comme je l'ai spécifié plus tôt, Lady Lazarus rappelle Lilith la dévoreuse d'hommes. Elle menace leur descendance. Une autre femme sacrificielle, sacrificatrice revancharde après avoir été martyrisée, apparaît dans le roman *Lust* de Jelinek, en contrepartie de la figure du ressuscité, réincarné dans le fils : « un petit dieu de la guerre.²⁹⁹ » L'infanticide y est représenté comme la conséquence presque prévisible d'un héritage spirituel de la consommation : « Allons, tournez en rond dans la nuit, laissez-vous dévorer par le feu, quelle aventure, vous parlez d'un drame³⁰⁰ ! » Le roman a pour exergue une citation de Jean de la Croix et met en scène l'échec du mariage spirituel dans une atmosphère insoutenable. Au sacrifice de la bonne mère pétrie d'abnégation, se substitue le meurtre de l'enfant qui la transforme en *pietà* criminelle. L'instance narratrice s'exaspère de la sempiternelle résurrection du fils de Dieu, la lignée entre le Père et le Fils qui relègue la Mère à l'état un simple canal à emprunter pour leur reproduction. La résurrection, la répétition du même Homme qui « passe par » la femme, sanctifie un ordre terrestre meurtrier : « Des siècles ne viendront pas à bout de cet homme, il ressuscite sans

²⁹⁹ Jelinek, Elfriede, « Lust » [1989] ds *Œuvres romanesques*, traduction de Y. Hoffman et Maryvonne Litaize, Paris, Actes Sud, 2008, p. 580.

³⁰⁰ *Ibid.* p. 580.

cesse. Jésus, lui aussi, défie le temps³⁰¹ ! » L'histoire qui se répète dans un cycle infernal devient, selon Marx, une farce, « Et si l'on veut, c'est cette farce qui revient avec moi, toujours plus drôle et toujours plus sordide³⁰². » confie Jelinek en entretien. Plath nous sert une telle farce affreuse sous les traits de Lady Lazarus. Rien dans cette figure déconfitée ne nous conforte dans un rêve glorieux de vie éternelle. Au contraire, ce qui la lasse, c'est de revenir toujours au *même monde* !

« *To the same place, the same face, the same brute* » Le même, le même, le même ou, l'Enfer. L'éternel retour, même si on le reconnaît comme irrévocable – comme les pensées qui se tournent et se retournent sur elles-mêmes – provoque l'écœurement. Cet éreintement nauséeux se révèle d'ailleurs ce qui lie le documentariste de Carson à Lazare :

*My bond with Lazarus goes deeper, indeed
nausea overtakes me when faced with*

the prospect of something simply beginning all over again.

[...]

*Repetition is horrible. Poor Lazarus cannot have known
he was an*

imitation Christ,

*but who can doubt he realized, soon after being ripped out of his warm little bed in the ground,
his own epoch of repetition just beginning.*

Lazarus take 2³⁰³!

Car qui, au fond, se soucie du pauvre diable ? *Poor Larry* !, chante aussi Nick Cave. qui l'enjoint à recreuser sa tombe, son repos, après que le misérable miracle vivant ait abouti dans la queue d'une soupe populaire de New York : « *Larry grew increasingly neurotic and obscene / I mean, he, he never asked to be raised up from the tomb³⁰⁴.* » On le ramène à son enfer particulier : la répétition de la misère dans laquelle il sombrait patiemment avant que Jésus ne vienne faire son manège pour se faire des fidèles et que l'Église ne mêle son nom à ses prières.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 467.

³⁰² Jelinek, Elfriede, *L'Entretien*, avec Christine Lecerf, Paris, Seuil, 2007, p. 109.

³⁰³ Carson, Anne, *op.cit.* p.89 et 90.

³⁰⁴ Dans la chanson *Dig! Lazarus! Dig!* Sur l'album du même titre sorti en 2008.

Qu'est-ce que le poème de Plath fait contre cette répétition ? Elle accuse ses spectateurs divertis, soit. Ses lecteurs ? Également. Elle-même ? Au détour. Car en répétant la farce, on la montre comme farce, qui ne jouit pas du même prestige que la proposition philosophique. Le rire permet une sortie, une extase simple, du cours conscient et régulé de la conscience. Répéter *mal* la farce de la résurrection empêche une forme de résignation devant ce qui ressemble à une fatalité. Rien de moins résigné que cette parole poétique qui intimide Dieu ! Le rire poétique ici donne aussi accès à la honte. C'est pourquoi il vaudrait mieux parler d'un rictus qui illumine le visage de la dame déconfite. Cette honte existentielle est liée au recommencement des processus d'exploitation. Un rire infâme surgit comme une flamme, comme l'idée qui attise la pensée, cette consommation qui détruit et illumine le mythe de la Résurrection. Lady Lazarus mène vers le rire bataillien et l'éveil d'une conscience qui reconnaît l'holocauste du monde :

Devant l'excès de cruauté, soit des hommes, soit du sort, il est naturel de se rebeller, de crier (le cœur nous manque) : « Il ne faut pas que cela soit ! » et de pleurer, de s'en prendre à quelque tête de turc. Il est plus difficile de se dire : ce qui en moi pleure et maudit, c'est ma soif de dormir en paix, ma fureur d'être dérangé. Les excès sont les signes, tout à coup appuyés, de ce qu'est souverainement le monde. C'est à des signes de ce genre que l'auteur des *Exercices* [Ignace de Loyola] eut recours, voulant « déranger » ses disciples. Cela ne l'empêcha pas, lui et les siens, de maudire le monde : je ne puis que l'aimer, jusqu'à la lie et sans espoir³⁰⁵.

Lady Lazarus laisse ce désespoir et cet amour obligé. Contre l'horreur de la répétition, Plath se fait excessive et inflexible à son tour. Elle offre aux voyeurs le monde démystifié. Son lecteur a « couru après » cette douleur, mais ne pardonne jamais complètement Plath, c'est pourquoi son œuvre est forte. Elle lui fait payer sa lecture, lui confisque sa bonne conscience. Ainsi celle qui se consume au nom de la vérité, pour la laisser voir, se sait d'emblée condamnée aux yeux de la foule qui préférerait – comme le souligne Bataille, c'est la raison perverse pour laquelle elle pleure – grignoter ses arachides en paix. Contre la redondance apathique de la bêtise, la littérature purge de cette fatigue érodant les forces de l'expression. « C'est une rupture des automatismes de langage, une purification de l'usure du temps³⁰⁶. » dira Duras en entretien. Rupture de l'automatique relève dialectique

³⁰⁵ Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 140-141.

³⁰⁶ Duras, Marguerite, *La passion suspendue, entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Seuil, 2013, p. 69.

qui confine au même monde et purification de l'usure des temps qui se répètent, *Lady Lazarus* instigue un pas de danse spirituel dans la marche redondante de l'esprit.

FLIPPER. DE LA RÉSURRECTION À L'INSURRECTION

Ce qui obsède ma conscience : le moment précis où les cendres froides s'embrasent et que la vie revient. C'est une insurrection car le corps ne revit pas, où ce qui revit n'est probablement que l'horreur de la mort. Les métaphores usées flamboient et rendent un éclat insoupçonné. Ma pensée *flippe* sous une impulsion du. Il s'agit de lire et relire pour rencontrer une idée qui me hantera longtemps, puisque je ne saurai jamais la traduire, à moitié par incapacité mentale, à moitié par honte. Les choses ne sont jamais assez claires ou justes pour que je puisse tranquillement *sit back and enjoy the show*. Sous les voiles froissés de l'aguicheuse, il y a la chair stigmatisée du crucifié et il y a la conflagration viscérale du génie. Les choses s'emmêlent, s'accordent à un délire qui me dépasse et m'angoisse. Lazare figure ce moment précis, fou, où la mort se change en vie. Anne Carson nomme bien ce retournement de situation le *flip-over moment*. La chair humaine nourrit les vers, qui aèrent la terre, qui fait croître les arbres. Rien ne se perd tout se transforme. Le cycle est bien connu. Mais le mystère réside dans le moment précis où le courant tourne ! Et Auschwitz, c'est terrible de le rappeler, nous donne non pas la clé du mystère, mais son illustration gênante. La mort et la vie se versent l'un dans l'autre. Les feux s'unissent.

La mort était ici de plain-pied avec la vie, *mais à toutes les secondes*. La cheminée du crématoire fumait à côté de celle de la cuisine. Avant que nous soyons là, il y avait eu des os de morts dans la soupe des vivants, et l'or de la bouche des morts s'échangeait depuis longtemps contre le pain des vivants. La mort était formidablement entraînée dans le circuit de la vie quotidienne. Nous étions des enfants, vraiment³⁰⁷.

La pureté que cherche Plath, Antelme ou l'homme sans esprit, le musulman des camps, il l'a connue. Ramené à la vie la plus précaire, à *une* direction unique qu'est la survie, la vie

³⁰⁷ Antelme, Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p. 23. Je souligne.

sacrée et inhumaine donc, il a été « *Pure as a Baby* » « *At one with the drive* ». À ce moment-là, il ne pensait plus. Il n'était plus dans la tension qui arrache et rattache l'humain au feu qui l'excède. Il était tout simplement au cœur du foyer. Dans le tourbillon du *flip* magistral de la mort en vie, on arrive à un point de césure de la conscience adulte qui classe, défend réprimande. Dans le ressenti de cette césure, on espère accéder au point infinitésimal où la mort n'est plus la mort, mais la vie en court, où l'on est à nouveau dans l'enfer de l'enfance. Ce point de bascule n'existe pas *en fait* dans la nature qui croît et décroît, récupère. La nature ne pense pas, ne fait pas plus de différence entre ce qui meurt ou revit puisque tout y est affaire de mutations et de métamorphoses. C'est pourquoi ce moment du rebondissement de la vie est humain, spirituel ; il est inventé. Le documentariste de Lazare aura beau braquer toutes les caméras sur le cadavre pourrissant, brancher les micros les plus sensibles dans la terre qui l'héberge, jamais il n'aura capté le moment *exact* où l'insurrection vitale commence.

Tressaillement de la conscience qui rencontre son espérance infime et renaît de ses cendres, *Lady Lazarus* permet de comprendre ce que Jankélévitch relève comme le dernier soupçon d'espoir :

En fait, l'espérance n'a pas pour fondement un minimum [de pureté isolée de la corruption générale] sur lequel reposerait l'avenir, mais plutôt un presque rien sur lequel l'existence nihilisée rebondit et qui amorce le miracle d'une renaissance [...] pour inaugurer cette transfiguration surnaturelle, *cette résurrection continuée qu'est la purification*, il faut un presque-rien : non pas un rien absolu, ni une mort pure et simple³⁰⁸.

Ce presque rien peut s'incarner dans l'œuvre, *your opus*, le poème comme reste embrasé de la consommation. Mais pour qu'il soit « presque » rien, plutôt qu'un rien glorifié par des images pathétiques, il faut cette minimale inflexion de la langue qui dit un peu trop, cette obscénité incalculable qui fait de *Lady Lazarus* un poème irrécupérable, c'est-à-dire un vrai poème : un scandale. *Lady Lazarus* est cannibale, elle n'a rien à faire des hommes sinon les avaler comme si de rien était, aussi innocemment et sans effort qu'elle absorbe l'air qui la fait respirer. Elle jette une malédiction sur le cours tranquille des opérations. Contre la répétition inconsciente de l'exploitation du malheur des autres, Plath aura fait revivre une

³⁰⁸ Jankélévitch, Vladimir, *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960, p. 288. Je souligne.

femme plutôt qu'un homme. Le féminin qui s'inscrit comme un parasite dans cette lignée de ressuscités n'est pas à prendre à la légère. Et pourtant cette mutation est prévisible. Comme Jésus le Sacrifié, Lazare est d'emblée une figure bien féminine de par sa passivité, en ce qu'il est l'instrument de Dieu, son éprouvé et son miraculé. Encore ici, on a moins affaire à la revanche de la femme contre l'homme, qu'à la revanche de l'âme contre son maître, de l'esclave qui seul peut dire la vérité, invisible à celui qui capitalise sur ses souffrances. Ce continuel renversement de la mort en vie est aussi la conscience de l'esclave qui s'exprime, et qui pour s'exprimer ne peut compter sur la langue propre que son maître maîtrisera toujours mieux que lui.

Lady Lazarus mange les hommes comme le remord qui ronge, le remord vague et inavouable de n'avoir pas été là, à Auschwitz, d'avoir raté la tournée spéciale de l'Enfer sur terre. Le problème spirituel que donne à éprouver ce poème, ce n'est pas la mise en mot de l'indicible, de la mort ou son souvenir. C'est la survie, l'endurance, le fait de durer malgré les morts successives, la répétition des pensées, des métaphores, des bûchers. On cherche du neuf, ne serait-ce qu'une nouvelle façon de dire, une nouvelle position dans laquelle souffrir. Au bout de tous les voyages le *Je* poétique réclame encore qu'on la mène n'importe où hors de ce monde-ci.

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
 Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
 Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
 Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
 Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau
 Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
 Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau*³⁰⁹!

Cette amère connaissance de l'humain qui a tout vu le pousse à marcher, encore et toujours. Les pas rythment l'insatisfaction, le revers du désir d'inconnu. En partageant le rictus de Plath, en participant à l'insurrection du corps contre les crimes qui le parcourent et l'électrisent, en enfantant une race nouvelle, née de Lazare et du Phénix, la rédemption

³⁰⁹ Baudelaire, Charles, « Le voyage » ds *Les fleurs du mal* [1857], Paris, Gallimard, p. 173. Il souligne.

poétique aplanit l'horizon spirituel. L'élévation est vécue sur un podium de cabaret décrépi devant une foule qui casse la croûte. Démystification de l'ardeur de la pensée qui se projette après sa syncope. Il s'agit de revenir de l'éblouissement total... et trouver qu'il n'y a rien là. Seulement la solitude de l'idole sur la scène de sa consécration. Toute pourriture et infection, Lady Lazarus est le déchet charnel de la consommation. Et ce rebut irréductible est le résultat d'une parole qui amène le concept (ici de résurrection) à s'accomplir *trop loin*. Plath pousse les figures de la régénération à l'absurde et ainsi, elle nous donne une idée, et non une illustration ou une célébration, un jugement ou un argument.

La pensée littéraire est un réembrasement du corps psychique. C'est une re-lève, une re-stitution, un re-tournement de la pensée sur elle-même. Plath nous montre le fond affectif de la ritournelle poétique : le res-sentiment, la revanche contre le Réel, le *Herr Doktor*, le *Herr Lucifer*, le Volcan. Comme on brûle les champs pour préparer la moisson suivante, quelque chose brûle dans la poésie qui prépare les rétablissements à venir. Le poème est une réquisition ne pointant vers aucun salut à venir, mais vers une vengeance qui plane sans être accomplie. La consommation n'a de pause ou de fin qu'illusoires. Il faut croire Lady Lazarus, lorsqu'elle dit qu'elle est « *the same identical woman* ». Ainsi la relève et la résurrection sont transformées, l'air de rien, en révolte. Plath fait parler les sacrifiés au nom d'un Dieu qui ne s'est pas volatilisé, mais incarné dans Auschwitz. La brutalité qui laisse les hommes tranquilles dans leur rôle de bourreau, Bataille en avertissait la venue à l'avance. En sacrifiant Dieu, au bout du cycle sacrificateur qui progresse du meurtre mis en scène de l'animal jusqu'au meurtre de Dieu, qui entame aussi une part de l'âme de celui qui le tue, « En effet, ce qui succombe avec Dieu, avec moi, est la mauvaise conscience qu'avaient les sacrificateurs se déroband devant le sacrifice (le trouble de l'âme fuyante, mais têtue, assurée du salut éternel, criant qu'elle n'en est pas digne, évidemment)³¹⁰. » Cette part honteuse de la conscience revient sous la figure abîmée de Lady Lazarus.

Ce reste de mauvaise conscience compose l'étrangeté comique de ce poème. La honte absolue accompagne le comique absolu : « Le comique absolu, c'est l'angoisse devant la

³¹⁰ Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, *op.cit.*, p. 178.

dépense à fonds perdus, devant le sacrifice absolu du sens : sans retour et sans réserve³¹¹. », écrit Derrida, passant par Bataille et Hegel, pour évoquer l'impossibilité d'échapper au sacrifice, à la dépense qui sans cesse délaie le moment de la synthèse hégélienne. Devant cette consommation sans Phénix triomphant le poème laisse percer l'écho d'un rire fou que la philosophie ne pourra jamais communiquer. *Lady Lazarus* dramatise la colère d'être mortelle, mais pas encore morte. Le prix à payer est la quiétude d'esprit. Plath sort le lecteur de sa tombe. C'est lui, Lazarre !

Un périlleux désir de chavirer, qui travaille tout être humain et qui diffère encore du désir de mourir, s'est incarné dans cette *Lady Lazarus* dépitée de son misérable sort. Et alors retentit en coulisse de cette sordide scène de cabaret – scène qu'on aurait crue profane – le fameux cri de Sainte Thérèse : « Je meurs de ne pas mourir³¹² ! » À l'extrême limite de la vie, là où elle est électrisée par le courant sourd de la mort, Plath a organisé un terrible chant du corps qui brûle pour terrifier l'Amant, qui s'en détourne pour l'imiter fidèlement, traçant ainsi le lieu sacré du retournement de l'esprit contre son cours logique le menant vers le Néant, le Tout, le Volcan, Auschwitz.

³¹¹ Derrida, Jacques, « De l'économie restreinte à l'économie générale : un hégélianisme sans réserve » [1967] ds *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 377.

³¹² « Poèmes » de Sainte Thérèse d'Avila, cité ds Renault, Emmanuel, *Sainte Thérèse d'Avila et l'expérience mystique*, Paris, Seuil, 2007, p. 97.

CHAPITRE 3

MARGUERITE DURAS

LA CORROSION DE L'ÉCRIT

Ça brûle toujours quelque part.

- Marguerite Duras

La joie de se perdre est une joie de sabbat. Se perdre est une façon dangereuse de se trouver. J'étais en train d'expérimenter dans ce désert le feu des choses : et c'était un feu neutre. Je vivais de la texture dont les choses sont faites. Et c'était un enfer, car dans ce monde où je vivais il n'existe ni pitié ni espoir.

- Clarice Lispector

Les textes de Duras sont moins dominés par le feu que par la mer et le vent, ces éléments qui contribuent à la sensation d'écoulement que laisse leur lecture. Il est difficile de trouver une prise, une intrigue ou un paysage défini, dans ces livres où reviennent les noms, les récits, les lieux, légèrement modifiés, tordus et polis progressivement par l'écriture. Le feu s'éloignant, s'estompe la barrière symbolique que mettait en jeu l'écriture de Bachmann puis de Plath. Lorsque je lis Duras je ne suis plus en mesure de traverser un feu figurant l'absolu. Je ne suis plus en mesure d'emprunter un *Je* qui se consume pour un *Tu* ou qui se révolte contre ses fines méthodes d'exploitation. Le plus souvent la prose de

Duras ne prend la place ni de l'Amant ni de l'âme aimante. Plutôt elle amplifie les voix de la rumeur qui entoure leur rencontre. Dans ce qu'on a maintenant coutume d'appeler le cycle indien – *Le ravissement de Lol V. Stein*³¹³, *le Vice-Consul*³¹⁴, *India song*³¹⁵ – un énonciateur-voyeur lie la part dévorée à la part dévorante de la pensée. Il est incarné tantôt par Jacques Hold, Peter Morgan ou les « voix » de *India Song*. Consumées de convoitise pour les mystérieux amours qui les ravissent, ces voix narratives rejouent dans un détachement langoureux les schémas spirituels explorés jusqu'à présent. Je considère alors que le feu s'incarne dans des figures féminines comme Lol, brûlée vive d'amour trahi, et la mendicante, sa faim admirable la grugeant et la poussant toujours plus loin. C'est cette dernière figure à laquelle je m'intéresse d'abord depuis le geste de la marche, consommation lente et obstinée des énergies. La déambulation de la mendicante épouse le geste d'écriture de Duras. L'écho de ce geste, je le perçois ensuite dans le « bruit du rongement » de *L'amour*³¹⁶.

L'écriture de Duras est énigmatique bien qu'elle soit en apparence très simple, voire épurée. J'écris bien « en apparence » car cette simplicité n'est qu'un appât. Duras est rusée et patiente. Elle cache son jeu. Ce n'est qu'après plusieurs pages ou sinon à la toute fin d'un roman que les récits alambiqués prennent de l'ampleur et jettent le lecteur dans un espace labyrinthique. Contribuant à cette sobriété mystifiante, se trouve l'absence et en particulier l'absence d'histoire. Plutôt que de théâtraliser une passion brûlante qui fasse événement dans la vie des personnages, Duras écrit le plus souvent sur « rien », sur un passé à moitié oublié à moitié fabulé, sur l'ennui aux Indes et le souvenir pâlisant d'une trahison amoureuse. Les brasiers perdent de leur définition alors qu'on fait l'économie des péripéties. On laisse planer des feux follets à la surface de la terre, des ardeurs affectives sans événement qui les supporte. La prose laisse l'effet d'un chatolement du sens provoqué par des phrases à la fois mystérieuses et sans secret décelable. Légère, si légère est la prose

³¹³ Duras, Marguerite, *Le ravissement de Lol V. Stein* [1964], Paris, Gallimard, 1976. Dans ce chapitre, abrégé par « R ».

³¹⁴ Duras, Marguerite, *Le vice-consul* [1965], Paris, Gallimard, 1977. Dans ce chapitre, abrégé par « VC ».

³¹⁵ Duras, Marguerite, *India Song* [1973], Paris, Gallimard, 1991. Dans ce chapitre, abrégé par « IS ».

³¹⁶ Duras, Marguerite, *L'amour* [1971], Paris, Gallimard, 1992. Dans ce chapitre, abrégé par « A ».

sans substance, « l'écriture courante³¹⁷ » de Duras. C'est cette désubstantialisation de la langue qu'il est facile de lire comme une désessentialisation. Or Duras vise bel et bien l'essentiel, le fondement inconnaissable du langage. C'est pourquoi ses textes permettent l'expérience d'une pensée paradoxale, à la fois superficielle et témoignant de la profondeur d'une mémoire ancestrale. Il est révélateur que le feu n'y ait pas tout à fait sa place. Il n'y est ni présenté dans sa gloire souterraine – volcanique et infernal – ou éthérée – paradisiaque et révélateur du divin. Le feu est seulement *loin*. Dans *India Song* par exemple on distingue à l'horizon les lueurs quasi imperceptibles « d'un feu couleur de rouille » :

VOIX 1
Ces lueurs... Là ?
VOIX 2
Les crématoires.
VOIX 1
On brûle les morts de la faim ?
VOIX 2
Oui. Le jour vient. (IS : 52-53)

Des atrocités semblables, de tout acabit, se produisent sans fracas, par-ci, par-là. L'holocauste quotidien n'occupe plus l'estrade publique centrale. Il est omniprésent et marginal. Les crématoires relèvent d'un drame secondaire dont personne ne s'étonne plus. « Ça brûle toujours quelque part » dit sans s'en émouvoir le voyageur de *L'amour*³¹⁸. Impossible de lire l'incendie de ce roman, où S. Thala couve sous la fumée et le bruit des sirènes, comme une métaphore de l'amour – qu'on est habitué de lire « brûlant », mais qui dans ce cas-ci est tout au plus tiède – qui se trame entre les trois personnages anonymes qui se guettent et se traquent sur la plage. Rien ne met directement les deux partenaires du couple connu – le feu et l'amour – en relation de comparaison ou d'opposition. La métaphore serait-elle ici bel et bien disparue ? Ou ne fait-elle qu'un avec l'écrit même ?

³¹⁷ C'est ainsi que Duras réfère à son écriture après *L'amant*. Elle emploie l'expression entre autres au cours de la fameuse interview accordée à Bernard Pivot lors de l'émission *Apostrophe* en 1985.

³¹⁸ *L'amour, op. cit.*, p. 81.

LE HALO MÉTAPHORIQUE ET LE TRAVAIL DU SIMULACRE

Je commencerai par souligner une coïncidence étonnante entre Plath et de Duras. Toutes deux font retomber les cendres de Hiroshima sur les corps d'amants adultères. Chez Plath les fumées lourdes de radiations nocives contaminent l'imagination de la femme alitée de *Fever 103*.

*Love, love, the low smokes roll
From me like Isadora's scarves, I'm in a fright*

*One scarf will catch and anchor in the wheel,
Such yellow sullen smokes
Make their own element. They will not rise,*

*But trundle around the globe
Choking the aged and the meek,
The weak*

*Hothouse baby in its crib,
The ghastly orchid
Hanging its hanging garden in the air,*

*Devilish leopard!
Radiation turned it white
And killed it in an hour*

*Greasing the body of adulterers
Like Hiroshima ash and eating in
The sin. The sin³¹⁹.*

Le *Je* poétique émerge des flammes infernales – « *The tongues of hell* » – et des fumées sombres de l'amour humain pour rejoindre les délices des chérubins et de l'amour divin. Traversant le poème comme un cerceau de feu, *Je* enflammée renaît sous la forme éthérée d'une « *Pure acetylene Virgin* » défaite héroïquement de ses « soi » : « (*My selves dissolving, old whore petticoats*) – / *To Paradise*. » Le soulèvement du corps malade contamine l'imaginaire de la dissolution mystique du soi. L'Assomption de Marie est transfigurée dans le délire fébrile d'une ménagère souffreteuse. Dans *Hiroshima mon amour* on ne retrouve plus les motifs purgatoires que mettait à profit Plath. On reste dans les basses fumées de l'amour interdit. Le feu et les cendres ne visent aucune hauteur, aucune élection. Ils s'accordent à

³¹⁹ Plath, Sylvia, « *Fever 103* » ds *The Collected Poems, op. cit.*, p. 232-233.

la « morale » de la femme adultère : « Qu'est-ce que ça veut dire, une morale douteuse ? - Ça veut dire que je doute de la morale des autres³²⁰. » À la lecture du synopsis, on apprend que le film devait s'ouvrir sur les images bien connues de l'explosion de Bikini Island qui laissait retomber ses débris sur la peau des amants : « Le principal c'est qu'on ait le sentiment que cette rosée, cette transpiration, a été déposée par [le « champignon » de BIKINI], à mesure de son éloignement, à mesure de son évaporation³²¹. » Finalement on a abandonné cette première séquence. Le film s'ouvre sur un plan rapproché des corps enlacés, couverts de sueur et, on dirait, de sable. Sur l'écran noir et blanc on distingue mal les cendres d'un autre type de débris poussiéreux. La douceur des étreintes jure de manière embarrassante avec les images horrifiantes des rescapés de la bombe, celles-ci présentées en alternance. Ce qui se *dépose* sur l'image empêche de se réfugier dans un rêve collectif d'une représentation fidèle de la réalité. Elle empêche même l'insurrection poétique de Plath. C'est ce halo immonde nimbant les mots que Duras veut laisser. Voici encore comment elle décrit de cette séquence :

Un halo particulier y auréole chaque geste, chaque parole, d'un sens supplémentaire à leur sens littéral. Et c'est là un des desseins majeurs du film, en finir avec la description de l'horreur par l'horreur, car cela a été fait par les Japonais eux-mêmes, mais faire renaître cette horreur de ses cendres en la faisant s'inscrire dans un amour qui sera forcément particulier et « émerveillant ». Et auquel on croira davantage que s'il s'était produit partout ailleurs dans le monde, dans un endroit que la mort n'a pas conservé³²².

L'idéal que convoite Duras est la renaissance de l'horreur-même sous une forme « émerveillante ». Nous ne sommes pas si loin de *Lady Lazarus*... Mais chez Plath l'horreur renaît par l'analogie. L'air contaminé par l'amour qui tue Isadora Duncan grille l'orchidée et graisse les corps adultères *comme* les cendres d'Hiroshima. Cette conjonction – qui marque la comparaison et distingue du coup chacun de ces termes – est évacuée chez Duras. L'amour n'est pas *comme* Hiroshima. *C'est* Hiroshima. Le double disparaît au profit du multiple. Aussi Hiroshima nomme un lieu, un événement historique catastrophique, un amant, l'amour, l'impensable. Le halo qui grossit et émerveille le désastre n'est pas *une*

³²⁰ Duras, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, scénario et dialogue du film réalisé par Alain Resnais, Paris, Gallimard, 1960, p. 21.

³²¹ *Ibid.*, p. 21.

³²² Duras, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, *op. cit.*, p. 11. Dans les deux premiers cas, c'est moi qui souligne. Le dernier mot souligné l'est par Duras.

métaphore bien qu'il soit métaphorique. Un éclairage saturant brouille les silhouettes. Le découpage traditionnel entre le réel et l'imaginaire est compromis. On quitte le royaume de la définition des règnes en dualismes – l'enfer et le paradis, les Idées et les apparences, le sens propre et le sens figuré, le concept et la métaphore – pour pénétrer le royaume des simulacres³²³.

Le simulacre est une émanation, cette substance évaporée qui retombe sur les corps et les enveloppe subtilement. Il déforme les corps auréolés, comme affublés de membranes flottantes. Dans la théorie de Lucrèce les simulacres émanent des corps finis comme des filaments, voyagent dans les airs et donnent aux phénomènes leur aura, leur prégnance et leur aspect incernable. Ils excèdent l'image qui est une objectification finie qu'on peut rapporter à un modèle réel. Mêlant plutôt l'observateur à l'observé, le récit-simulacre de Duras travaille un espace non mimétique. Ses figures – qui n'ont pas la constance et la définition des traditionnels « personnages » – réapparaissent au fil des textes, toujours à peu près semblables, en tout cas reconnaissables, mais pourtant mettant en péril les lois de la ressemblance qui orientent la pensée discursive. Est-ce que Lol V. Stein est la femme de *L'amour* ? Est-ce que Michael Richard est le même que Michael Richardson ? Est-ce que *India Song* évoque la même mélodie que *Indiana Song* ? Sous les découpages empilés des êtres de papiers de Duras, leurs contours perdent de leur définition. Variations sur un même thème, le désastre amoureux, les récits durassiens se partitionnent en fugues musicales.

Le simulacre n'est pas une mauvaise image. Il travestit les règles de l'imitation à la manière de Lol : « Lol imitait, mais qui ? les autres, tous les autres, le plus grand nombre possible d'autres personnes. La maison, l'après-midi, en son absence, ne devenait-elle pas la scène vide où se jouait le soliloque d'une passion absolue dont le sens échappait ? » (R : 34) La hiérarchie des copies et le culte de l'authenticité sont déjoués par le simulacre qui « recèle une puissance positive qui nie *et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction*³²⁴. » Cette puissance empêche la reconstitution d'un point de vue véridique et disqualifie

³²³ Je me réfère à la lecture de Deleuze de Lucrèce et de Platon : « Simulacre et philosophie antique » ds *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 292-324. et aussi à Auerbach dans *Figura*, *op.cit.*, p. 15-16.

³²⁴ Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 303.

l'autorité du juge qui arrête le sens en le donnant. Duras ne dénonce pas, ne critique pas plus, plutôt elle laisse fuir. Le sens s'écoule quoiqu'on tente pour le recueillir, pourtant quelque chose reste et marque la conscience. L'écriture travaille comme la femme de *L'amour* qui n'oublie rien, mais brûle.

- Elle a oublié ?

- Rien.

- Perdu ?

- Brûlé. Mais c'est là répandu.

Il montre avec négligence l'enchaînement continu, la matière noire. (A : 51-52)

Le feu métaphorise le travail d'écriture qui rend toute singularité de l'expérience à la même cendre symbolique. Mais il faut ici aller plus loin : comprendre en quoi le processus de consommation chez Duras ne vise pas la même chose que Bachmann et Plath. Ce qui en revient à comprendre en quoi le fait de déloger le feu de sa place centrale est lié à l'effacement du « méta » en général et de la métaphore en particulier.

Les manigances sémantiques de Duras réalisent le renversement du platonisme que définit Deleuze, et qui n'est pas simplement une inversion de ses valeurs. Plutôt l'échelle où l'on procédait de l'illusion vers le vrai, de l'image vers l'Idée, est mise à plat³²⁵. Le propre et le figuré se confondent dans le simulacre. Le contour des choses est leur vérité ; la peau est le plus profond ; la superficie secrète la crasse de l'Inconnaissable. *L'amour* n'est pas une représentation de l'amour, mais son écriture radicale. Le roman n'est le double de rien, n'est subordonné ni au réel à imiter ou à la langue propre à détruire. La pensée ne bute pas contre l'écriture de Duras, qui comme je l'ai souligné est « facile ». La pensée est plutôt aspirée dans un tourbillon. Elle ne se heurte plus sur un mystère dont il faudrait trouver la clé, et c'est justement parce qu'elle ne trouve plus d'obstacle que la pensée s'engouffre dans l'écrit et y est insidieusement transmutée, prise dans son courant. Je ne suis plus *devant* une dramatisation de la pensée, mais ravie par la pensée qui ne sort plus d'elle-même pour s'objectiver. Les repères traditionnels de la représentation et de son interprétation en sont profondément bouleversés.

³²⁵ Deleuze, *Ibid.*, p. 303.

Ce serait être injuste avec Duras que de prétendre qu'elle « déconstruit » l'ordre qui distingue le modèle de la copie, le vrai du faux. Duras ne défait rien. Elle instaure un espace clandestin entre des figures qui se soustraient irréductiblement aux principes d'identité et de causalité. Elle repousse activement les opérateurs de la distinction platonicienne, qui refoule le simulacre au profit d'une clarté de vue qui mène à l'appréhension de l'essence « même » des choses. La puissance du simulacre refuse l'allégeance aux principes unificateurs sur lesquels se basent une démarche philosophique qui veut atteindre à la vérité exceptionnelle, au Tout, à l'Un, à l'Être. Les figures de Duras frappent ma sensibilité avant que je puisse y faire du rangement. Maîtresse de la consommation lente des sens aux courants contradictoires, des sentiments et événements qui les ont provoqués, Duras dit, au bout de sa traversée de l'écriture : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ce n'est pas pour raconter mon histoire que j'écris. L'écrit m'a enlevé ce qui me restait de vie, m'a dépeuplée et je ne sais plus de ce qui est écrit par moi sur ma vie et de ce que j'ai réellement vécu ce qui est vrai³²⁶. » L'écrit est une désertion de soi... ou son omnipotence. C'est la même chose. Duras ne se considérait vraiment plus « personne » alors qu'elle prenait la pose de l'écrivain intégral, parlait d'elle à la troisième personne, comme d'une créature par elle-même inventée. « Je peux tout, mais je ne suis rien, que devrais-je alors pouvoir ? Tout. Je suis Personne. [...] J'ai le droit d'être Personne personnellement, mais c'est probablement déjà trop, en soi, pour moi-même. » écrit le « *Je qui n'est pas moi* » de Jelinek³²⁷. Le génie de Duras réside en son absence de qualité héroïque et sa résistance à l'idéal d'un rapport authentique à un soi exceptionnel. Aussi Duras prétendra-t-elle qu'elle incarne le « triomphe de la banalité³²⁸ ». Et plutôt qu'une débâcle du sujet individuel, c'est son amplification maniaque qui ici devrait être reconnue dans ce « Personne ». Qui écrit en se réclamant de ce nom le fait comme Ulysse pour échapper au géant anthropophage. Écrire comme « Personne » est une manœuvre de diversion qui permet d'atteindre à une certaine clandestinité. Ce n'est pas écrire incognito, mais bien écrire quelque chose qui ne

³²⁶ Interview de 1995, avec Laure Adler citée dans *Marguerite Duras. Biographie*, Paris, Gallimard, 1998, p. 518.

³²⁷ Jelinek, Elfriede, *Textflächen*, 2013. [En ligne] <http://www.elfriedejelinek.com>. Dernière consultation 06/08/2016. Ma traduction. « *Ich kann alles, aber ich bin nichts, was sollte ich also können ? Alles. Ich bin der Niemand. [...] Ich habe den Anspruch, der Niemand persönlich zu sein, aber das ist wahrscheinlich schon zu viel, selbst für mich selbst.* »

³²⁸ *Écrire, op. cit.*, p. 37.

ressemble à rien et qui conséquemment ne peut être identifié ni condamné. Aussi devenir « Personne » par l'écriture n'est pas une manière de se détruire, mais de se sauver.

Disparaître est devenir tout-puissant par l'écriture. La consommation de soi est une conquête de la réalité, qui peu à peu se transforme en ce qu'on en dit. La pensée littéraire fuit de tout bord tout côté, plutôt qu'elle n'enregistre fidèlement les perceptions. Duras écrit sous l'impulsion d'une force centrifuge qui décentre le sujet et l'intensifie. Un éclat de trop barbouille l'horizon qui départage le ciel de la terre et décourage toute ambition de faire le focus. Le fait qu'il y ait de l'indicible n'est plus le prétexte à argumenter ou à s'apitoyer sur l'insuffisance du langage. Ce n'est pas le but de Duras, d'arriver à l'indicible mystique, à l'éblouissement devant les flammes divines. Duras prend le feu comme point de départ. Il constitue tout au plus une toile de fond à l'intrigue. Car il y a intrigue, qu'on alimente inlassablement, craignant d'arriver à une solution qui dissoudrait le mystère où s'alimente le feu de l'écrit. Nourrir le mystère comme on nourrit le brasier ou une bête affamée, voilà le travail d'écriture qui attermoie l'atteinte du point de fusion avec l'Autre, la transformation de l'aimant en l'aimé, la fin ultime de la consommation. L'amoureux soigne ce qui le sépare de l'autre.

Et durant le voyage toute la journée cette situation est restée inchangée, elle [Lol] a été à côté de moi séparée de moi, gouffre et sœur. Puisque je sais – ai-je jamais su à ce point quelque chose ? – qu'elle m'est inconnaissable, *on ne peut pas être plus près d'un être humain que je le suis d'elle, plus près d'elle qu'elle-même* si constamment envolée de sa vie vivante. (R : 166. Je souligne.)

La proximité ne résulte pas de la compréhension – qui est toujours factice et relève au mieux d'un heureux accident –, mais du sentiment brûlant de l'inconnaissable. Si la *doxa* veut qu'aimer rende compréhensif et tolérant, le désir paradoxal veut qu'aimer signifie s'empêcher, à chaque seconde, de réduire l'autre au compréhensible. Il s'agit alors de ressentir au maximum l'inviolabilité de l'autre. Le capteur de cette gradation est le langage. La littérature, elle aussi gouffre et sœur, infiniment familière toutefois angoissante, est le lieu où « nous comprenons ce qu'est l'amour : conscience de la séparation d'un seul, conscience d'être divisé et que votre vous-même vous contemple³²⁹. » Ce passage d'un

³²⁹ Genet, Jean, *Querelle*, Paris, Gallimard, 1953, p. 67.

roman de Genet relate une scène de tendresse cruelle entre deux frères jumeaux. Aussi l'inceste est au cœur du désir chez Duras. « Gouffre et sœur », Lol est celle en qui Jacques Hold se reconnaît et projette sa déchirure intérieure : l'absence à la vie exigeant sa simulation.

Chez Duras ce n'est pas l'appel du feu, mais celui du large qui guide la pensée qui mime le reflux des vagues, leur force d'émiettement de la matière. Il n'y a pas de sortie du simulacre, il enveloppe toute perception. L'écrit n'est pas un passage entre deux ordres, à travers un feu qui promet à une libération du soi. Si on entre dans l'illimité par la littérature, c'est par le contact avec la puissance d'expropriation du simulacre – qui excède la logique partageant le propre de l'impropre. Sur ce plan, la contradiction se dissout, du coup la dialectique qui la résolvait et entraînait la pensée dans son grand mouvement eschatologique de fabrique du sens. Par une suite de variations et d'ellipses, Duras feinte les mécanismes de reconstitution de l'authenticité subjective (le vrai soi caché qu'on se doit de confesser) ou narrative (la vérité de l'événement qui demande à être révélée). La vérité rejaillit plutôt dans le brouillage des pistes, qui montre la véritable facture chaotique et indécidable du vécu. Malgré que cela implique un relatif lâcher-prise, écrire n'est pas larguer les amarres et laisser voguer candidement esprit. C'est même le contraire. C'est empêcher l'esprit de faire ce qu'il fait le mieux : construire une explication pour l' inexplicable, un témoignage pour l'indicible de l'expérience. S'empêcher de conclure ou de refonder une authenticité illusoire, exige une intervention volontaire qui force la langue à dériver. De Certeau rappelle que les métaphores, surtout celles oxymoriques privilégiées par les mystiques, opèrent un tel désancrage stratégique de la langue instituée.

Par leur combinaison les mots s'y trouvent désancrés de leur sens et transformés en *opérateurs de détachement*. Les « dissimilitudes » ne sont plus des signes, mais des machines à dériver. Machines pour des voyages et des extases hors de la signification reçue. Elles ne donnent pas un objet mental à l'intelligence ; elles *font marcher* l'esprit en lui enlevant ses objets. Ce sont des ressorts³³⁰. »

Dans la métaphore la dérive du sens résulte de l'accouplement insolite de deux mots. Chez Duras le sens glisse non entre deux mots, mais dans la superposition de nombreuses

³³⁰ De Certeau, Michel, *La fable mystique, op. cit.*, p. 205. Je souligne.

désignations d'un même nom propre. Ainsi Hiroshima n'est plus un paradoxe – qui fonctionne entre deux termes ou deux interprétations –, mais une démultiplication des référents insinuées dans un nom dépossédé de sa définition habituelle. Duras vide les noms propres de leurs référents et construit autant de machines à dériver. Ce désancrage combat *volontairement* et même de façon opiniâtre le rattachement à l'origine. Aussi le halo métaphorique déconnecte l'univers durassien, dérobe au lecteur ses objets mentaux, l'empêche de reconstituer l'origine – d'une souffrance ou d'une personne, d'un sentiment – car retrouver la cause neutralise la portée affective d'une expérience. La découverte de l'origine, le retour de Ulysse à Ithaque, signifie la fin du récit. C'est à cette fin que la prose de Duras se dérobe. Cette dérobade provoque le pullulement des récits alternatifs contrefaisant et dénaturant la soi-disante « réalité » dont ils émergent.

Ce filtre sémantique qui exproprie les noms constitue le halo qui encadre toute l'œuvre de Duras et, au final, sa personne même. Il n'y a donc pas de métaphores dans le texte de Duras qu'on pourrait repérer et cueillir comme des fleurs rhétoriques. Pourtant *ça métaphorise* constamment aux environs de feux qui grondent au loin et disséminent leurs lieux feutrés. La distinction entre le propre et le figuré s'estompe comme le brasier dans le paysage. Ce n'est pas un hasard. Car le feu figure ce qui brûle ostensiblement les signes. Il trace une limite entre deux ordres, libère des apparences trompeuses et révèle un Infini qui se cachait derrière les voiles. C'est précisément ces limites et leur transgression que problématise l'écriture de Duras. La pensée s'y déploie dans un processus qui relève d'un long naufrage plutôt que d'une traversée d'un feu purgatif. Davantage que Bachmann et que Plath, Duras opère une étrange alchimie symbolique qui met entraîne le sens dans un mouvement qui ne connaît pas de pause ni de fin. Cette écriture est métaphore – *transport* – en ce sens qu'elle est irrémédiablement déplacée et qu'elle déracine la langue, empêche d'y retrouver une demeure douillette, un lieu de repos où les choses sont reconnues pour ce qu'elles sont.

LOGIQUE DE L'ERRANCE

Les sentiments sont décrits par les voix narratrices à la fois avec détachement et curiosité. L'habituelle psychologisation des personnages de roman est évitée au profit de la distance qui permet la projection. Ainsi Peter Morgan écrit *sur* la peau de la mendiante, surface par excellence de transfert de l'abject dans lequel il aime se vautrer, métaphoriquement, puis se délecter de son humanité. La mendiante est un objet curieux exploité en ce qu'il excite le désir de connaître.

Elle est sale comme la nature même. Ce n'est pas croyable... *ah, je ne voudrais pas quitter ce niveau-là*, de sa crasse faite de tout et déjà ancienne, pénétrée dans sa peau – faite sa peau ; *je voudrais analyser cette crasse*, dire de quoi elle est faite, de sueur, de vase, des restes de sandwich au foie gras de tes [il s'adresse à Anne-Marie Stretter] réceptions de l'ambassade, vous déguster, foie gras, poussière, bitume, mangue, écailles de poisson, sang, tout...

[...]

Elle serait à Calcutta comme un... point au bout d'une longue ligne, de faits sans signification différenciée ? Il n'y aurait que... sommeils, faim, disparition des sentiments, et aussi du lien entre la cause et l'effet ? (VC : 177-178)

L'estompement des sentiments s'opère simultanément à celui des frontières territoriales. Dans l'atmosphère fabuleusement lourde et moite de l'Inde, les passions sont vécues comme au ralenti sous la chaleur engourdissante. Même le cri du Vice-Consul ne suffit pas à déchirer l'air chargé des odeurs de la mousson ; il parvient au lecteur comme en sourdine. Toute parole retentit comme un écho affaibli, une souffrance langoureuse et comme édulcorée traverse les personnages. Écriture étouffée et amenée au point d'implosion, ce roman de Duras laisse surtout la sensation du pourrissement et de la déliquescence de la vie coloniale bourgeoise. Tout ce qui subsiste de brûlant et de vif est le désir de Peter Morgan de décortiquer l'immonde. Rampant au niveau on ne peut plus bas de la mendiante, le lecteur est placé devant la frénésie douteuse de l'écrivain : « Je m'exalte sur la douleur aux Indes. [...] Je prends des notes imaginaires sur cette femme. » (VC : 153) La mendiante anonyme figure un point de fuite de la signification. Ce qui fuit, c'est le corps qui ne se contient plus, l'humain qui ne se reconnaît plus et le langage désappris. La mendiante est le chant sans signification, l'absurdité poétique, la scansion insensée du nom propre, lieu symbolique qui l'a brûlée vive. *Battambang*, elle répète le mot jusqu'à ce qu'on ne sache plus ce qu'il désigne. Est-ce son lieu de naissance ? Le lieu du drame qui l'a

promise à la folie ? Un lieu qu'elle n'a jamais vu ? Toutes les versions des faits sont plausibles et Peter Morgan s'efforce d'en rendre compte.

Duras dramatise la scène d'énonciation et éclaire la relation entre celui qui gère les comptes et celle qui y échappe, entre l'administrateur des feux et celle qui devient elle-même flamme, habitée par la faim comme par un « soleil rouge » (VC : 18). La mendiante porte la faim, mais aussi un chant poétique sans grâce harmonique. C'est ce chant qui provoque toutes les interprétations en garantissant leur faillite. La passion perverse de Peter Morgan pour la mendiante recoupe celle de l'écrivain pour le mystère, sans pour autant en être l'illustration, la réflexion ou la description. « Elle marche, écrit Peter Morgan. » (VC : 9. Phrase inaugurale du roman) est la formule d'une relation entre le feu et sa mise en récit, l'oscillation entre la vie comme consommation et sa traduction en signe. C'est aussi la mise en énigme du féminin par le discours savant masculin. Cette relation ne constitue pas l'objet de l'écriture de Duras, mais son moteur et son champ d'expérience.

La mendiante est reptilienne. Elle voisine les chiens carnassiers sans être dérangée « Je suis une jeune fille sans odeur de nourriture. » (VC : 18) Créature au sang-froid immuable elle se mêle à la saleté qu'elle amasse sur son corps, aux écailles de poisson, à la purée de mangues suries, aux déchets qu'elle traverse. Elle est d'une nature inconnue parce qu'hétérogène. Elle est chargée des restes qu'elle traverse et dont elle se distingue à peine et figure conséquemment l'immonde menaçant le monde, ce concept créé par et pour l'humain. Elle ne sait pas d'abord que c'est vers Calcutta qu'elle se dirige, n'a pas de destination, est consacrée à l'arbitraire de la vitalité sans but reconstituable. Elle est une mystique sans Dieu : « elle contemple et adore la nourriture absente » (VC : 20) Elle ne pleure plus le départ du Déserteur en amante éplorée, mais adore son absence, qu'elle imite en partant elle aussi, vers n'importe où. Le programme est une fiction que dénonce Duras, évoquant l'écriture du *Vice-Consul* : « Il n'y avait pas d'enchaînement entre les événements de nature sauvage, donc il n'y avait jamais de programmation. Il n'y en a jamais eu dans la vie. Jamais. Ni dans ma vie ni dans mes livres, pas une seule fois³³¹. »

³³¹ *Écrire, op. cit.*, p. 33.

Duras écrit Peter Morgan qui écrit la marche la mendiante. Ce télescopage ne peut pas être confondu avec une pratique métadiscursive, qui s'extrait du discours en le surplombant. Duras canalise une pensée type, duelle, érotique : la mise en discours du mystère incarné dans la mendiante, la civilisation du vivant. L'érotisme de la pensée refuse les causes et les fins, mais il ne faut pas en déduire que Duras formule une critique de la logique téléologique, celle qui veut que l'on procède de déduction en déduction pour atteindre l'acmé de la pensée : la connaissance des choses en soi ou la connaissance de soi, son envers égotique. L'errance a sa logique propre, elle n'est pas qu'une réaction contre le programme. En faire une contestation serait la réduire. Sa logique est amoureuse et s'attise à une autre fiction, l'*atopos* où s'abolissent tous les tropes connus. Cette logique de l'errance n'est pas une alternative à la connaissance scientifique. Elle inspire au contraire toute entreprise expérimentale qui cherche son but en même temps que sa méthode. Les scientifiques sont d'ailleurs amoureux de l'inconnu. Science et littérature se distinguent en ce qu'ils n'ont pas la même méthode pour l'approcher. La science embrasse ; elle encercle l'objet et lui tend une embuscade. Elle est possessive. De tout côté son dressées les hypothèses comme des filets qui tôt ou tard piégeront la chose à connaître. Cette vérité référentielle relève de la concordance, accidentelle, entre un phénomène et son explication. La littérature embrasse ; elle titille le désir de vérité jusqu'à ce qu'il brûle la trame attendue des récits. La littérature dévoile non la nature d'un objet, mais la dynamique de la pensée : l'éternel retour du même, la récurrence des tropes, la suite cyclique des feux. La fin d'un amour est le début d'un autre. Roland Barthes définit cette dialectique érotique sans fin :

[...] cette curieuse dialectique qui fait succéder sans embarras l'amour absolu à l'amour absolu, comme si, par l'amour, j'accédais à une autre logique (l'absolu n'étant plus contraint d'être unique), à un autre temps (d'amour en amour, je vis des instants verticaux), à une autre musique (ce son, sans mémoire, coupé de toute construction, oublieux de ce qui le précède et le suit, ce son est en lui-même musical). Je cherche, je commence, j'essaie, je vais plus loin, je cours, mais jamais je ne sais que je finis : du Phoenix, on ne dit pas qu'il meurt, mais seulement qu'il renaît (je puis donc renaître sans mourir?)³³².

Chez Duras on retrouve ce mouvement d'autorégénération de l'esprit trauma après trauma, amour après amour. Mais le Phénix est pour Duras l'horreur-même puisqu'il symbolise une trahison de la facture irréparable de la passion, l'oubli de la brûlure qui libère

³³² Barthes, Roland, « Errance » ds *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 118.

la conscience de son ignorance. À la différence du *Je* de Bachmann qui veut se broyer dans le Tout, à celui de Plath qui veut ressurgir des cendres, Duras déploie son écriture tragique de l'insupportable vers l'insupportable. La possibilité de guérir de la passion est *la* malédiction. La tragédie de la femme de *Hiroshima mon amour* réside dans le fait qu'elle n'est *pas* morte d'amour. La morbide capacité de recouvrement de l'esprit – dès qu'on raconte l'amour on le tue – est conjurée par l'écriture de Duras qui sauve une trace de *l'atopie* amoureuse. Remâchant des versions toujours infimement différentes du même trauma amoureux, on empêche sa cicatrisation en une version établie, gommant le désastre par les mots définitifs. La version véridique des faits abrutit car « La bêtise est une cicatrice. [...] Chez l'homme chaque manifestation de bêtise partielle désigne un lieu où le jeu des muscles au lieu d'être encouragé a été entravé au moment de leur éveil³³³. » En empêchant la cicatrisation des brûlures passionnelles, l'écriture ouvre un espace de la séparation, celui de l'amour, et de la marche qui protège de la désensibilisation.

Certaines pensées sont accueillies plutôt que développées dans la littérature où il est possible de déambuler comme Lol :

Des pensées, un fourmillement, toutes également frappées de stérilité une fois la promenade terminée – aucune de ces pensées jamais n'a passé la porte de la maison – viennent à Lol V. Stein pendant qu'elle marche. On dirait que c'est le déplacement machinal de son corps qui les fait se lever toutes ensemble dans un mouvement désordonné, confus, généreux. Lol les reçoit avec plaisir et dans un égal étonnement. De l'air s'engouffre dans sa maison, la dérange, elle en est chassée. Les pensées arrivent. (R : 45)

La pensée littéraire institue une hospitalité de la conscience qui me chasse – mon désir de comprendre et de m'appartenir, de m'accaparer tout ce qui n'est pas moi – hors de ma tête. S'y acquiert l'agilité et la souplesse d'esprit plutôt que la rectitude des démonstrations. Déloger le Moi qui règne dans la conscience et qui y fait la loi... Il ne faut pas confondre ce Moi – ou la subjectivité comme contenu ou substrat de l'expérience et de sa mémoire – et le Je – impersonnelle position énonciatrice, maison que chacun peut emprunter. S'agit-il de déloger le Moi au nom du Je ? Chez Duras il semble que oui, puisque les Je de Morgan et Hold sont progressivement déstabilisés et mis hors d'eux par les figures féminines qui

³³³ Adorno, Theodor W. et Horkheimer, Max, « Genèse de la bêtise » ds *La dialectique de la raison* [1947], traduction de É. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983, p. 281.

les inspirent. La muse prend sa revanche sur son Pygmalion.

L'ouverture de l'esprit aux pensées qu'il héberge est traditionnellement liée au féminin, auquel on attribue en théorie une fonction éthique : celle de l'accueil et du respect de la différence. Mais Duras ne développe pas une telle éthique. Elle écrit dans la sauvagerie de la pensée sans théorie, c'est-à-dire sans but défendable, mais vers tous les buts strictement imaginables. La prose de Duras confronte au regard médusant de la mendicante. Il n'y a pas d'identification possible à cette figure, ni de communication envisageable. Le « propre » de la mendicante – je le répète, dans l'esprit de Peter Morgan qui l'écrit – c'est d'être absente à elle-même. Comme Lol, cette malade incurable de l'amour autour de laquelle Jacques Hold tourne jusqu'à se brûler, jusqu'à ce que sa langue se disloque et laisse percer le délire qui l'a ravi. La littérature est délire, mais jamais folie, absence de conscience et obstruction du déroulement de la pensée, sinon elle serait négligeable parce que déraillée de la piste du réel. La littérature organise plutôt cette liaison dangereuse entre la folie et le réel, entre la mendicante et Peter Morgan. C'est leur *blind date* qui transcende les lois de la causalité. La littérature institue cette rencontre du troisième type avec l'inhumain : « assise entre les fous, la tête vide et le cœur mort, elle attend toujours la nourriture » (VC :145), la terrifiante et implacable résilience de qui « ne peut pas mourir » (IS : 29). Consommation gratuite et sans réserve, sans volonté ni rétribution, sans œuvre, la mendicante incarne une dépense énergétique inexplicable qui se réfugie dans un mot rythmant sa marche, Battambang, demeure ravagée où s'abolit sa mémoire.

Peter Morgan et Jacques Hold restituent les mémoires anarchiques des marcheuses, ces penseuses accidentelles à qui on insuffle une mémoire qu'elles ont perdue. Le narrateur qui donne raison à la marche et en commente la trajectoire est progressivement mis en échec par Lol. Hold est contaminé par sa folie qui troue son propre récit.

Rien ne se passe en elle [Lol] qu'une reconnaissance formelle, toujours très pure, très calme, un peu amusée peut-être. Sa main est dans la mienne. Le souvenir proprement dit est antérieur à ce souvenir, à lui-même. Elle a d'abord été raisonnable avant d'être folle à T. Beach. Qu'est-ce que je raconte ? (R : 177. Je souligne.)

Hold divague. Personne ne peut écrire et être de plain-pied dans cette « reconnaissance formelle, toujours très pure ». Par l'écriture je ne peux qu'atteindre au sentiment de

commencer à me perdre – « Qu'est-ce que je raconte ? » – le sentiment inaugural de la communication avec le feu qui embrase mon langage à mon insu. Cet insu est de l'ordre du halo, du ressenti ténu de l'atmosphère qui s'épaissit ou de la fascination créée par un phénomène de diffraction optique. Cette reconnaissance formelle qui s'opère sans l'intervention de la conscience subjective est démoniaque. Lol, la revenante de l'enfer de S. Thala où elle s'est transformée en signe d'un mystère vital, ne s'écrit pas. Pour le dire au moyen d'un fâcheux jeu de mot : c'est Jacques Hold qui la tient. La pensée est capture d'une jeune fille volatile. Un mystère en acte ne produit pas le sens. Le sens ne se déploie pas sans non-sens qui le séduit. La séduction qu'opèrent les figures de l'immonde est le moteur de la pensée spéculative. Duras montre le moteur s'emballer, la conscience en train de s'embraser, et qui finit par voir plutôt que savoir. « Qu'est-ce que *je* raconte ? » Est-ce que c'est Jacques Hold ou Duras qui s'interroge ? Est-ce moi-même ? C'est non une théorie de la perte des repères, mais une sensation de perte, donc de consommation plutôt que de solidification, que véhicule l'écriture réitérative de Duras. S. Thala est un mot auréolé non parce qu'il est relégué au silence du secret, mais parce qu'il est défini à l'infini.

L'écriture fait marcher l'esprit en lui dérobant ses objets – de quoi ou de qui on parle, on le sait de moins en moins plus on avance dans la lecture – et aussi les liens logiques. L'occultation du lien provoque une extrême sensibilisation, sinon une irritabilité de la pensée. Duras a la délicatesse de ne pas laisser l'illusion à son lecteur qu'il a le contrôle. Un suspense sans étonnement tient non en haleine, mais en suspension, dans une écriture qui joue abusivement de l'effet pétard mouillé. Prenons par exemple ce moment, espéré décisif, dans *Le ravissement de Lol V. Stein* :

L'homme [un employé du casino] attend derrière les rideaux, souriant.

- Il y a longtemps ? Demande-t-il.

- Oh, dix ans, dit Lol.

- J'étais là.

Il change d'expression, reconnaît mademoiselle Lola Stein, l'infatigable danseuse, dix-sept ans, dix-huit ans, de la Potinière. Il dit :

Et ici, on croit, enfin, peut-être pour la première fois qu'on pourra apprendre quelque chose, disposer d'un éclaircissement même minime sur les circonstances du bal de S. Thala qui ont fait de Lol ce qu'elle est devenue. L'homme peut fournir un témoignage par lequel

on pourra reconstruire quelque chose comme le secret alléchant d'une scène traumatique. Mais non, l'homme ne dit seulement que :

- Pardon. (R : 181-182)

Ce « Pardon » résonne d'insignifiance et de sursignifiance. Il n'y a pas deux sens dans ce « Pardon », mais deux niveaux de lecture qui entraînent l'écriture dans une drôlerie particulière qui frustre la lecture. Un comique feutré, qui réfrène l'irruption d'un rire franc, se manifeste dans ce « Pardon ». Il y a l'expression banale de celui qui répond à un embarras simple, et qui s'en excuse, ne sait que dire, se tient coi par respect ou idiotie. Et puis il y a le pardon qu'on entend comme une demande métaphysique, comme si l'homme demandait miséricorde, pour rien, pour tous, *absolument*. Chez Duras le rien est absolu, l'aura de la parole est ridicule et grandiose. L'aura se dégrade dans la fausseté du ton. C'est de ce côté-là, où les extrêmes se touchent sans court-circuit, dans une étrangeté douce, que fait marcher Duras. L'expérience de pensée est perverse, elle est déviante et irréductible au bon sens. On dit quelque chose qui pourrait *en même temps* vouloir dire plusieurs autres choses ou ne rien vouloir dire du tout. Penser est ne pas penser du tout. C'est ce qu'elle dira en entretien :

Comme toutes les femmes, je me suis ennuyée, fatiguée, près d'hommes qui me voulaient près d'eux pour se reposer de leur travail ou pour me laisser à la maison. Et c'est là, à la maison, dans la cuisine, souvent, que j'ai écrit. Je me suis mise à *aimer le vide* laissé par les hommes qui sortaient. Ce n'est qu'alors que je pouvais penser, ou ne pas penser du tout, ce qui revient au même³³⁴.

Je lis ici aussi deux niveaux, entrelacés chez Duras. Le déserteur est l'homme aimé et Dieu. Une fois parti, il s'agit d'aimer le vide qu'il a laissé comme un cadeau involontaire.

« LE FEU ACIDE DE L'ESTOMAC » : LA FAIM

Aimer le vide, contempler la nourriture absente, voilà l'occupation extra oisive de l'écrivain qui toujours revient au même, à S. Thala. « Ici c'est S. Thala jusqu'à la rivière.

³³⁴ Duras, Marguerite, *La passion suspendue, entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Seuil, 2013, p. 148. Je souligne.

[...] Après la rivière c'est encore S. Thala. » (A : 20-21) On ne s'en sort pas, on ne s'en sort jamais avec Duras. Cette circularité vicieuse de l'écriture balaie l'origine vers laquelle on pourrait remonter ou descendre. Plutôt, sempiternellement, on revient au même endroit qu'on ne reconnaît pourtant jamais complètement. L'absence de fond désespère la volonté de savoir, enfin dévoilée nue : désir, faim, manigance, séduction, fausseté. L'univers défoncé encombre la conscience de tous les possibles et laisse entendre « l'écho du désert » dans la parole de l'ermite. L'écrivain pensive sur son comptoir de cuisine rappelle à l'isolé dans sa caverne de la montagne.

L'ermite ne croit pas qu'un philosophe – à supposer que tout philosophe ait d'abord été un ermite – ait jamais exprimé ses opinions véritables et ultimes dans des livres : n'écrit-on pas des livres précisément pour cacher ce que l'on porte en soi – il doutera même qu'un philosophe *puisse* avoir de manière générale des opinions « ultimes et véritables », qu'il n'y ait pas de toute nécessité en lui, derrière toute caverne, une autre caverne plus profonde – un monde plus vaste, plus étranger, plus riche, par-delà une surface, un arrière-fond d'abîme derrière tout fond, derrière toute « fondation ». Toute philosophie est une philosophie de surface – c'est là un jugement d'ermite [...] Toute philosophie *cache* aussi une philosophie ; toute opinion est aussi une cachette, toute parole est aussi un masque³³⁵.

On reconnaît dans ce texte de Nietzsche les jugements soulevés par la « morale douteuse » de Duras, remettant en question l'honnêteté morale des autres, mais aussi révélant le principe de transparence – justifiant la surveillance autoritaire de soi et de l'autre – comme une illusion mensongère. Avec la mendicante l'ermite se fait nomade, même solitude infernale, autre direction de l'expédition. Elle n'explore pas le fond de la caverne, mais « le point le plus hostile de l'horizon » (VC :10) le point de fuite qui se résorbera en un nouvel horizon, qui connaîtra lui aussi son point de fuite. Jamais on ne pénètre une surface sans en découvrir une autre. Ne reste que la sensation d'une expansion territoriale incalculable de l'esprit. La pensée n'a pas de fond, la faim n'a pas de fin : « Il me semble que je voudrais manger tout le monde, sans que j'y puisse rien³³⁶. » Chez la mystique chrétienne la faim est un catalyseur de la foi, sans plus. L'extase n'est aussi qu'une étape sur le chemin de la consommation spirituelle. Chez Duras on ne dépasse pas la faim.

³³⁵ Nietzsche, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, op. cit., par. 289, p. 275. Il souligne.

³³⁶ « Autobiographie » citée ds *Sainte Thérèse d'Avila et l'expérience mystique*, op. cit., p. 74.

Chez Duras peu à peu m'est dérobé le relatif confort de la position humaine de l'extatique – toujours devant le monde et non dedans, rejetée du monde et de ce fait en mesure de le connaître et de le haïr, de m'en faire un ensemble fini d'idées plus ou moins saines, plus ou moins vérifiables. L'expérience de pensée à laquelle je me prête quand j'erre dans Duras n'est pas la sortie hors de soi qui signe l'accès à *la* transcendance, de la pénétration de *la* zone obscure du secret. Les intentions premières de l'écrivain sont impossibles à cerner. Elles n'importent plus. Le texte fonctionne comme une machine à faire dériver, par lui-même, sans rattachement à une volonté individuelle qui chercherait à surprendre, décevoir, critiquer, dénoncer, amuser, rapporter des faits. Cette duplicité – parce qu'elle cache ses intérêts – de l'écriture durassienne est son génie, ce qui provoque chez le lecteur l'exaspération, l'envie d'abdiquer. J'exerce une faculté d'abandon de mon esprit. C'est dans la littérature que je peux tenter cette marche somnambule sans risquer trop de mon corps et de ma tête, qui doivent quotidiennement servir ma survie. Ce n'est pourtant pas vrai que le texte fonctionne comme une fuite bienheureuse qui n'altérerait pas durablement mon rapport au réel et au langage. La littérature ronge mes mécanismes de récupération des faits en développement causal. Elle élimine les liens logiques qui structurent le déroulement de ma conscience.

La mendicante est chassée par sa mère et à cet instant – je rappelle que c'est toujours Peter Morgan qui imagine ceci – la mendicante choisit la faim plutôt que l'origine :

À qui d'autre que toi raconter, qui m'écouterait et qui ça intéresserait que la nourriture absente je la préfère à toi maintenant ? Pendant des jours et des semaines, heure après heure, minute après minute, elle contemple et adore la nourriture absente. Elle reviendra pour lui dire, à cette ignorante qui l'a chassée : Je t'ai oubliée. (VC : 20)

Duras met en scène des figures de l'égaré qui marchent pour marcher. Cette orientation de la pensée – simplement « ailleurs » – témoigne d'un abandon du fantasme de verticalité. Chez Bachmann et Plath subsiste cet axe vertical sur lequel la conscience s'affaire à descendre ou à émerger. Le feu y apparaît comme un élément des profondeurs, infernal, qui fait irruption dans le cours commun du langage, l'endommage et le marque comme la lave marque un paysage. Le signe d'un au-delà. Comme la différence même. On reste dans une poétique de la rupture et dans une recherche de recouvrement d'un trésor ou d'un cadavre enfoui. Bref il y a encore quelque chose de subversif chez Bachmann et

Plath, qui veut rejaillir d'en-dessous. Cette dimension souterraine est laissée de côté par Duras. C'est pourquoi on ne peut parler de son aspiration à « écrire sans savoir » comme d'une simple écriture automatique. Il n'y a plus d'en-dessous de la conscience. Ce serait revenir à la logique dualiste que son écriture élude. Duras n'écrit pas comme on rêve, mais comme on marche. On avance sans progresser, d'association en association, d'une version de l'histoire à l'autre. Il n'y a plus *une* limite à transgresser, partant d'en haut ou d'en bas. Il n'y a pas de transgression chez Duras. Le vice-consul par exemple ne brise pas les règles sociales pour les dénoncer, mais parce qu'il ne peut pas s'y plier. Par absence de contrôle plutôt qu'obstination volontaire. Il n'y a pas de violation puisqu'il n'y a pas d'interdit simple. La limite devient changeante et indiscernable.

L'écrit n'est plus conversion, traduction, transfert, métaphore du non-dit. La littérature ne dédouble rien. Elle est tout. Elle est la vie même. Son enjeu n'est pas la transmission d'un message fondamental.

[L'écrit] Ce n'est pas le passage de l'être en puissance à l'être en acte dont parle Aristote. Ce n'est pas une traduction. Il ne s'agit pas du passage d'un état à un autre. Il s'agit du déchiffrement de ce qui est déjà là et qui a déjà été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans *son ressassement organique*, à votre insu. Ce n'est pas « transféré », il ne s'agit pas de ça. L'instinct dont je parle, ce serait de lire déjà avant l'écriture ce qui est encore illisible pour les autres³³⁷.

L'écriture organique cherche une vérité qui ne relève ni de l'introspection ni de l'intimité. Si « tout écrit³³⁸ » pour Duras c'est que tout se transforme, se consume, se métamorphose et demande qu'on relaie son mouvement du côté des signes humains. Lire le livre du monde n'est pas le traduire pour le rendre intelligible. C'est véhiculer une inintelligibilité qui est le ferment de la vie. La mer, par exemple, n'est pas le symbole d'*autre chose* chez Duras. En même temps son écriture véhicule un caractère toujours mythique de la mer. Elle est la mer symbolique et la mer réelle à la fois. Elle est une « mer » auréolée de ses guillemets, qui ne découpe pas un décor, mais une topographie affective fondamentale qui véhicule ce « ressassement organique », la faim sans sublimation spirituelle, ce rongement

³³⁷ Duras, Marguerite, « Le bloc noir » ds *La vie matérielle* [1987], Paris, Gallimard, 1994, p. 33. Je souligne.

³³⁸ *Écrire, op. cit.*, p. 44.

intérieur qu'on appelle insatisfaction, angoisse, intranquilité, et dans lequel s'embrase l'imagination.

Un mouvement de pensée spécifique s'acquiert dans la fréquentation de Duras, plutôt que dans son analyse, qui reste frustrée pour le bonheur des uns et le malheur des autres. Brouillant les plans du propre et du figuré elle déjoue l'interdépendance entre le contenu et la forme sur laquelle se base l'interprétation herméneutique. En effet si je veux expliquer à quelqu'un *sur quoi* Duras écrit, je ne trouve presque rien à raconter. Un seul récit (l'abandon de la mère, de l'origine) un seul schéma (la trahison ou le triangle amoureux) et une seule figure (Lol V. Stein, la femme absente à elle-même dont découlent toutes les autres femmes) forment la texture narrative de son œuvre. Le but de l'écriture est l'intensification du langage qui perdant en signification gagne en visibilité et en sonorité, bref en matérialité.

Un magnifique passage au début du *Vice-Consul* intensifie la qualité instigatrice et prolifératrice de la faim. : « Faim et marches s'incrument dans la terre du Tonlé-Sap, prolifèrent en faims et marches plus loin. La marche semée a pris. En avant ne veut plus rien dire. » (VC : 10) Les faims ensemencent d'autres faims, disséminées à l'infini. Sans en faire un programme d'écriture – il faudrait plutôt parler d'un envers du programme –, il est possible de lire ici une indication poétique, « l'indication pour se perdre » que cherche l'écriture. La faim incrustée dans la terre rétablit un contact avec un sol de gravier qui tremble sous « les explosions des carrières et celles des corbeaux » (20), puis les « terres inondées » (20). Rien ici qui offre la solidité d'un fondement. Le paysage infernal de marécage et les roches pulvérisées ne se prêtent pas à la symbolique philosophique du fondement solidifiant la pensée et lui permettant une assise. Ce contact avec le sol n'est pas la capture savante. Il n'a pas la force de préhension du concept. Le contact est frottement et frôlement. Il n'englobe pas. Ni ne surplombe. Ni ne s'enracine. Duras fait le pari impossible de se tenir infiniment dans la proximité de l'étonnement qui précède la découverte, donc dans l'amour qui ne veut pas trahir le mystère qui attache à ce qu'on aime.

La direction de la perte est donnée par la faim, ce qui toujours la précède : « [...] elle est devant, avec le ventre et la faim. C'est devant elle que se trouve la faim, elle ne tourne plus la tête, que perdrait-elle sur un chemin ? » (VC : 17) L'appétit n'est pas le but de la philosophie, mais son feu qui lentement s'estompe au fur et à mesure que la pensée s'abstrait du corps. De rappeler que la littérature ravive ce corps blessé et oublié de la philosophie ne fait pas de doute. Mais ce rappel est insuffisant. La faim ici concerne un manque, une misère langagière, qui empêche le contact d'être rétabli, le commutateur de la pensée s'activant en vain. Duras dramatise dans la figure de la mendicante une exploration qui relève d'un égarement sans nom qui blesse les certitudes humanistes sur lesquelles pouvaient compter la formation spirituelle. Le risque pour le risque, le départ pour le départ, est le seul vestige de salut, ce sursaut ou cette grâce de l'âme qui se pousse à vouloir encore autre chose. Plénitude du désespoir, la mendicante n'est pas sans rappeler la figure du *musulman* des camps en qui s'est éteinte l'étincelle d'intelligence et d'humanité. En témoignant pour le témoin ultime – celui qui ne pense plus, mais incarne la mort dans la vie et la limite de la conscience – Peter Morgan incarne une figure à la fois charognarde, il profite de l'indicible chant de Savannakhet qui le charme, et philanthropique. C'est l'obscénité de cette connaissance philanthropique que *Le Vice-Consul* met en lumière.

Plath écrivait dans un poème : « I AM VERTICAL / But I would rather be horizontal³³⁹ » À la différence du *Je* de Plath, la mendicante ne repose pas dans un cercueil, ainsi n'est pas en conversation avec le ciel, mais avec l'horizon. La mendicante n'envie plus les arbres ou les pensées qui croissent vers le haut. Droit devant, elle fraie dans toutes les matières indifférenciées.

Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi. [...]

Il faut apprendre que le point de l'horizon qui vous porterait à le rejoindre n'est sans doute jamais le plus hostile, même si on le juge ainsi, mais que c'est le point qu'on ne pensait pas à juger du tout qui l'est. (VC : 9)

³³⁹ Plath, Sylvia, « I Am Vertical » [1961] ds *The Collected Poems*, *op. cit.*, p. 162.

Ce *Je* est Personne. Il pourrait être à la mendiante, à Peter Morgan qui l'écrit, à Duras qui les fait se rencontrer. Ce pourrait être le mien qui cherche en lisant Duras à diriger ma pensée qui sinon s'écoule le plus souvent sans canalisation précise. « Elle marche, Peter Morgan écrit » et entre les deux il n'y a pas d'entente, seulement le va-et-vient entre la perte et sa récupération symbolique, la consommation vitale et la production d'une œuvre. L'écriture oscille entre ces pôles et les articule. En ce sens elle n'est certes pas illogique ou folle. Plutôt elle agit comme un pendule qui marque la cadence entre ce qui perd et ce qui rattrape. Ce rythme est une pulsation. Plutôt que se diriger vers l'abîme, la brûlure du paysage, à la manière des penseurs subversifs comme Bachmann, Duras vise quelque chose de plus incertain. L'exigence remplace la volonté. « Il faut » se diriger vers ce qui ne frappe pas immédiatement l'imaginaire. Plutôt qu'un effort de pénétration du mystère, il s'agit d'une manière de brûler et de faire corps avec la faim dont on est l'instrument : « Elle ne bouge pas : la faim va être la plus forte ce soir, que va-t-elle faire, la faim ? qu'elle, elle ne voudrait pas faire ? » (VC : 21-22)

Le feu creusant le ventre est attisé par l'enfant à naître :

[...] nuit et jour l'enfant continue à la manger, elle écoute et entend le grignotement incessant dans le ventre qui décharne, il lui a mangé les cuisses, les bras, les joues – elle les cherche, il n'y a que des trous là où elles étaient dans le Tonlé Sap –, la racine des cheveux, tout, il prend petit à petit la place qu'elle occupait, cependant que *sa faim à elle il ne l'a pas mangée*. Le feu acide de l'estomac apparaît comme un soleil rouge pendant le sommeil. (VC : 18. Je souligne.)

Ce qui reste, de la consommation sans Dieu, n'est rien qu'une faim solaire, terrifiante et irréductible. Celle amplifiée par une progéniture à venir dont la mendiante ne veut pas. Elle sème bien des faims, plusieurs enfants abandonnés, des enfants morts imagine Peter Morgan, sur la route qui la mène vers Calcutta. Sacrificielle, la consumée qui marche sans s'arrimer à aucun territoire l'est, mais personne ne sait au nom de quoi. Puisque ce n'est plus au nom d'une religion ou d'un héritage, au nom de l'enfant qui figure, comme l'a montré Edelman³⁴⁰, la rédemption. C'est cette gratuité de la dépense qui s'incarne dans la

³⁴⁰ Cf. Edelman, Lee, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham and London, Duke University Press, 2004. Edelman y critique ce qu'il définit comme un « *reproductive futurism* », figuré par l'enfant porteur de tous les espoirs en un futur qui permet une dénégation globale des puissances destructrices menaçant actuellement l'ordre social. Cette pression figurale commande les injonctions à la productivité et à la

mendiante. Elle figure une puissance liée à la pulsion de mort, la fin de la reproduction, la fin d'une lignée, bref une décadence qui fait écho à celle de l'Inde blanche où « L'air sent la vase. Et la lèpre. Et le feu. » (IS : 112)

« LE BRUIT DU RONGEMENT » ET LA PUISSANCE DE L'ÉCRIT

L'érosion des liens causals qu'opère l'œuvre de Duras est presque imperceptible, comme le feu lointain de *L'amour*. Il ne menace pas ostensiblement notre capacité à faire sens. Son attaque est insidieuse, comme celle d'une épidémie d'insectes qui lentement mais sûrement dévorent les fibres du tissu textuel. Le feu s'éloigne et perd de son magnétisme. Il est invisible, mais audible : on entend son « rongement ».

Au loin, dans l'épaisseur du rongement, dans la matière noire, des sirènes de voitures de police traversent.

Puis on n'entend plus rien que le rongement dans la matière noire. (A : 23)

Le rongement de la matière métaphorise le travail d'écriture de Duras qui enlève les verbes, passe d'un pronom personnel à l'autre, désarticule les phrases en soustrayant les marqueurs de relation et les conjonctions de coordination. Le rongement est le bruit du texte, ce son étouffé qui encombre ma lecture et en même temps l'entraîne. Si la référence s'installe entre un mot et le monde, le rongement parasite des ondes supposées voyager librement entre le langage et ce qu'il nomme. L'érosion des tissus syntaxiques mime celui des falaises qui protègent de l'immense puissance de la mer. L'écriture ne blesse pas comme un couteau, mais comme un acide.

Le rongement de *L'amour* est son fond non identifiable, comme *India(na) Song* supporte les récits alternatifs de la même histoire. Cet air lointain composé par « la musique des

reproduction, refoule la pulsion de mort en la projetant sur des individus *queer* figurant une « *sinthomosexuality* » qui défait les repères de l'ordre symbolique et défie les codes de l'économie du désir. La mendiante incarne ce reléguat de la société sur lequel se projette agréablement, via Peter Morgan, une négativité taboue. Ce n'est pas par une sexualité déviante, mais par son aspect repoussant la disqualifiant du trafic sexuel et par l'abandon de l'enfant, qu'elle participe de l'ordre symbolique de la société coloniale. Elle supporte sa hiérarchie en la menaçant dans le silence, offrant à ses membres une surface de projection, de dramatisation, de leur propre décadence.

fêtes sanglantes de S. Thala » (A : 115) forme une trame inaudible. Le lecteur suit cette ligne régressive du sens qui se transforme en mélodie fabulée d'un rituel violent auquel on ne comprend pas les codes. Écrire n'est pas raconter, ni suivre « un flux de conscience ». Le flux de conscience fonctionne encore par associations accélératrices, qui sautent d'un élément à l'autre sans prendre le temps de les lier. Cette vitesse est absente chez Duras, chez qui ça empiète. Ça se dissémine, mais ça ne coule pas. Les phrases ne sont pas coulées l'une dans l'autre, mais arrêtées en chemin, à moitié finies. Tout est juxtaposé et rien n'est relié explicitement. Comme un chuintement qui ennuage la parole prononcée, le « rongement » du langage est une base asignifiante sur lequel s'établit la capacité de dire. Il est recouvert par la parole qui l'encadre, comme la rumeur médisante est enterrée sous les versions officielles des faits. La soustraction des articulations syntaxiques provoque une déhiérarchisation des faits, progressivement incrustés dans un temps indéfini. Je n'arrive pas à trouver un enchaînement causal autre que celui que je projette moi-même tant bien que mal, comme Peter Morgan projette sa soif de compréhension sur une mendicante inconnue qui n'a que faire de lui.

La pensée littéraire – comme contemplation du feu absent et excitation du feu intérieur de ma faim spirituelle – révèle Dieu dans sa flamboyante négation. La littérature recueille les traces du sacrifice de Dieu par les hommes. Il est commun de penser cet effort de recueillement comme un dépassement du soliloque intérieur. Je dois surmonter les obstacles que me posent la vision limitée de ma subjectivité et atteindre, en haut, les vastes sphères d'une communauté inavouable, communauté d'amants pulvérisés parmi les étoiles – après avoir été punis par *Le bon dieu de Manhattan* inventé par Bachmann – qui ne cherchent plus à être élucidés par les autorités prosaïques d'en bas. L'écriture relèverait alors d'une activité qui me brûlant me purge de mes sales préjugés, me pousse plus haut et dilate mon esprit. Duras parle plutôt de l'écriture comme d'une régression, d'un amincissement de la portée des mots au profit de la lisibilité : « Je peux le dire autrement, je peux dire : ce serait lire sa propre écriture, ce premier état de votre écrit encore indéchiffrable pour les autres. Ça serait régresser, condescendre vers l'écriture des autres

afin que le livre soit lisible par eux³⁴¹. » Le langage est le véhicule de la pensée, qui est le véhicule de la médiocrité, qui pour Duras est noble, plus noble que la haute conscience chaotique, personnelle, des faits. Le travail d'écriture s'exprime dans le lexique du labeur ouvrier :

On a devant soi une masse entre vie et mort qui est dans votre dépendance. [...] Moi au milieu, j'arrache, je transporte la masse qui était là. Je la casse, c'est presque une question musculaire. D'adresse. Il faut aller plus vite que cette part de vous-même qui n'écrit pas, qui est toujours dans l'altitude de la pensée, toujours dans la menace de s'évanouir, de se dissoudre dans les limbes du récit à venir, qui ne descendra jamais au niveau de l'écriture, qui refuse les corvées. Le sentiment que quelquefois cette part qui n'écrit pas s'endort et se livre par là même et qu'elle se déverse tout entière dans l'écrit vulgaire qui sera le livre. Mais entre les deux états, il y a beaucoup d'états intermédiaires plus ou moins heureux. Quelquefois sans doute s'agit-il du bonheur³⁴².

L'écriture altère le corps et s'y inscrit. Si la pensée est une consommation, c'est qu'elle enlève au sujet qui s'y prête un peu de sève, une peu de substance vitale. Elle ne laisse pas intact. La littérature est une intoxication volontaire. « On peut parler d'une maladie de l'écrit³⁴³. » Ce n'est pas une pensée pleine, fringante et robuste, que je gagne en lisant un roman. C'est une conscience qui apprend de la maladie, teste ses réflexes de rétablissement et dédaigne le *pharmakon* habituel : la raison qui panse les brûlures cicatrisées, le corps nié par les grandes vagues spirituelles, qui sont autant de grandes vagues de domination et de contorsion des besoins. La pensée est un test du corps, « c'est presque une question musculaire », et la littérature condescend au niveau des viscères et de la faim qui ronge le corps de l'intérieur.

Le rongement de *L'amour* s'attaque aussi au visage mangé par les rides que Duras décrit dans *L'amant*.

Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner un à un mes traits, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture³⁴⁴.

³⁴¹ Duras, Marguerite, « Le bloc noir » ds *La vie matérielle, op. cit.*, p. 33.

³⁴² *Ibid*, p. 33-34.

³⁴³ *Écrire, op. cit.*, p. 52.

³⁴⁴ Duras, Marguerite, *L'amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 8.

Cet affaissement soudain des traits, Duras s'y intéresse comme à un développement langagier, ce qui invite à mettre en parallèle altération du corps et mouvement de l'esprit, à l'instar de Malabou qui commente ce passage. Elle suggère que la plasticité de l'esprit implique la possibilité d'un endommagement. Lire peut vouloir dire : être démoli par un texte. Cette destruction de soi par soi qui est le signe selon Malabou d'une écriture sans transcendance : « La plasticité destructrice rend possible l'apparition ou la formation de l'altérité là où fait défaut toute transcendance, de fuite ou d'évasion. Le seul autre qui existe alors, c'est l'être autre à soi-même³⁴⁵. » L'étrangeté de soi est ce qui ouvre à l'angoisse qui précède la pensée, profitant de cette étrangeté pour opérer une mutation de l'individu, ainsi régénéré ou dégénéré par la littérature et par la vie. Il y a des livres qui changent une vie. Ce n'est pas qu'une figure. La plasticité de l'esprit exige une révision, que réalise Malabou, de l'ontologie afin de montrer que la substance n'est pas immuable, mais plutôt que l'essence réside dans la faculté de rétablissement de l'esprit.

Qu'est-ce qui résiste dans l'écriture ? De quelle matière est fait ce « bloc noir » à concasser, transporter ? Quel est ce rongement qu'on entend dans *L'amour* ? Le bruit de sciure ou de la sculpture de la matière symbolique ? Son polissage caressant ? N'est-ce pas le surplus de sens qu'indique le discours poétique ? Avec Agamben j'interprète ce rongement comme la manifestation d'un frottement de forces conflictuelles qui dynamisent l'écriture³⁴⁶. Il y a d'une part le mouvement génial auquel je prends part en écrivant – je me mets ainsi en phase avec « l'impersonnel » de la puissance créative, le haut Esprit qui m'entraîne dans sa foulée et qui me fait me sentir inspirée, lorsqu'un mot en appelle un autre sans que je ne puisse expliquer pourquoi – et d'autre part le personnel qui résiste à sa mise en forme. Ce que je garde de personnel – ma volonté, ma dissidence – est ce que Agamben nomme la « puissance-de-ne-pas ». C'est tout ce qui en moi n'est pas fait pour écrire. La puissance-de-ne-pas n'est pas une incapacité, mais un pouvoir de dire comme Bartleby « *I would prefer not to* ». Cette force de résistance me permet de profiter des lacunes personnelles inimitables dans mon exercice de la langue. C'est une puissance

³⁴⁵ Malabou, Catherine, *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*, Paris, Léo Scheer, 2009, p. 18.

³⁴⁶ Je réfère à son texte « Qu'est-ce que l'acte de création ? » ds *Le feu et le récit* [2014], traduction de M. Rueff, Paris, Payot Rivages, 2015, p. 43 à 67.

positive de désœuvrement – Je n'affectionne pas ce terme qui connote une forme de mortification élégante de l'œuvre, c'est Agamben qui l'emploie. Je dirais plutôt *transœuvrement* pour qualifier une écriture *par-delà* l'œuvre, si ce néologisme n'était pas si laid –, un feu qui ronge la narration bien faite et la langue correcte. C'est la couleur d'une écriture ou comme Duras le prétend, ce qui distingue « l'écrit » de la plupart des livres de la littérature contemporaine :

Ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive. Il y encore des générations mortes qui font des livres pudibonds. Même des jeunes : des livres *charmants*, sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. Autrement dit : sans véritable auteur. Des livres de jour, de passe-temps, de voyage. Mais pas des livres qui s'incrument dans la pensée et qui disent le deuil noir de toute vie, le lieu commun de toute pensée³⁴⁷.

La corvée de l'écriture brûle contre le flic censeur qui empêche à la nuit – les zones obscures de la perception qui demandent une forme obscure – de surgir dans le langage. Cette nuit est ce qui empêche la relation syntaxique et les liens d'identité de se tracer sans encombre. Cette résistance peut être interprétée depuis la propriété physique : la résistance contrant la libre circulation du courant électrique permet la dissipation d'énergie sous forme de chaleur. L'écrit, avec son silence et son rongement, ouvre ce lieu commun de résistance où s'attisent les pensées.

Agamben définit l'acte de création comme la transmutation d'un ne-pas-pouvoir en puissance-de-ne-pas, d'une insuffisance en affirmation du refus. Titien – dans une toile où l'on ressent de manière remarquable le tremblement de la forme entre l'achèvement et la désagrégation – y inscrit une phrase qui renvoie à l'épisode biblique du buisson ardent. Agamben stipule que cette phrase ait pu être inscrite par Titien :

[...] pour souligner précisément le caractère particulier de l'acte de création, qui brûle la surface de la toile sans pour autant se consumer, métaphore parfaite d'une puissance qui brûle dans se consommer. C'est pourquoi sa main tremble, mais ce tremblement est la

³⁴⁷ Duras, Marguerite, *Écrire, op. cit.*, p. 34. Elle souligne.

maestria suprême. Ce qui tremble dans la forme, ce qui danse presque, c'est la puissance : *ignis ardens non comburens*³⁴⁸.

Cette puissance n'a pas à être traduite en acte, n'a pas à être complètement transférée dans une œuvre finie. Car justement on ne veut pas que cette puissance connaisse de fin ! Cet ondoisement de la forme est manifeste chez Duras. Et il est vrai qu'on y sent la pensée en train de se faire et de frissonner devant l'inconnaissable qu'elle targue. Sinon comment expliquer cette persistante sensation de piétinement ? Partout les phrases s'étirent, se répètent, ne lèvent pas, m'empêchent d'avancer dans l'éclaircissement de l'intrigue. Ça brûle, mais ne flamboie pas. Ma consommation est si lente qu'elle en est presque imperceptible... Ma langue au contact de celle que me donne Duras résiste à se développer dans un cours littéraire plaisant. Cet obstacle à l'expression dégourdie et sûre d'elle-même est le « résisteur » qui permet la dilatation de l'énergie de la pensée. Ce résisteur ne peut pas être prévu, il apparaît au court de l'écriture même. « Chaque livre comme chaque écrivain a un passage difficile, incontournable. Et il doit prendre la décision de laisser l'erreur dans le livre pour qu'il reste un vrai livre, pas menti³⁴⁹. » C'est l'inscription dans le texte de cette « puissance-de-ne-pas » écrire ou parler comme il faut. C'est la couleur du texte, son bégaiement, son empêchement particulier. C'est la trace de la volonté individuelle comme puissance d'abstention. L'impuissance ne crée évidemment rien. La création transforme le « ne-pas-pouvoir » en « puissance-de-ne-pas », l'insuffisance en ressource inimitable. Le défaut est une chance. Ainsi la langue poétique, en grinçant à sa manière singulière, force une pause. Elle désactivant les opérateurs linguistiques elle ralentit la pensée qui entrevoit le lieu commun de son émergence.

Chez Duras l'écho véhicule cette puissance créative. « Ses yeux crèvent mes yeux. » « Elle a, pour venir, traversé des jardins, et des jardins où rien n'arrête le vent. » « Elle dit qu'elle sait. Elle ne sait pas. » « Lol près de moi se rapproche, se rapproche de Tatiana. » (R : 164, 165, 167) Ces formules hypnotisantes font miroiter la surface des mots en les répétant. L'écho est le son qui rencontre un obstacle qui le réverbère. Matérialité de la parole, l'onde se répercute sur les objets environnants. Bégaiement ou caprice, l'écho

³⁴⁸ Agamben, Giorgio, *Le feu et le récit*, op. cit., p. 56.

³⁴⁹ *Ecrire*, op. cit., p. 34.

menace l'univocité – quelle est l'émission première, quelle est la source de l'énoncé ainsi réverbéré ? – du sens. Et cet écho lui-même est l'écho de l'Ancien Testament « le Texte des textes³⁵⁰ » et son *Cantique des cantiques*. Cet étirement du son est aussi celui qui impose un recul. Ce recul de la clarté promise par le feu révélateur qui est l'enjeu de la parole désarticulée de Lol :

Lol V. Stein se repose, dirait-on, un petit peu, lassée d'une victoire qui aurait été trop aisée. Ce que je sais d'une façon certaine c'est l'enjeu de cette victoire : le recul de la clarté. Pour d'autres que nous, à cet instant elle aurait des yeux trop gais.

Elle le dit sans s'adresser à quiconque :

- C'est le bonheur (R : 108).

Ce bonheur difficile nous est garanti par Duras, enrobé des irritations de l'ennui provoqué par ses textes étirés jusqu'au point de déchirure. La clarté recule, ceci au profit d'une réminiscence plus pénétrante, bien que plus vague, de l'événement. Plus on ressasse précisément la même chose, plus cette chose se délave sous les récits qu'on en fait, plus nous sommes libérés du devoir de *rendre compte* de cet événement, de soi, du monde. Cet estompement de l'écriture vide Duras de sa vie, vide Lol de sa prétendue scène primitive traumatique, vide la pensée de l'illusion de référer à un fondement solide, immuable, originaire. Ce dévidement est un allègement, c'est une joie.

L'origine recule avec la clarté. La transparence et la fidélité sont éludés, avec eux les critères de l'art de la perspective orientant la représentation réaliste qui devait s'ouvrir comme une fenêtre sur le monde. Duras ne cherche plus cette immédiateté artificielle. Elle fait entendre la fausse note parfaite, pas mentie : seule note *réelle*, qui trahit avec justesse la gamme musicale humaine qui recompose incessamment l'harmonie à partir du chaos. La quête d'une vérité de la fausse note guide l'écriture qui se retient à tout moment de la facilité du « faire vrai ». *Pour vrai*, l'est la fausseté du ton des voix d'*India Song* « Leur douleur est pernicieuse. [...] Leur délire est à la fois calme et brûlant » (IS : 11) Ce qui intéresse c'est leur manière d'oublier, qui donne à leur ton cette fausseté, alors qu'elle racontent la grâce d'Anne-Marie Stretter, intensité mortifère de la femme fatale. Dans l'entre-deux se

³⁵⁰ *Écrire, op. cit.*, p. 35.

découvre la voix de la mémoire, la vraie c'est-à-dire celle qui trahit son écoulement. Entre *eros* et *thanatos* Duras écrit un « paroxysme quotidien » (IS : 148) qui provoque la sensation d'une suspension du souffle et de l'intensité. Cette suspension est une grâce figurée par Anne-Marie Stretter : « comme née de cette horreur [de Calcutta]. Elle se tient au milieu d'elle avec une grâce où tout s'abîme, dans un inépuisable silence. » (IS : 148) Alors l'écrit ne travaille pas à appuyer la note, à trancher dans le matériau langagier pour l'affermir. L'écrit cherche l'entre-deux, l'espace où ça circule, où le feu de la pensée trouve l'oxygène où s'attiser.

Entre deux notes de musique, il existe une note, entre deux faits il existe toujours un fait, entre deux grains de sable, si proches soient-ils l'un de l'autre, il y a toujours un intervalle; il existe un sentiment qui se trouve entre le sentiment – dans les interstices de la matière primordiale se trouve la ligne de mystère et de feu qui est la respiration du monde, et la continuelle respiration du monde est ce que nous écoutons et appelons silence³⁵¹.

Il ne peut y avoir de savoir productif de ce feu interstitiel qui est la condition de la connaissance. Le feu métaphorise alors ce mystère qui confine à l'émerveillement et de la stupeur qui toujours précèdent le raisonnement. Le feu apparaît chez Duras comme un pré-texte qui parfume l'air et qui ne fait pas événement. En fait tout événement est secondaire. L'incendie de *L'amour* est négligeable. Le feu que l'écriture nourrit relève de l'infiniment petit, de la différence infime d'où la pensée naît. Une fois corps à corps avec ce feu, on ne pense plus. Dans cet entre-deux notes, on chante en riant comme la mendicante. Le feu est alors n'est plus recherché ni banni, il est laissé-là pour ce qu'il est. On n'écrit plus. La puissance de l'écrit réside paradoxalement dans le ravalement de la parole qui sait, dans l'infinie brûlure liée au fait de retrouver la limite qu'on voulait franchir.

Je suis une flamme qui s'allume mystérieusement chaque jour. Je vis torchée et me prends dans des limites-illimites vives qui auraient pu autrement anticiper davantage. Je souffre d'ouvrir à la moindre occasion l'espace sans limites et du même coup de les avoir toutes. Ravalée³⁵²

³⁵¹ Lispector, Clarice, *La passion selon G.H.*, *op. cit.*, p. 129.

³⁵²Théorêt, France, « Nécessairement putain » [1980] ds *Bloody Mary* suivi de *Vertiges, Nécessairement putain, Intérieurs, Poèmes des origines*, Montréal, Typo, 2011, p. 133.

L'EXPÉRIENCE DE L'INCONNAISSABLE

La pensée littéraire n'est pas dualiste ni manichéiste. La conscience s'y étire et s'amplifie. Duras semble libérée de la contradiction qui ajoute une densité à l'expression. Penser ou ne pas penser, ça revient au même... Je sais que je ne sais pas... Son écriture n'est pas paradoxale ou tendue. Elle opère plutôt un relâchement du tissu textuel, qui se déplie et se contourne, se troue, se détisse, glisse un fil dans l'autre, se défile. Ici on dit savoir alors qu'on ne sait pas et ce n'est pas tragique. Une chose est son contraire sans scandale. On baigne dans le superlatif. Tout se répète jusqu'à ce que s'use la sensibilité au paroxysme. Le Texte des textes, canon de l'écriture durassienne, est le texte par excellence d'après lequel se bâtissent tous les autres. C'est un archétype. C'est le *summum*, le sommet et la somme de tous les chants à venir. Traînant avec lui cette somme, l'écrit est lourd. Tout est au comble chez Duras, et ça en est fatigant.

Par le parcours de S. Thala qui ne finit jamais, je n'atteins qu'à la dérélition de mon esprit d'identification. Je quitte le monde compartimenté des singularités. Il ne reste que le même, du même, des mêmes. Et à travers cette démultiplication des versions on en vient à l'expérience d'une décoloration des choses. J'atteins moins à une forme de surréalité qu'à la réalité de la fragilité de ma rationalité. Mes perceptions ne sont acérées et découpées qu'artificiellement. Ma réalité, si je veux y être plus fidèle que ma conscience, est vague et déconcertante. Elle est intenable, ne tient pas ensemble. Elle fuit comme l'eau. Comme l'écrit Blanchot à propos de la femme de *La maladie de la mort*, elle n'est pas surréelle, mais d'une réalité irréductible : « une réalité que rien de réel ne saurait suffire à limiter³⁵³ ». Je quitte le territoire de la métaphore et du transfert – où une femme est comparable à une autre – pour entrer dans le règne de l'absolu – chaque femme est *la* femme. : un amalgame improbable entre Lilith, Ève et Aphrodite. Le sens circule entre cette femme totale et l'homme qu'elle tente de forcer à l'amour. Ce sens se relance sans réciprocité, sans relation tissée serrée. Ce trafic du sens ne laisse pas de substrat, mais ouvre à l'étrangeté de l'expérience en laissant entendre le bruit du rongement, « le bruit

³⁵³ Blanchot, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1984, p. 63.

vous savez ?... de Dieu ?... ce truc ? » (A : 131)

Jacques Hold s'enivre des rumeurs concourantes sur son « truc » : Lol.

Je me souviens mal, ils [les bruits qui courent sur Lol] font une rumeur, au loin, en ce moment, je ne les distingue plus des récits de Tatiana. En ce moment, moi seul de tous ces faussaires, je sais : je ne sais rien. Ce fut là ma première découverte à son propos : ne rien savoir de Lol était la connaître déjà. On pouvait, me parut-il, *en savoir moins encore, de moins en moins* sur Lol V. Stein. (R : 81. Je souligne.)

Je sais que je ne sais pas, voilà la parole de l'ironiste. Duras figure cet ironiste dérouté par la force d'attraction de l'aimée qui le « désastre ». Se considérer seulement comme « le meilleur des faussaires » est navrant, c'est pourquoi Jacques Hold est un narrateur lamentable et tendre – vraiment amoureux – et non un héros. Duras rejoue sans cesse cette comédie de la reconnaissance du non-savoir. Elle en fait l'événement de la conscience. C'est une chorégraphie. Duras n'invente rien, elle redessine les configurations immémoriales du désir et de son assouvissement. Son roman *L'amour* va loin dans la monstration de la part impersonnelle de l'érotisme. Après tout le seul passage où le mot « Amour » apparaît dans le texte, on ne sait pas qui le prononce ni même s'il est adressé à quelqu'un (A : 115). C'est l'écriture d'un agencement archétypal du désir. Une femme enceinte qui a la nausée – on ne sait pas de qui –, deux hommes qui marchent, dessinent et déforment un triangle amoureux, une plage, un hôtel, une rivière, une aurore... C'est l'organisation d'une topographie bien plus qu'une enquête psychologique. Ce roman est l'écriture radicale de l'amour qui ne sort pas de lui-même pour se voir. Regarder sans reconnaître, dormir les yeux ouverts, se promener dans S. Thala en cendres, c'est être *dans* l'amour et s'empêcher de le décrire. Ou bien c'est être dans la pleine intelligence de l'incompréhensibilité de l'amour.

Comprendre est toujours limité. Mais ne pas comprendre peut ne pas avoir de frontières. Je sais que je suis bien plus complète quand je ne comprends pas. Ne pas comprendre, de la manière dont j'en parle, est un don. Ne pas comprendre, mais pas comme un simple d'esprit. Le mieux c'est d'être intelligent et de ne pas comprendre. C'est une étrange bénédiction, tout comme souffrir de folie sans être folle. C'est un désintéret paisible, c'est une douceur de sottise. Sauf que de temps en temps vient l'inquiétude : je veux comprendre un peu. Pas trop : mais à tout le moins comprendre que je ne comprends pas³⁵⁴.

³⁵⁴ Lispector, Clarice, « Ne pas comprendre » ds *La découverte du monde*, *op. cit.*, p. 239.

Équilibriste, Duras tient son lecteur en suspens au-dessus de l'abîme de l'incompréhensible. Lui donne à sentir un vertige. Elle tisse le fil ténu de la compréhension « juste » : un peu, pas trop. Cette transformation de la conscience qui s'ouvre à son fond impersonnel ondoyant, que ce soit comme une flamme ou comme les vagues peu importe puisque ce grouillement vital est incernable. L'érosion est une consommation lente, apparemment moins violente parce qu'elle a la lenteur et l'obstination des caresses abrasives du vent. L'écrit ne pense pas la brûlure originaire, mais son *fading*, un éloignement du feu, un délavement des couleurs. Qu'est-ce alors que la matière qui s'érode ? Le récit reconstituit de cette origine. Ses principes logiques sont bien connus, celui d'identité, de causalité, de non-contradiction, etc. Les ellipses déliant la phrase instaurent une ouverture pour une relation sans cause. Déliaer le sens implique de procéder par omission plutôt que tracé, sillon, déchirure. « Autour de nous, les murs. » (R : 167) Le verbe est occulté. Ailleurs la phrase est laissée en plan « Elle s'immobilise sous le coup d'un passage en elle, de quoi ? de versions inconnues, sauvages, des oiseaux sauvages de sa vie, qu'en savons-nous ? qui la traversent de part en part, s'engouffrent ? puis le vent de ce vol s'apaise ? elle répond qu'elle ignore avoir jamais habité. La phrase n'est pas terminée. » (R : 145-146) Les phrases aménagent cet espace de lévitation comme pour atteindre aux entrelacs de la pensée qui voyage entre une voix et une autre, ici les voix nouées et dénouées de Tatiana Karl et de Lol. La lecture approfondit cette sensation de passage, d'engouffrement des pensées dans une demeure vide, l'interruption de la linéarité du sens au profit des bourrasques de l'affect.

« Autour de nous, les murs. » « Elle marche, écrit Peter Morgan. » Nous sommes dans la didascalie plutôt que le frayage d'une voie de pensée précise. Duras nous offre une panoplie de liaisons occultes, refuse la liaison entre les êtres – l'amour n'est que ravissement de la distance – et entre les mots – qui sont essaimés et noués, rarement liés selon les règles de la syntaxe. L'effet de sa prose est pneumatique. En répandant les noms sans les lier, Duras laisse respirer la langue. Elle laisse passer le souffle, le *pneuma*, bref l'esprit. L'écrit n'est rien que du vent, la vie même³⁵⁵.

³⁵⁵ *Écrire, op. cit.*, p. 53 : « L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie. »

Et c'est ici que je reviens, après être passée par Bachmann et Plath et Duras, à Celan : « Poésie : cela peut signifier un tournant du souffle³⁵⁶. » Ce qui coupe le souffle, puis le retourne, c'est pour Celan la poésie qui fait irruption dans l'art. L'art est l'ordre de la représentation, de la copie du réel qui se trouve toujours en reste face au réel et demande, depuis Platon, à être défendu. La poésie « sans art, libre d'art³⁵⁷ » continue le chemin que trace la poésie de Celan. Je vois une proximité avec l'écrit vain, vide, venteux de Duras. L'écrit n'est plus seconde face à quoi que ce soit – elle n'est plus la forme d'un contenu secret – elle est la respiration même ou, selon Duras, la vie même qui blesse le langage comme représentation. C'est ce qui consume le texte et lui défend le déroulement sensé de la parole commune relève de la respiration. La littérature devient un lieu d'expérimentation de l'absurdité, l'assignificance, de l'esprit en tant qu'esprit. L'écrit n'est plus allégorique ou symbolique. Il ne dit rien de plus que lui-même. Cette renverse du souffle dont témoigne l'œuvre de Celan, mais aussi celle de Duras, connaît ses répercussions au cinéma et dans les arts performatifs contemporains. La critique qui lisait le sens caché des œuvres se retrouve sans emploi. C'est ce dont témoigne l'essai de Susan Sontag *Against Interpretation*³⁵⁸. Publié en 1966, ce texte critique l'exploitation théorique de l'art et les lectures « de contenu » qui s'appuient sur le dénigrement de l'apparence au profit de l'idée, puis le dédain de la sensation au profit du sens. Sontag, contre l'interprétation qui vampirise le royaume des morts et légitime la barbarie discrète de « l'État culturel viennois » dénoncé par *Malina*, en appelle à une érotique plutôt qu'une herméneutique de l'art. Les textes de Duras forcent à abandonner une lecture qui intellectualise les propriétés formelles de l'œuvre. Pour le meilleur et pour le pire, je suis chez Duras renvoyée à parler d'effets de souffle, de mouvement, de miroitement, de sensation de dérive, du son d'un rongement, de famine et d'inflammation lente du tissu langagier. L'écriture-lecture de Duras amplifie la sensualité plutôt que le sens du langage.

Par rapport à cette métaphorique du vent, on peut comprendre l'inspiration poétique comme permutation de l'angoisse de la naissance. La naissance n'est pas la venue au

³⁵⁶ Celan, Paul, *Le méridien et autres proses*, op. cit., p. 73. « *Dichtung : das kann eine Atemwende bedeuten.* »

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Sontag, Susan, *Against Interpretation and other essays* [1966], London, Penguin, 2009.

monde d'un Moi supplémentaire, mais la venue dans le Moi du monde qui l'horrifie. Grossman, rappelant à Lacan, évoque le caractère terrifiant de la première inspiration ainsi : « [...] moins l'horreur d'une expulsion dans un monde inconnu, hors de la chaleur de l'univers matriciel, que l'étouffement, la suffocation, l'invasion au plus profond de l'être de ce qui lui est d'abord radicalement étranger : l'air à respirer³⁵⁹. » L'air de l'esprit n'est pas une présence amie, mais un envahisseur avec lequel chacun doit composer en pensant. Aussi l'accueil involontaire de paroles soufflées par les livres et les choses n'est pas suffisant, il tétanise. Tout le travail de la pensée créative réside dans la renverse de ce souffle, retourner ce vertige qui replonge l'être dans une panique de nouveau-né en élan. Consumer est aussi changer l'air, le souffle de la parole des autres, en carburant. C'est souffler sur les flammes, le corps de la pensée.

La consommation définit la trajectoire d'écriture de Duras d'une part parce que ses textes elliptiques renvoient l'écho du bruit du rongement qui altère lentement le langage, d'autre part parce que ses textes au fil des années se décharnent, perdent le rembourrage d'adjectifs, les ligaments et les articulations langagières, la chair de l'intrigue. Les derniers textes de Duras sont extrêmement pauvres, parfois très courts, souvent filent une trame narrative mince et sans rebondissement. Le « bloc noir » s'effile en récits toujours plus érodés, pourtant toujours plus énigmatiques. Ce décharnement du texte entrouvre une place pour une liaison silencieuse et asignifiante : un bruit. Un rythme étire la langue et dévoile ce que Dufourmantelle nomme une « matrice préalable à tout entendement³⁶⁰. » C'est là que l'entendement naît, dans le corps désirant, « le ressassement organique », sa pulsation vivante qui encombre le langage d'un surplus qui renvoie à sa matérialité, le son et la lettre, puis à son incorporation, l'oralité. Cette matrice n'est pas une origine cachée, l'origine est toujours Une alors qu'on entend dans « le bruit du rongement » un foisonnement moléculaire.

Le savoir sûr de lui-même – sans nuit, sans « puissance-de-ne-pas » – est constamment

³⁵⁹ Grossman, Evelyne, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008, p. 30-31.

³⁶⁰ Dufourmantelle, Anne, « Rythmes » ds *Blind date. Sexe et philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 104. Citation complète « Le rythme (c'est-à-dire la littérature) habite la pensée comme une matrice préalable à tout entendement. Il y a du cri enfermé dans toute littérature, de la parole arrachée de force au silence ou au cri. Mais elle ne peut y accéder directement, ni par la signification ni par le langage. »

repoussé par l'écrit. Le recul de la clarté est un travail et non un résultat. Ce n'est pas une *position* philosophique, mais une *intervention* sur le langage. L'atermoisement de l'éclaircie rationnelle qu'opère l'écriture poétique n'est pas réductible à un constat d'échec ou d'insuffisance de la raison. La littérature se distingue ainsi de la philosophie qui constate l'impossibilité de dire, trace les limites de la raison déductive et relate les paradoxes dont procède la pensée spéculative. Elle ne fait pas que représenter la pensée ; elle l'affecte. Ce n'est pourtant pas une connaissance alternative que nous laisse la lecture de Duras. Il n'y a pas d'alternative. Il n'y a pas deux sens. Mais il y a plusieurs manières d'entrer en contact avec ce sens. Le décharnement de la langue, l'acharnement de la pensée, véhicule une étrangeté qui défie toute sublimation : « L'étrangeté véritable, c'est l'absence de nourriture qui se prolonge. » (VC :15) L'écriture de Duras témoigne d'un effort de purification qui assèche progressivement l'écriture. Revient-on à l'essentiel ? Oui si l'on peut parler d'une essentielle fausseté du langage qui ne pointe plus vers une réalité identifiable. Le texte laisse voir ses os, les mots déconnectés de leur phrasé, les noms de villes dérivant du territoire, les noms des figures se diluant dans leurs corps gisants sous le feu accablant du soleil des Indes.

L'écriture poétique ne relève pas d'une *autre* pensée. Il n'y a pas deux pensées, mais plusieurs manières d'y participer. La pensée littéraire soigne son ratage, s'occupe du travail ardu, de la corvée, de ne jamais aboutir, alors que tout insiste pour découvrir, pour mener à bout et à terme, pour trouver une solution et brûler l'impur sur son bûcher. Résorber la tension téléologique du sens n'est pas aller contre le sens, ce qui est impossible. C'est empêcher l'ultime délivrance du sens en propriété assignable, en jugement catégorique. C'est faire piétiner le sens, ou le faire danser, le faire tourner en rond jusqu'à ce qu'il se trahisse, s'assurer qu'il n'arrive jamais dans une demeure assignée. Comme Lol marche et se laisse soulever par des pensées qui ne passent jamais le pas de la porte. La littérature ouvre l'espace cette promenade sans fin du funambule sur le fil entre la compréhension et l'incompréhension, dévorant les muscles et les chairs.

LIAISONS OCCULTES ET AMOUREUSES

Érodant les liaisons syntaxiques, l'écrit menace aussi la liaison amoureuse, qui semble condamnée puisque chaque figure durassienne s'abîme dans un soliloque halluciné. Comme le rappelle Malabou, le style de Duras repose sur l'asyndète³⁶¹, cette figure de rhétorique qui suppose la suppression des liens logiques et des conjonctions de coordination. Ce trou, sorte de parataxe, crée un rythme en brûlant la logique discursive et l'apparence d'harmonie. Ce rythme fait écho à celui du corps : pulsation, respiration, circulation sanguine. Ces absences de l'esprit témoignent de la réverbération du désir sur ses parois corporelles, les côtes et les nerfs de celle ou celui qui s'imagine aimer l'autre qu'il n'arrive jamais à atteindre. Le problème de l'amour, éternel, mais aux formes poétiques toujours renouvelées, refait surface : « Bien que nous nous imaginions être tout pleins de l'autre, nous ne le sommes, en fait, que de notre propre état d'âme, incapables que nous sommes, plus que jamais, telle est notre ivresse, de nous intéresser véritablement aux qualités de n'importe qui³⁶². » Chez Duras on s'aime accidentellement, un baiser ravivant le souvenir brûlant d'un amour passé, dont on a oublié qui l'a provoqué. Ce qui importe n'est pas l'autre, mais l'amour même, c'est-à-dire son discours enflammé. Ainsi Charles Rosset, embrassant Anne-Marie Stretter sur le pas de la porte, se trouve pris d'un amour comme d'une nausée subite.

À la sortie d'une chambre il la saisit, elle ne résiste pas, il l'embrasse, ils restent enlacés et voilà que dans le baiser – il ne s'y attendait pas – il entre une douleur discordante, la brûlure d'une relation nouvelle entrevue, mais déjà forclosée. Ou comme s'il l'eût déjà aimée en d'autres femmes, en un autre temps, d'un autre amour... duquel ? (VC : 184)

Andreas-Salomé a raison, les qualités de l'autre ne nous nous intéressent pas, c'est ce qui couve sous ses qualités définissables qui nous passionne, en ce qu'il nous échappe même dans l'intimité la plus complète. C'est le discours parcourant la distance entre le soi et l'autre aimé qui enflamme. C'est la parataxe, la hachure dans le langage, qui témoigne de cette fragmentation de l'expérience, de cette impossible communion des corps. L'amour est un sentiment dramatique, il n'existe pas sans sa mise en scène imaginaire qui, par le discours, féconde l'absence de liaison pleine entre soi et l'autre. L'inconnaissable réside

³⁶¹ Malabou, Catherine, *Ontologie de l'accident. La plasticité destructrice*, op. cit., p. 60.

³⁶² Andreas-Salomé, Lou, « Le problème de l'amour » [1900] ds *Éros*, traduction de H. Plard, Paris, Minuit, 1984.

dans l'autre, mais aussi dans le nuage de tropes et de réminiscences nimbant le sentiment amoureux. L'amour est réembrasement d'un amour antérieur, on ne sait jamais lequel, ni même si d'abord c'est nous qui l'avons vécu ou quelqu'un d'autre.

Pour en savoir de moins en moins – aimer – il faut écrire de plus en plus. Car renverser une ignorance en vérité ne se fait pas tout seul. Il faut faire agir l'amour, non seulement le constater ou le proclamer.

Ce que l'action amoureuse obtient de moi, c'est seulement cette sagesse : que l'autre n'est pas à connaître ; son opacité n'est nullement l'écran d'un secret, mais plutôt une sorte d'évidence, en laquelle s'abolit le jeu de l'apparence et de l'être. Il me vient alors cette exaltation d'aimer à fond *quelqu'un d'inconnu*, et qui le reste à jamais : mouvement mystique : j'accède à la connaissance de l'inconnissance³⁶³.

On désire cette incompréhensibilité, qui demande pour subsister qu'on en prenne soin. Par l'écriture. Quel type d'écriture ravive cet amour et le communique ? On ne peut tout de même pas *apprendre* ce goût de l'inconnu ; on peut l'inspirer. Les textes de Duras participent d'un enseignement initiatique. Ce à quoi elle initie, c'est à une vitesse de penser. Je reprends le passage cité plus haut :

Il faut aller plus vite que cette part de vous-même qui n'écrit pas, qui est toujours dans l'altitude de la pensée, toujours dans la menace de s'évanouir, de se dissoudre dans les limbes du récit à venir, qui ne descendra jamais au niveau de l'écriture, qui refuse les corvées.³⁶⁴.

Duras référera à la fin de sa vie à l'expression « écriture courante » pour parler, entre autres, de *L'amant*. Aller plus vite que la pensée qui fait la loi, c'est feinter le témoin en soi qui veut donner le sens aux autorités. C'est sauter par-dessus la liaison, ne pas s'en embarrasser. Il est possible d'avoir du sens et d'en produire à profusion, sans pour autant le donner. Ce surcroît de sens est une sécrétion qui relève d'un secret total, en ce que le secret est partout et nulle part. Ce n'est pas un objet, mais une manière de signifier. C'est dire en laissant présager qu'on ne dit pas tout, produire un surplus interprétable avec un minimum de mots, brouiller la perception d'un message simple, chuchoter, montrer que l'on cache.

³⁶³ Barthes, Roland, « L'Inconnaissable » ds *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 162.

³⁶⁴ Duras, Marguerite, « Le bloc noir » ds *La vie matérielle*, *op. cit.*, p. 34.

- Tu nous caches quelque chose, Lola, dit Tatiana.
- Même si Lol disait ce secret, dit Pierre Beugner, il ne serait peut-être pas celui qu'elle croit, malgré elle, il serait différent, celui...
- Je m'entends dire :
- Assez !
- Tatiana reste calme. Je me trompe encore. (R : 108)

La pudeur est l'alliée de la pensée qui cherche une vérité inavouable. Elle est inavouable car elle n'est pas coupable et ne se prête pas au dispositif du confessionnal. Aussi Lol ne peut avouer son secret car elle n'en a pas. C'est sa transparence, l'absence de cachotterie, la dislocation de son discours la dénudant, qui la transforment en la transparence même. Cette transparence absolue confond Jacques Hold qui s'abîme dans le regard de Lol.

Je les [les yeux de Lol] vois : une transparence me regarde. De nouveau je ne vois pas. Je l'ai plaquée contre moi, elle ne résiste pas, personne ne nous remarque je crois. La transparence m'a traversé, je la vois encore, buée maintenant, elle est allée vers autre chose de plus vague, sans fin, elle ira vers autre chose que je ne connaîtrai jamais, sans fin. (R : 155)

Le regard gris et hiératique de Lol est impossible à comprendre parce qu'il ne cache rien. La pensée a besoin d'un obstacle pour se mettre à l'analyser. On reconstruit du sens à partir de la certitude qu'il y a une origine perdue à recouvrir. Une fois cette zone cachée remontée à la surface, il ne reste plus rien à découvrir, mais toujours à explorer et à ressentir. Le ressenti de l'inconnaissable remplace la spéculation de tout contenu invisible. Le visible et le préhensible composent le mystère qu'amplifie l'écrit pour en finir avec le secret qui a un contenu et qui se partage en chuchotant pour lier une société d'élus. Le secret est l'atout du dogme et de la conversion d'une élite.

Le mystère diffère du secret. Peu importe comment on le traite, il ne disparaît pas. Il ne peut pas être divulgué. Le secret est la forme finie du mystère inépuisable. C'est avec cette forme, et l'aveu qu'il permet, que Duras rompt. Il n'y a pas un bûcher central, mais des feux follets qui apparaissent et disparaissent furtivement, des phénomènes ésotériques qui surgissent comme l'amour « Peut-être d'une faille soudaine dans la logique de l'univers. Elle dit : Par exemple une erreur. Elle dit : Jamais d'un vouloir³⁶⁵. » Il serait faux de voir

³⁶⁵ Duras, Marguerite, *La maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, p. 52

en la littérature une défaillance logique « comme telle ». C'est plutôt dans l'acte de lire et d'écrire qu'une faille s'entrouvre comme une manifestation accidentelle du mystère. Dans la littérature je vais à la rencontre de cette puissance langagière qui parcourt le corps comme un influx nerveux qui amène la pensée à son point d'embrassement : « L'intensité de la phrase augmente tout à coup, l'air a claqué autour d'elle, la phrase éclate, elle crève le sens. Je l'entends avec une force assourdissante et je ne la comprends pas, je ne comprends même plus qu'elle ne veut rien dire. » (R : 116) Ne plus comprendre est un égarement stérile. Ne plus comprendre qu'une phrase ne veut rien dire transforme l'échec en erreur. C'est une erreur que de chercher ce que Lol veut dire. L'écrit confronte à cette erreur à surpasser.

La prose durassienne n'opère pas une dissolution du sujet, de la mendiante ou de Lol, voire de Duras l'écrivain. Au contraire l'écrit renforce le sujet en le scellant. Il préserve leur mystère, leur corps, ce qui les fait imprenables auprès des narrateurs qui tentent de substituer à leur mémoire abolie celle qu'ils ont inventé pour elles. L'inconnaissable est la substance du sujet et non son lieu de disparition. C'est pourquoi évoquer la consommation des figures, qui se perdent et s'éteignent comme le texte même, permet de souligner une présence accrue du sujet. La consommation, le feu, représente un mystère perdu avec le religieux, mais qui s'est déporté dans le ventre, les viscères du sujet qui *à sa façon inimitable*, a faim d'autre chose, d'une autre origine qu'il peut s'inventer. Dans l'écriture poétique le sujet devient une émanation et non une source stable de discours. Le mystère poétique préserve la vie, ou peut-être comme l'insinue Tsvetaïeva, est-il la vie même.

Je sais tout ce qui fut, tout ce qui sera,
Je connais ce mystère sourd-muet
Que dans la langue menteuse et noire
Des humains – on appelle la vie³⁶⁶.

Comment entrer en contact avec ce mystère, autrement que par l'intermédiaire de l'art ? La littérature, comme mise en drame de ma manière d'être en relation au monde, comme langue passionnée, est le véhicule privilégié de cette étrangeté le plus souvent tapie,

³⁶⁶ Tsvetaïeva, Marina, « Les nuits sans celui qu'on aime... » [1917] ds *Le ciel brûle* suivi de *Tentative de jalousie*, traduction de P. Léon et È. Malleret, Paris, Gallimard, 1999, p. 79.

inaudible dans la langue partagée, cet artifice primordial de survie. Le bruissement de la mer, le rongement du feu, le sifflement du vent, voilà ce qui véhicule ce bruit sourd du mystère. J'écris « véhicule » plutôt que « symbolise », parce que l'écriture de Duras ne traduit pas ce mystère, comme si c'était un « dehors » du langage. Agamben rappelle que le feu auprès duquel on se retrouvait pour prier, ainsi que les prières qu'on y récitait, de même que la localisation du fameux foyer, nous sont à jamais perdus. « Tout récit – toute la littérature – est, en un certain sens, mémoire de la perte du feu³⁶⁷. »

« Mémoire de la perte », le paradoxe de l'écriture est tout inscrit dans cette formule. Il s'agit de préserver un mouvement d'écoulement, de conserver l'oubli, de ne pas céder à l'illusion d'une mémoire de l'événement pétrifié en souvenirs. Aux souvenirs comme commodifications, l'écriture oppose la vivacité du mystère qui intensifie la phrase en multipliant ses sens, mais suivant pourtant un fil ténu.

Il y a toutefois un fil, une sorte de sonde lancée vers le mystère, qui lui permet de mesurer la distance qui sépare du feu. Cette sonde, c'est la langue, et c'est sur la langue que les intervalles et les ruptures qui séparent le récit du feu se marquent comme des blessures implacables³⁶⁸. »

L'intervalle entre le feu et son récit est le lieu que parcourt Duras *ad nauseam*. Mais si une certaine mélancolie apparaît dans le discours de Agamben, cette dernière est absente chez Duras. On ne ressasse pas l'oubli pour miner ses effets, mais pour les amplifier. Car dans la sensation accrue de l'oubli se perçoit, comme en creux, l'inoubliable de l'amour ou de l'horreur. Les blessures ou les brûlures de la langue que mentionne Agamben, comment les imaginer chez Duras ? Il y a l'occultation du lien, l'ellipse, l'omission, le suspend, bref la soustraction des échafaudages qui permettent la reconstitution d'un temps chronologique. Les figures de Duras, qui se réverbèrent entre elles comme des miroirs évidés, ouvrent à une certaine atemporalité. Ces blancs glissés dans les phrases, comme le regard transparent de Lol, sont comme des soubresauts de l'esprit recomposant la trame de l'événement. Le mystère, qui est un et infini, révèle à un instant d'éternité. Ces figures également absentes à eux-mêmes forment le pré-texte immémorial aux discours qui les

³⁶⁷ Agamben, Giorgio, *Le feu et le récit*, op. cit., p. 9.

³⁶⁸ *Ibid*, p. 14.

enveloppe sans les comprendre. C'est par l'écriture et non par le silence que s'aménage ces visages de l'imperceptible, ce mystère de surface que Deleuze et Guattari voient s'incarner dans les femmes loquaces :

Il y a des femmes au contraire qui disent tout, elles parlent même avec une effroyable technicité, on n'en saura pourtant pas plus à la fin qu'au début, elles auront tout caché par célérité, limpidité. Elles n'ont pas de secret, parce qu'elles sont devenues elles-mêmes un secret. Seraient-elles plus politiques que nous³⁶⁹?

Les derniers livres de Duras, qui a tant écrit, l'ont transformée en un tel secret. Ils sont le résultat d'une longue corrosion de la langue qui plonge dans l'archéologie du désir et révèle cette archéologie comme une surface. La pudeur et la clandestinité, le trafic avec le bloc noir, l'abandon des tentations de vouloir le traduire, le trahir, voilà donc l'espace limite où court la pensée de Duras. Elle s'est éclipsée du côté d'un feu qu'on ne peut plus contrôler puisqu'il est partout et nulle part à la fois. Duras est irrécupérable : rongée par l'écrit dont elle s'est faite l'instrument.

LA PROFONDE VANITÉ DE LA CONNAISSANCE

La marche spirituelle de Duras, dont l'écriture se perd et se présente comme la fin d'une lignée perdue, est mystique en ce qu'elle se porte toujours plus loin, en ce qu'elle ne peut s'abandonner à la consolation, à la satisfaction dans quelque lieu de ce monde-ci. Un « Je-ne-sais-quoi » pousse à l'errance. La mendicante figure cette force du *devenir*, bien qu'elle reste toujours le *même* amas de crasse immonde. Elle personnifie cette quête paradoxale d'une reconversion : une conversion qui ne serait pas finale et qu'on pourrait reprendre et même perfectionner. La transformation de l'âme en Dieu est relayée par une transformation continue de soi en un autre. Il serait injuste de dire qu'il ne subsiste pas chez Duras de transcendance, ne serait-ce que sous la forme d'une soif intarissable d'un Inconnu incessamment provoqué bien qu'il n'apparaisse jamais. L'impudente qui « écrit sans savoir » écrit tout de même qu'elle *sait* atteindre à l'inconnaissable.

³⁶⁹ Deleuze, Gilles et Guattari, Felix, *Milles plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 354.

Lola Valérie Stein *a toujours déjà été* « la jeune fille du champ de blé », ceci du moment où elle a rencontré Jacques Hold, son écrivain, son immortalisateur personnel. Cette rencontre entre Lol qui n'a aucune consistance et beaucoup d'existences concurrentes, et le narrateur qui l'organise et l'analyse, est immémoriale. Le roman rejoue cette coïncidence des trajectoires horizontales et verticales : entre Lol qui lévite et Jacques Hold qui tente de l'implanter dans une légende. Le narrateur qui veut bâtir du sens sur du vent y faillit. Sa langue est progressivement traversée de l'effet Lol : *lull* le trou blanc enveloppant de la *lullaby* qui le berce jusqu'à ce qu'il régresse, lui aussi irrévocablement. Cette contamination de l'écrit par la transcendance devant laquelle il se pâme est une mise en échec du projet d'élucidation du monde. Entre les pensées qui « arrivent » à Lol quand elle marche, puis celles que Jacques Hold produit pour raconter l'inconcevable, il y a un échange symbolique aussi vieux que le langage même. Entre l'immanence et la transcendance, aux points où ces deux axes se traversent, survient une friction qui pourrait bien être responsable du « bruit de rongement » qui émane de S. Thala.

Duras s'abandonne à un geste de pensée qui fuit le projet, le dédoublement qui survient dès que l'intention d'écrire s'isole de l'activité d'écrire. Écrire sans projet, c'est aussi l'impossible que vise Bataille dans *L'expérience intérieure*, à ses dires mêmes promise à un échec qu'il espère retentissant. Pénétrer une pensée sans pré-texte, voilà un programme irréalisable qui pourtant demande sans cesse à être entrepris, juste pour voir *où* exactement, à quel fiasco inouï cela peut mener. Chez Duras « l'écrit » n'est même plus une action, une « écriture ». C'est une instance avec qui l'écrivain interagit. Le processus d'écriture ne se met plus en représentation comme chez Bachmann ou même Plath. L'écrit qui accompagne Duras se forme au croisement de la banalité éternelle et de la sublimité de l'accident. Duras s'est faite immortelle, imperceptible, infiniment banale, un cliché ambulante, une mystique ridicule qui n'apprend pas de ses déboires puisqu'elle demande sans cesse à se remarier.

Deux choses sont à souligner pour comprendre le rapport de Duras à la langue. D'abord la préséance qu'elle accorde au mot sur la syntaxe³⁷⁰. Il n'y a plus de métaphore car il n'y a plus de *lien* permettant de distinguer un comparant d'un comparé. Une signification ne s'exile plus dans un autre terme. Tout pourrait alors sembler se raccrocher « directement » au référent pointé par le mot et devenir *littéral*. Or c'est à peu près l'opposé qui se produit chez Duras. Car le feu n'est jamais un feu qu'on peut se représenter clairement. L'incendie comme phénomène chimique empirique est toujours auréolé de sa lueur mythique. Ce qui accentue la qualité auratique de l'écriture de Duras qui ne joue pas de doubles ou d'une dualité, mais d'un phénomène de diffraction et de saturation du référent. La langue durassienne pseudo adamique nomme les choses pour la millième fois, ne reconnecte pas à une langue originaire, mais à l'originaire tonalité artificielle de la langue. L'impression de *déjà-lu* fait pressentir un arrière-texte qui n'est pas de l'ordre d'un sous-entendu ou d'une ironie insinuée volontairement par l'auteur. C'est un *déjà-lu* qui laisse plutôt apparaître un principe de reprise langagière, une écriture élémentaire, qui ne mène pourtant à aucune parole originale.

À cette résonance étrange du mot nu, se joint un deuxième procédé stylistique : le retrait du verbe. Les phrases nominales restent plantées dans le texte, sèchement, sans pour autant représenter un repère interprétatif. Elles ne sont qu'un moment dans le ressassement incessant de la perte, de la faim, du manque. Ce qui lie un mot à l'autre ce n'est pas le lien logique de la syntaxe, ni le verbe. Qu'est-ce alors ? Un déploiement singulier du sens est mis en scène dans *La pluie d'été*, où un enfant nommé Ernesto découvre le « livre brûlé ». C'est l'occasion d'une lecture primitive qui se déploie sans avoir recours au dictionnaire ni aux savoirs institutionnels. Cette lecture est simultanément une écriture : une création « infidèle » qui provoque et documente du même coup un déroulement « par soi inventé » du sens.

Ernesto était censé ne pas savoir encore lire à ce moment-là de sa vie et pourtant il disait qu'il avait lu quelque chose du livre brûlé. Comme ça, il disait, sans y penser et même sans le savoir qu'il le faisait, et puis qu'ensuite eh bien qu'ensuite, il ne s'était plus rien demandé

³⁷⁰ « Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit, d'assez loin. » Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Minuit, 1972, p. 11.

ni s'il se trompait ni s'il lisait en vérité ou non ni même ce que ça pouvait bien être, lire, comme ça ou autrement. Au début il disait qu'il avait essayé de la façon suivante : il avait donné à tel dessin de mot, tout à fait arbitrairement, un premier sens. Puis au deuxième mot qui avait suivi, il avait donné un autre sens, mais *en raison* du premier sens supposé au premier mot, et cela jusqu'à ce que la phrase tout entière veuille dire quelque chose de sensé. Ainsi avait-il compris que la lecture c'était une espèce de déroulement continu dans son propre corps d'une histoire par soi inventée³⁷¹.

La lecture est réécriture, n'est pas le décryptage d'un objet-texte unique qu'on placerait devant la pensée. Ce n'est pas simplement qu'il n'y a pas de hors texte, c'est plutôt que le langage apparaît comme réverbération de la vie, son organe principal et non sa demeure. La lecture-écriture est la pensée même, ce *saut* métaphorique, complètement arbitraire, mais admirable de virtuosité, d'un élément à l'autre, d'une sphère à l'autre, disait Nietzsche. Une fois le premier sens attribué – l'image sensible traduite en un son articulé – la raison lie les termes subséquents. Ainsi Ernesto lie le deuxième mot « en raison du premier », ainsi de suite. Cette raison ne se laisse pas décrire car elle est la fille d'un premier don de sens énigmatique. C'est cette origine du langage qui a toujours manqué et qui nous manque de plus en plus, alors que le langage s'use et s'usant perd son effigie : la marque et l'odeur du feu, de la métaphore oubliée. Duras recompose elle-même ce livre brûlé, *La pluie d'été* est une réécriture de l'Ecclésiaste, « le livre brûlé » raconte l'histoire d'un drôle de roi que lit-écrit Ernesto le prophète nouveau genre. Le livre brûlé est troué en son centre, mais reste intelligible. La brûlure ne désigne pas seulement une simple entrave au sens, qui pourrait être localisée puis corrigée ou non. La brûlure désigne l'attribution arbitraire du sens au mot, puis l'invention athéorique qui tient un mot à l'autre, en raison du premier sens.

Cette lecture initiatique met en perspective la prose durassienne, qui se prolonge comme une synecdoque infinie. Tout est dans tout, à travers les histoires qui se racontent, s'interpénètrent, se contredisent et se relancent. « Comme si chaque histoire contenait l'histoire même³⁷². » Il n'y a pas de métahistoire ni de métadiscours ni de métaphore qui subsiste dans ce déroulement du sens qui délégitime la concurrence des plans,

³⁷¹ Duras, Marguerite, *La pluie d'été*, Paris, POL, 1993, p. 16. Je souligne.

³⁷² « Entretien avec Dominique Noguez à propos du Navire Night » 6 avril 1979, ds Noguez, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001, p. 231.

transcendant et immanent, littéral et figuré. En abyme se superposent les feux follets qui flottent dans le texte et permet la constitution d'un phrasé à soi, d'une écriture qui laisse place à ce que Duras appelle « la nuit » que chacun porte en soi et qui, une fois brûlée dans le texte, distingue un vrai livre des livres de plaisance : « Des livres qui s'incrument dans la pensée et qui disent le deuil noir de toute vie, le lieu commun de toute pensée. »³⁷³. Ce lieu commun est la caisse de résonance de l'impensé. Ce qui est incomparable ne peut être l'objet que d'une litanie infinie qui ressasse l'impossibilité d'un substitut. Le texte mélancolique durassien refuse de remplacer ce qui est perdu.

Le petit Ernesto figure une sagesse qui menace l'institution et qui tient dans cette formule répétée, encore une fois une phrase nominale : « Pas la peine. ». Tout est vain, vanité des vanités, tout est vanité. Ernesto le vain par excellence refuse d'aller à l'école, mais, comme il a appris à lire tout seul, apprend *tout* ce qu'il y a à apprendre en quelques semaines. Il écoute aux portes des écoles et universités, refuse la supervision de quiconque, connaît la chimie, les mathématiques, la métaphysique allemande. Après être passé au travers de l'étendue du savoir, il ferme son territoire, le déclarant fini :

Le journaliste : Les limites de la science reculent bien chaque jour, on le dit du moins...

Ernesto : Non. C'est fixe.

Le journaliste : Vous voulez dire, Monsieur Ernesto... que... tant que l'homme cherchera Dieu ce sera fixe ?

Ernesto : Oui.

Le journaliste : Dieu serait donc le problème majeur de l'humanité ?

Ernesto : Oui. La seule pensée de l'humanité, c'est ce manque à penser là, Dieu³⁷⁴.

Que la connaissance soit vaine ne demande pas de preuve, du moment que l'on se sait mortel et du moment que l'on constate les catastrophes causées spécialement par l'humain pour l'humain, témoignant de son « progrès ». Ce n'est pas cette évidence qui pose problème. En fait du moment que l'on se place dans le texte infini de Duras, le problème s'évanouit. Le problème est réduit à un terme manquant, Dieu. C'est un « truc » ou une variable insignifiante que l'on insère dans toutes les équations, dans tous les langages scientifiques avec leurs ramifications spécialisées. La vanité n'est pas un obstacle au savoir,

³⁷³ *Écrire, op. cit.*, p. 34.

³⁷⁴ *La pluie d'été, op. cit.* p. 144.

c'est même son principe premier. La vanité – l'absence de cause ou d'utilité factice – permet à l'esprit, le vent des vents, de souffler. C'est le courant asignant et inhumain qu'incarne Sainte Thérèse qui se consume, pour rien comme pour Tout : « Je suis le courant comme on dit, sans peine, sans gloire (...) l'âme est comme un ânon qui broute³⁷⁵. »

La brûlure du livre chez Duras est une porte d'accès à l'immortelle inanité de l'esprit humain, qui se relance de livre en livre et se propage. L'immortalité ne regarde pas une transcendance donnée, mais le déroulement infini du sens. Dieu est la pensée des pensées. C'est lui que regarde Duras, qu'elle invente à sa manière, car il n'est qu'un trucage de la passion littéraire. Car ce qui compte est l'amplification du vide par la démultiplication des récits, la joie sans rédemption, le bonheur obscur provoqué par l'écriture-lecture. Duras trace une zone de contact entre un terme et l'autre, langue érogène où au toucher d'un mot un autre mot rougit et gagne une autre lueur. Cette ligne névralgique est dessinée par l'actualisation – par l'écriture et la lecture – d'un paradoxe sémantique. Le langage humain transcende chaque vie humaine, mais ne survivra pas à la mort du dernier homme. Le langage est l'éternel fini. « C'est fixe. » L'autorité de Ernesto, chez qui les journalistes accourent, est celle de « l'Écrit » qui encadre la connaissance en montrant sa vanité et son inévitabilité simultanément. Et alors l'apparition du « livre brûlé », la reprise espiègle de l'Ancien Testament par Duras, mènent à une désidéalisée de la *mimèsis* telle qu'elle est décrite par Bloom : « *A de-idealized vision of Romanticism reveals that the super-mimesis of nature generally turns out to be the simpler act of imitating Milton*³⁷⁶. » Ernesto qui imite l'Ecclésiaste est le double de Duras qui imite le Texte des textes. La tradition, comme le rappelle Bloom, n'est qu'une sphère d'influence, une éternelle singerie des hommes entre eux.

Le savoir qui s'acquiert au contact de l'écriture relève de l'éveil d'une conscience qui fait de l'homme – historique, fini, immanent – une métaphore de l'Homme – éternel, transcendant inventé par les hommes –, selon Pascal. L'Homme des hommes ne peut se désengager de sa chaîne généalogique pour avoir une vue distincte de lui-même ou de son

³⁷⁵ « Autobiographie » citée ds *Sainte Thérèse d'Avila et l'expérience mystique, op. cit.*, p. 74

³⁷⁶ Bloom, Harold, *Kabbalah and Criticism*, New York, Seabury Press, 1975, p 102.

monde. Il s'installe dans l'enchaînement des pensées qui nourrissent les autres, depuis des siècles et des siècles, compose leur archéologie ou spéculer sur leurs prochaines destinations. L'Homme invente son histoire au travers les hommes, le Texte s'invente et se réverbère au travers les textes. Le déroulement du texte durassien qui se reprend pour se perdre de plus en plus et s'enfoncer davantage dans une pensée déraillée, compose des archétypes. Les archétypes littéraires composent le summum de l'esprit : sa somme et son plus haut fait d'arme, qui n'est pourtant jamais suffisant à apaiser même un seul cœur. Je lis Duras et je me reconnais archaïque comme l'homme que décrit Pascal dans sa *Préface pour un traité du vide*.

[...] toute la suite des hommes, pendant le cours de tous les siècles, doit être considérée comme *un même homme* qui subsiste toujours et qui apprend continuellement : d'où l'on voit avec combien d'injustice nous respectons l'antiquité dans ses philosophes ; car, comme la vieillesse est l'âge le plus distant de l'enfance, qui ne voit que la vieillesse dans cet homme universel ne doit pas être cherchée dans les temps proches de sa naissance, mais dans ceux qui en sont le plus éloignés ? Ceux que nous appelons anciens étaient véritablement nouveaux en toutes choses, et formaient l'enfance des hommes proprement ; et comme nous avons joint à leurs connaissances l'expérience des siècles qui les ont suivis, c'est en nous que l'on peut trouver cette antiquité que nous révèrons dans les autres³⁷⁷.

Duras révèle cette antiquité intérieure, « l'enfance des hommes », l'Histoire des histoires, l'Homme des hommes, le *Cantique des cantiques*, *L'amour* des amours... Duras découvre une structure archaïque de la conscience. Il y a donc une profondeur mémorielle qui se fait jour dans l'écriture qui ne cherche pas à reconstituer des faits, mais qui cherche plutôt à frayer une voie, maintenant ensablée, vers les lieux communs de la pensée. Cette intertextualité découvre une descendance, mais son origine reste humaine, artificielle. L'enchâssement des récits et les personnages qui reviennent hanter un livre puis l'autre dessinent une carte mentale qui s'apparente à celle des Contes des mille et une nuits. Mais à la distinction de ceux-ci, l'écriture de Duras surgit de nulle part de solide. Elle n'a pas de scène d'énonciation primitive d'où découleraient tous les autres récits. La scène d'énonciation de base – « Elle marche, écrit Peter Morgan. » – ne laisse pas son narrateur en possession de ses moyens.

³⁷⁷ Pascal, Blaise, « Préface pour le traité du vide » (1647) ds *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954, p. 534. Je souligne.

Duras est ce que Tsvetaïeva appelait une « poète sans histoire³⁷⁸ » qui remanie les éléments épars d'une mémoire symbolique essentielle toujours pareille à elle-même :

La poésie lyrique du monde, tout en étant vouée à rester elle-même, est intarissable. La meilleure formule sans doute pour la poésie lyrique, pour le lyrisme dans son essence, c'est qu'il est *voué à être intarissable*. Plus on en prend, plus il en reste. C'est pourquoi il ne disparaît jamais³⁷⁹.

Duras travaille le matériau langagier comme les vagues rongent les caps, façonnent les plages à chaque moment et ramènent du large des débris des naufrages passés. L'écriture se compare à la mer qui à chaque mouvement se révèle dans une forme singulière, et qui à chaque moment est égale à elle-même : affamée de territoires à gruger. Inflexible pullulement des mots, répandus en mélopées. Plutôt qu'une flèche de pensée déterminée, l'écriture de Duras dessine un cercle de méditations obsessives qui excitent un désir viscéral et l'étonnement source de toute pensée. Ce cercle méditatif que j'ai qualifié de vicieux, on peut aussi naturellement le déclarer parfait. Il délimite la mer des possibles d'où émerge la voix du prédicateur, de l'Ecclésiaste, qui n'a jamais vu ses paroles vérifiées. Qui n'a jamais eu besoin d'une telle vérification.

ALCOOLS

Étant donné que l'écrit échappe au sens unique en corrodant le matériau langagier, il est plus approprié d'évoquer ses effets secondaires que d'interpréter son contenu qui fuit. On peut interpréter la fuite de contenu comme une consommation, une dépense inutile et irréversible de l'écriture qui s'emballe et se relance de texte en texte. Cette consommation du phrasé est une ivresse. Les poisons rongent le corps et le purifient. De quoi ? De son rattachement infiniment déçu à Dieu. D'un contentement tranquille et aliénant. Évoquer l'alcool est aussi l'occasion de citer ce beau passage de Duras :

On manque d'un dieu. Ce vide qu'on découvre un jour à l'adolescence, rien ne peut faire qu'il n'ait jamais eu lieu. L'alcool a été fait pour supporter le vide de l'univers, le balancement

³⁷⁸ Tsvetaïeva, Marina, « Poètes avec une histoire et poètes sans histoire » ds *Récits et essais. Œuvres tome II*, traduction de N. Dubourvieux, L. Jurgenson et V. Lossky, Paris, Seuil, 2011, p. 603-643.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 614. Tsvetaïeva souligne.

des planètes, leur rotation imperturbable dans l'espace, leur silencieuse indifférence à l'endroit de votre douleur. L'homme qui boit est un homme interplanétaire. C'est dans un espace interplanétaire qu'il se meut. C'est là qu'il guette³⁸⁰.

L'alcool effrite le corps et désorbite l'esprit, permet d'emprunter d'autres trajectoires que celles obnubilées par le soleil autour duquel s'est orienté le monde humain. Le désastre durassien ramène à la consommation du corps qui marche, qui pense sans but autre que l'intensification de soi. Dans la soûlerie la conscience est devenue flamme dans l'obscurité quasi complète. Le corps ne s'éclaire à aucune autre chandelle que sa faim ou son ivresse, désincrusté de ses dépendances à une origine inventée ou une autre.

Aussi les délectations de l'alcool rappellent-elles celles de l'écrit qui surcharge le langage et le fait balbutier, comme s'il était trop lourd et titubait. Ce langage démesuré est en fait à la mesure de la solitude de l'écrivain. Soleil de la faim, brûlure de l'alcool, la pensée explosée par « l'écrit » de Duras est vannée comme après une grande débauche. Avec acharnement elle se rattache à l'intelligence précaire qui gardera des traces des événements de la veille. Je sors de Duras et ne sais jamais vraiment ce qui vient de m'arriver. Reste la mémoire pulvérisée, les souvenirs pâlis comme des effluves, aussi légers que l'encens ou que les peaux mortes des lépreux, et une « souffrance sans douleur » qui promet à un désespoir gai, ou peut-être simplement allégé, détaché. L'effet secondaire principal de la lecture de Duras est un état de grâce – une drôlerie : alliage subtil de l'inquiétant et du comique – qui pousse à une pensée inventive, libéré du temps vide de l'histoire et des égotiques bornes de la conscience qui appellent platement à « devenir quelqu'un » plutôt que de céder à la vive exaltation de l'ivrogne qui pense comme « tout le monde³⁸¹ ».

³⁸⁰ Duras, Marguerite, « L'alcool » ds *La vie matérielle*, *op. cit.*, p. 25.

³⁸¹ *Écrire*, *op. cit.* p. 37. « Moi je ressemble à tout le monde. »

CONCLUSION
DE L'IMPOSSIBILITÉ DE PASSER LE FLAMBEAU

Le trou que l'œuvre géniale a creusé par le feu dans ce qui nous entoure nous offre une bonne place où poser notre petit flambeau. C'est pourquoi l'œuvre de génie est une source d'encouragement, d'un encouragement qui s'exerce d'une manière générale et ne pousse pas seulement à l'imitation.

- Franz Kafka

La pensée littéraire ne relève pas de la production, mais de la propagation du feu de l'esprit qui se contracte telle une infection. Elle irradie une connaissance affective – le sujet est affecté par son objet d'étude, l'affection est parfois réciproque – qui se distingue de la spéculation psychologique et de l'étude philosophique. Elle teste l'élasticité de la conscience, sa propension à se transformer au risque de périr de ses excès. Elle combat l'avarice de qui vit « tassé sur lui-même³⁸² » calculant ce qui l'éloigne du salut, de la gloire ou de sa retraite payée. C'est contre cette pensée *cheap* couronnant la bêtise de qui veille à sa claustration autodéfensive que j'en ai appelé à la consommation. C'était le but premier de ma réflexion, définir une écriture sans réserve, qui ne tarit pas, s'assure de laisser un reste brûlant où puisse se renouveler le feu. La littérature, ce qui enflamme et gruge les

³⁸² Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 23.

mécanismes usés de la langue permet à la consommation spirituelle de ne pas connaître d'embrassement *final*.

On sait que les discours théoriques ont besoin de la littérature pour exemplifier ou problématiser leurs assertions. Mais il n'est pas besoin de chercher bien loin pour remarquer qu'une lecture attentive de Hölderlin ou de Plath pousse l'intelligence plus loin, parfois même jusque dans ses derniers retranchements. La littérature ne devrait pas être subordonnée aux interprétations savantes qu'elle provoque. Elle devrait être considérée leur égale en ce qu'elle pense et fait penser pour elle-même, d'une manière différente que la philosophie, les sciences, les arts visuels, les arts performatifs. La littérature fait grésiller les pauvres limites de soi, elle ouvre le langage à son étrangeté niée dans l'agitation de la vie quotidienne. Elle embrase et ouvre à cette part oubliée de l'existence humaine : la mort, le crime, la rage, le deuil, la brutalité érotique, le chaos affectif et les voix insolentes de la rumeur. Dans la littérature je deviens poreuse et me confronte à ce que Grossman a défini comme « l'angoisse de penser³⁸³ », angoisse inaugurale de chaque œuvre qui trafique avec la part du feu sans pour autant s'y abandonner. La consommation nomme une surenchère de vie. Le sujet qui écrit et lit ne s'éteint pas dans le discours, plutôt il s'élargit au voisinage de la noirceur qui le tente. Dans cet état de suspension il est impossible de séparer le vertige du désarroi du soulèvement de la joie. Cette émotion de la pensée ne peut être exprimée et inspirée qu'en dramatisant son problème dernier.

Nous ne pourrions accéder à l'objet ultime de la connaissance sans que la connaissance fût dissoute, qui veut le ramener aux choses subordonnées et maniées. Le problème dernier du savoir est le même que celui de la consommation. Nul ne peut à la fois connaître et ne pas être détruit, nul ne peut à la fois consommer la richesse et l'accroître³⁸⁴.

J'ai mis en scène ce dilemme du savoir auquel j'ai voulu m'assurer qu'on ne donne pas de solution factice. Penser ne se fait pas sans trahir le mystère qui m'attire, ni sans me mettre la main au feu. Je me suis employée à penser *avec* ces écrivains autant que j'écris *sur* leur corpus particulier. Je me suis retrouvée au cours de la rédaction de cette thèse dans une position ambiguë et relativement inconfortable. Je suis *avec* et *par-dessus* la littérature. Je

³⁸³ Grossman, Evelyne, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008.

³⁸⁴ Bataille, Georges, *La part maudite* précédé de *La notion de dépense*, Paris, Minuit, 2011, p. 93.

remets en question les limites du métadiscours dans un métadiscours. Je théorise une inconséquence de la théorie. J'emprunte une puissance de pensée littéraire avec laquelle ma voix ne peut pas se confondre, car elle essaie encore de comprendre. L'esprit de la littérature me provoque et me piège, m'amène à vouloir donner le sens qui m'est dérobé. C'est ce combat entre la théorie et ce qui lui échappe que j'ai mené « devant public ». Je considère ce combat exemplaire de la pensée littéraire qui ne se repose pas dans le sentiment d'une victoire. J'ai voulu montrer ce désir de victoire – de l'intellect sur le réel ou sur le poème dont il extirperait *la vérité* – futile. Ce faisant j'en appelle à une reconnaissance collective du devoir de consumer, de perdre les assises rigides qui minent l'accès à une pensée véritablement fertile. J'ai écrit ce terme, « devoir », sans le vouloir. Il trahit, en dernière instance et un peu malgré moi, la dimension éthique de ma recherche. Pour comprendre ce devoir de penser, s'il-vous-plaît par-delà tout énoncé réducteur, je me tourne une autre fois vers Tsvetaïeva.

Au lieu de me raconter *ce que* moi j'ai voulu créer dans une œuvre, raconte-moi plutôt *ce que* toi tu as su en retirer.

Le peuple interprète un songe primitif – c'est un conte.

Le poète interprète un songe populaire – c'est un poème.

Le critique interprète le songe du poète – c'est un *nouveau poème* !

Le critique est la dernière instance dans l'interprétation des songes. L'avant-dernière³⁸⁵.

Dans la suite des métaphores d'un texte dans l'autre, la critique vient en dernier, juste avant Dieu qui pourrait, s'il existait, comprendre en lui toutes les interprétations du monde et bénir le mouvement métaphorique de la langue. Ce que j'ai retiré des textes, c'est une méthode infernale de pensée, le sentiment d'appartenir à une communauté spirituelle amarrée dans un *Je* qui s'empêche au dernier moment de s'abandonner à l'au-delà qui le courtise. J'en ai retiré un art de survie. Écrire cette thèse est une manière de rétablir le contact avec les parents morts d'une lignée spirituelle que je porte inconsciemment.

Ma contribution n'est pas une brique ajoutée au mur de la connaissance. Ma contribution est une métaphore de tout le feu qui s'est imaginé avant moi en moi. C'est

³⁸⁵ Tsvetaïeva, Marina, « Le poète et la critique », ds *Récits et essais. Œuvres tome II*, traduction de N. Dubourvieux, L. Jurgenson et V. Lossky, Paris, Seuil, 2011, p. 512. Tsvetaïeva souligne.

ainsi que je conçois le « jugement vivant » auquel appelait Bachmann³⁸⁶ pour décourager les juges « objectifs » de la littérature. J'ai rejoué la consommation comme métaphore de la pensée. J'ai laissé des cendres, là, les mots sur les pages, qui témoignent de mon supplice spirituel personnel. En ceci je ne bâtis pas un mur, mais des ruines. Mes analyses ne décortiquent pas la métaphore, mais suivent les détours imprévisibles des associations intertextuelles qu'elles provoquent. Sa composition en constellation d'images place cette thèse à proximité de formes essayistiques fragmentaires ou parataxiques, qui déjouent la propension naturelle de la pensée à s'ériger en système. Il s'agissait de dramatiser théoriquement l'histoire de la pensée contemporaine : elle brûle jusqu'à l'extinction, revit continuellement de ses cendres, puis retombe en poussière radioactive et corrode le rebord défini des mots, des êtres et des choses.

Avec Bachmann j'ai expliqué ce que sont les limites de la pensée, qu'elles sont sociales et politiques, qu'elles sont liées à une injustice humaine, à une parcimonie du fonctionnaire et non seulement à la défaillance des neurones ou à la volonté divine. J'ai étudié la nature du feu, l'ai révélé à une violence culturelle. Bachmann permet de voir le problème de la représentation dans la représentation. Elle exemplifie une faillite langagière qualifiée de nécessaire. Le mouvement de dépersonnalisation contaminant progressivement le discours enflammé de *Je* ratisse la puissance de pensée qui parcourt les textes de Plath et Duras. J'ai montré que c'est la débâcle de la logique d'appropriation qu'opère *Malina* qui aménage une voie, même extrêmement précaire, vers une utopie de langage.

Avec Plath j'ai pensé les conséquences d'un vol symbolique – celui de l'imaginaire de l'expérience concentrationnaire – comme défense contre l'Absolu qui s'y est incarné. La force de son écriture est liée à la profanation de l'indicible d'Auschwitz et de l'inimitable des figures religieuses de la résurrection : Lazare et Jésus. L'écriture est une insurrection contre la logique identifiante et le scientisme qui font feu sur le corps où l'histoire s'est installée. Les criminels d'un exercice débridé de la raison sont trahis par l'imitation. Bachmann imite fidèlement l'état culturel viennois et assassine le *Je* écrivain. Plath imite

³⁸⁶ Bachmann, Ingeborg, « Leçons de Francfort », *op.cit.*, p. 712.

avec un humour noir décapant le pouvoir régénérateur de l'esprit dialectique. Elle le dévoile à son ressentiment instigateur.

Avec Duras je me suis acharnée. J'aurais pu arrêter de penser avec Bachmann et Plath dont les œuvres permettent de formuler une critique sociale de la capitalisation de l'affect. Mais j'ai consommé, exagéré, dans le but d'explorer une bifurcation du courant de pensée que je suivais alors. Je suis entrée dans un espace textuel impossible à objectiver. Les réflexions constituant ce chapitre amorcent un nouveau travail de recherche. Avec Duras l'écriture est une mise à l'épreuve de la réalité, elle est l'élan même de la pensée. Penser ce jet écrit sans pro-jet implique un renversement du discours interprétatif dont je ne me suis pas encore relevée. Le texte durassien exigeait de moi que je trouve la bonne manière de me perdre. Je n'ai pas écrit pour comprendre, mais pour m'évader du *Vice-Consul* de Duras, comme elle écrit pour se sauver de l'Ancien Testament, le mésinterprétant sans cesse.

Though we have idealized Western poetry almost since its origins (following in this the poets themselves, who knew better), the writing (and reading) of poems is a sacrificial process, a purgation that drains more than it replenishes. Each poem is an evasion not only of another poem, but also of itself, which is to say that every poem is a misinterpretation of what it might have been³⁸⁷.

Aussi l'objectif de cette thèse n'est pas modeste. Il consiste en l'invention d'une bonne mésinterprétation de trois géantes de la littérature contemporaine. Faire appel à la métaphore m'a indubitablement aidée à réaliser cette tâche, considérant que la métaphore oblige au ratage interprétatif. Elle pointe dans trop de directions à la fois, oblige à sortir du rang puisqu'elle ne peut être ramenée dans le droit chemin de la littéralité. Aussi le choix de mon objet d'étude – qui n'est d'ailleurs pas un objet, mais une transformation chimique – est stratégique. Ce qui m'intéresse dans la littérature, ce ne sont pas certains thèmes, mais sa chimie. Elle oblige à la déviance excessive d'une pensée littéraire – de et sur la littérature – qui ne se camoufle pas sous une terminologie scientifique. J'ai voulu jouer franc, c'est-à-dire jouer métaphoriquement, en risquant avec les métaphores que je livrais de trahir l'émotion qui inspire mon projet de recherche : l'amour de la littérature et la révolte contre ceux qui freinent ses excès et rapetissent son terrain d'expérimentation.

³⁸⁷ Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York, Oxford University Press, 1973, p. 120.

Ma définition de la métaphore comme acte de pensée permet de la ranimer, c'est-à-dire de comprendre l'importance de son étude dans le contexte d'une grève académique contre le « méta », et la métaphysique en particulier. Avec Nietzsche je l'ai définie comme un saut, avec Aristote comme un transport, avec Derrida comme un héliotrope se tournant vers le soleil et mimant son mouvement, avec Bachelard comme un test d'imagination qui porte au seuil de l'inconscient, avec Blumenberg comme le vrai visage de la métaphysique, avec Benjamin comme traduction. J'ai mis l'accent sur le caractère dynamique de la métaphore, la distinguant de ses proches parents : l'image littéraire et la figure. J'ai voulu donner une nouvelle forme à ces théories précédentes en les trahissant juste ce qu'il faut, introduisant ma lunette, le petit *més* avant l'interprétation. Cette transformation personnelle, je la vois dans l'insistance sur le caractère féminin de la métaphore et son destin sacrificiel : elle est assimilée au sens propre, comme la femme a été traditionnellement assujettie à l'homme qui la domestique. La consommation précise cette jonction des destins sacrificiels : la femme comme l'âme féminine brûle pour l'homme ou le Dieu, la métaphore brûle jusqu'à s'éteindre dans le sens propre.

Métaphore, femme, sacrifice : les trois termes forment la triade problématique de la consommation. Ce dernier terme est occupé par Bataille, qui l'a marqué de sa signature et de sa fascination pour la destruction rituelle. Impossible de déloger Bataille, je voulais quand même le bousculer un peu dans cette thèse en taillant une place pour une pensée des femmes sur le territoire de la consommation. À vrai dire je n'aurais jamais su, sans écrire cette thèse, à quel point la pensée de Bataille m'a marquée. Je savais que sa représentation des figures féminines autosacrificatrices m'avait énervée, en ce qu'elles étaient idéalisées jusqu'à la sanctification. Dans tous les cas, malgré mes réticences ou pour cause de celles-ci, Bataille s'est manifesté à chaque tournant de cette thèse, et je sais maintenant que c'est avec lui que j'avais à m'expliquer autour du feu. C'est à sa consommation, qui reprend les schémas traditionnels chrétiens, que je voulais confronter celle dramatisée dans des figures féminines écrites par des femmes. J'espère qu'il est clair, au terme de cette longue réflexion qui m'a aussi consumée, que les femmes ne sont pas plus humides que les hommes et qu'elles ont leur feu propre. C'est d'ailleurs ce feu qu'incarnait, déjà il y a bien longtemps, Phèdre, ici mise en scène par Euripide et traduite par Carson, et qui vocifère :

*Instead of fire – another fire,
Not just a drop of cunt sweat ! Is what we women are –
You cannot fight it³⁸⁸ !*

« Another fire », un contre-feu à celui du masculinisé du *logos*, voilà ce qui se propage dans les textes qui m'ont accompagnée dans ma réflexion. J'ai montré que ce contre-feu ne peut pas se plier aux lois de la poétique de la résistance. Le feu de la pensée littéraire ne s'oppose pas frontalement aux pouvoirs de la raison, mais s'en sauve et la provoque, la fait chanter, avouer ses fautes.

Comment juger de la qualité d'une mésinterprétation ? Est-ce la même chose de juger de cette thèse que de juger de la poésie ? Pas exactement. Le texte que je commets n'a pas l'ampleur voluptueuse du poétique qui peut mésinterpréter en grand. Je me suis attachée à évoquer des faits : la résurgence de formes archaïques de la pensée dans le contexte contemporain, le changement de signification d'images traditionnelles dans ce contexte, la dimension transhistorique de la métaphore, la logique sacrificielle de la pensée. Le rassemblement de ces faits sous le terme de consommation est, elle, née de ma volonté subjective de questionner la fécondité de la littérature excessive, scandaleuse, déclarée à défaut nihiliste. Je peux dire maintenant que cette fécondité réside en sa capacité de créer le plus possible de mauvaises interprétations. Un poète faible, comme l'écrit Bloom, sera parfaitement compris. Alors qu'un poète fort verra se projeter sur son œuvre quantité d'interprétations saugrenues³⁸⁹. Un poème peut participer de la vérité en ce qu'il pose le problème de la véracité. Elle met en jeu la vérité en confisquant de la donner. Je m'attends, n'étant tout de même pas poète, à ce que mon étude soit assez bien comprise, bien que je vise une vérité de la métaphore qui implique qu'on me mésinterprète aussi. Je n'ai pas souhaité établir un consensus, auquel d'abord la littérature ne se prête pas, mais poser d'une manière convaincante et inédite le problème de la vérité de la littérature.

³⁸⁸ Carson, Anne, *Grief Lessons. Four plays by Euripides*, New York, NYRB, 2006, p. 312. C'est Carson qui souligne. L'extrait traduit par Carson est tiré de la pièce « *Hippolytus Unveiled* » dont il ne reste que des fragments. Cette pièce aurait fait scandale en ce qu'elle présente Phèdre comme une prédatrice sexuelle qui malmène le pauvre Hippolite.

³⁸⁹ Bloom, Harold, *Kabbalah and Criticism*, *op. cit.*, p. 103. « *Every strong poet caricatures tradition and every strong poet is then necessarily mis-read by the tradition that he fosters.* »

La première partie de l'argumentaire aura servi à définir une zone de combat, alors que la rédaction de la deuxième partie a réclamé un réel engagement de ma part. Cet engagement, je l'entends comme une disponibilité affective et spirituelle, faute d'un meilleur terme. Lire et écrire en métaphores pour tester la langue c'est s'exposer à la maladresse. J'aime supposer la mienne proportionnelle à mon ouverture aux œuvres fréquentées. Il s'agissait de galvaniser ma langue empreinte d'académismes grisonnants et d'inspirer de semblables critiques emportées et engagées, de me poser moi-même comme sujet expérimental, soumise aux tests que la littérature avait préparés. J'ai voulu véhiculer une pensée critique, contre la limitation de la vie à l'autoconservation, tribu de la société de consommation qui cherche à coussiner tous les espaces. La littérature protège possiblement des aspects ankylosants de la *Gemütlichkeit* bourgeoise qui renforce le penseur dans son fauteuil et l'empêche d'en sortir. La métaphore de la consommation, touchant tout ce qui libère du poids avachissant de l'avarice, n'est pas « vraie », mais parlante. C'est moi qui l'ai fait parler de la pensée par-delà les principes de plaisir et d'utilité, ceci à l'aune de l'amitié que j'éprouve pour Nietzsche et Deleuze qui cherchaient à : « Faire enfin de la pensée quelque chose d'agressif, d'actif et d'affirmatif. Faire des hommes [et des femmes] libres, c'est-à-dire des hommes [et des femmes] qui ne confondent pas les fins de la culture avec le profit de l'État, de la morale ou de la religion³⁹⁰. »

Je me suis contaminée de cet esprit de dépense exubérante qui ne porte plus allégeance aux règles de la propriété intellectuelle. Le résultat est un formidable – et qui sait, exemplaire ! – désastre : je ne sais plus qui, de Bachmann, Duras, Plath, Bataille, Nietzsche, Tsvetaieva, Artaud ou Derrida, pense en moi. La métaphore crée des foyers d'idées qui se propagent entre les lignes, jusque dans mon écriture. J'écris de plus en plus en images. Qu'est-ce qui fait ma perspective – parmi d'autres, n'oublions pas celle de la mouche – instructive ? C'est son lien au matériau traditionnel, la révélation d'images mille fois usées, mille fois ressuscitées ? En tel cas cette thèse ne serait que le long développement d'une évidence : les motifs immémoriaux se répètent dans la littérature. Davantage qu'une profondeur historique j'ai voulu montrer la pensée secrétée du dilemme d'un sujet

³⁹⁰ Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1998, p. 121.

impersonnel : *Je*, l'araignée sécrétant sa toile conceptuelle. Cette démonstration ne se fait que par l'exercice de ma conscience qui s'ouvre à ce qui l'aspire et la rejette. J'ai montré, laissant des traces de cet exercice, que la pensée a une personnalité multiple. Le fait qu'elle n'appartienne à personne ne justifie pourtant pas que je la délaisse et que je passe mon petit flambeau à quelqu'un qui puisse penser pour moi. Mon flambeau est mon fardeau, impossible de le troquer pour un autre. Je peux seulement continuer à avancer et à apprendre, tout entière me consumant.

Je terminerai en évoquant le merveilleux livre de Lispector, *La passion selon G.H.*, qui joue un rôle déterminant dans cette thèse bien qu'il n'y soit cité que discrètement. C'est le fantôme qui m'accompagne à chaque moment, car comme son *Je* qui raconte sa transfiguration profane, je cherche à me débarrasser d'« une troisième jambe » :

J'ai perdu cette troisième jambe. Et je suis redevenue ce que je n'avais jamais été. J'ai retrouvé ce que je n'avais jamais eu : rien que deux jambes. Je sais que c'est avec deux jambes seulement que je peux marcher. Mais l'absence de cette troisième jambe inutile me manque et m'effraie, c'est cette jambe-là qui faisait de moi une chose sur laquelle je pouvais compter sans même avoir besoin de m'inquiéter³⁹¹.

C'est un travail de tous les jours que de brûler cette prothèse qui, chez moi comme chez la plupart, repousse constamment bien qu'involontairement – comme d'ailleurs la queue de la salamandre qui se régénère d'elle-même après qu'on l'ait coupée – et me ramène à la sécurité des thèses philosophiques bien construites ou à l'espoir injustifiable en un futur idyllique. Cette troisième jambe est la transcendance pétrifiée en un Dieu ou une utopie. Ne s'en débarrasse pas qui veut. Il faut souffrir pour être immanente, comme cette G.H.. Au bout de son supplice – j'épargnerai au lecteur ses détails peu ragoûtants – ayant touché au sacré de la vie, son *Je* écrit :

La réalité est la matière première, le langage est la façon dont je vais la chercher – et dont je ne la trouve pas. Mais c'est du chercher et du ne pas trouver que naît ce que je ne connaissais pas, et qu'instantanément je reconnais. Le langage est mon effort humain. Par destinée je dois aller chercher et par destinée je reviens les mains vides. Mais – je reviens avec l'indicible. L'indicible ne pourra m'être donné qu'à travers l'échec de mon langage. C'est seulement quand la construction rate que j'obtiens ce qu'elle n'a pas réussi³⁹².

³⁹¹ Lispector, Clarice, *La passion selon G.H.*, *op. cit.*, p. 22.

³⁹² *Ibid.*, p. 225.

La consommation nomme cet éreintant va-et-vient de la pensée qui veut sentir le vide dans son langage. Se consumer n'est pas la même chose que déconstruire, c'est construire en profitant de l'erreur, de l'énergie qui se dissipe en flammes sans qu'on puisse le contrôler, de la dépense pure de la poésie qui ne peut être récupérée en un sens unique. Une connaissance embrasée récompense l'écrivain « qui obtient ce qu'elle n'a pas réussi ». Cette connaissance littéraire est insubstituable. Pour en respecter la spécificité il importe de ne pas l'étouffer sous une technicité discursive à laquelle, de toute manière, la littérature se soustrait. Dans cet esprit, j'ai voulu bien rater ma construction théorique. J'ai la prétention d'espérer que les métaphores plus ou moins réussies que j'ai inventées témoignent d'un échec inimitable.

Cette thèse attise le feu d'un problème fondamental auquel il ne faudrait surtout pas proposer de solution, et dont j'ai plutôt voulu accroître la profondeur et la fécondité critique. Ce fabuleux problème est celui-ci : devant la littérature on sera toujours redevable puisqu'elle donne une série de réponses pour lesquelles il n'y a pas de questions.

Où ai-je lu cela ?

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL :

- Bachmann, Ingeborg, *Malina* [1971], traduction de P. Jaccottet et C. Oliveira, Paris, Actes Sud, 2008.
- Bachmann, Ingeborg, *Malina*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971.
- Duras, Marguerite, *Le Vice-Consul* [1965], Paris, Gallimard, 1977.
- Duras, Marguerite, *India Song* [1973], Paris, Gallimard, 1991.
- Duras, Marguerite, *L'amour* [1971], Paris, Gallimard, 1992.
- Duras, Marguerite, *Le ravissement de Lol V. Stein* [1964], Paris, Gallimard, 1976.
- Plath, Sylvia, « Lady Lazarus » [1965] ds *The Collected Poems*, ed. Ted Hughes, New York, Harper Collins, 2008, p. 244-247.

SUR LA MÉTAPHORE :

- Aristote, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996.
- Bachelard, Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988.
- Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu* [1938], Paris, Gallimard, 2011.
- Blumenberg, Hans, *Paradigmes pour une métaphorologie*, traduction de D. Gammelín, Paris, Vrin, 2006.
- Celan, Paul, *Le méridien et autres proses* [1960], traduction de J. Launey, éd. bilingue, Paris, Seuil, 2002.
- Derrida, Jacques, « La mythologie blanche » ds *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 249-323.
- Kofman, Sarah, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Galilée, 1972.
- Nietzsche, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, traduction de N. Gascuel, Paris, Actes Sud, 1997.
- Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

CORPUS THÉORIQUE :

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée* [1951], traduction de É. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, 2003.

Adorno, Theodor W., *Dialectique négative* [1966] traduction du Collège de Philo, Paris, Payot Rivages, 2003.

Adorno, Theodor W., Horckheimer, Max, *La dialectique de la raison* [1947], traduction de É. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983.

Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz* [1998], traduction de P. Alferi, Paris, Payot Rivages, 2003.

Agamben, Giorgio, *Le feu et le récit* [2014], traduction de M. Rueff, Paris, Payot Rivages, 2015.

Andreas-Salomé, Lou, *Éros* [1899-1917], traduction de H. Plard, Paris, Minuit, 1984.

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

Agnese, Barbara, « « Qual nova salamandra al mondo ». Zu einigen Motiven aus der italienischer Literatur in Ingeborg Bachmanns Werk », ds *Cultura Tedesca*, no 25, avril 2004, Rome, Donzelli editore, p. 29-46.

Auerbach, Erich, *Figura* [1938] traduction de D. Meur, Paris, Macula, 2003.

Bachmann, Ingeborg, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung* [1960], München & Zürich, Piper, 2011.

Bachmann, Ingeborg, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, München & Zurich, Piper, 1981.

Bachmann, Ingeborg, *Kritische Schriften*, München & Zürich, Piper, 2005.

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Bataille, Georges, *La part maudite* [1949], précédé de *La notion de dépense* [1933], Paris, Minuit, 2011.

- Bataille, Georges, *L'érotisme* [1957], Paris, Minuit, 2011.
- Beaudry, Jean, *Le cimetière des filles assassinées : Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Sarah Kane, Nelly Arcan*, Montréal, Nota Bene, 2015.
- Benjamin, Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain » [1916] ds *Œuvres I*, traduction de M. de Gandillac, revue par R. Rotchlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 142-165.
- Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur » [1923] ds *Œuvres I*, traduction de M. de Gandillac, revue par R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262.
- Benjamin, Walter, « Le caractère destructeur » [1931] ds *Œuvres II*, traduction de R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 330-332.
- Benjamin, Walter, « Sur le concept d'histoire » [1942] *Œuvres III*, traduction de M. de Gandillac, revue par P. Rutsch, Paris, Gallimard, 2000, p. 427-444.
- Benjamin, Walter, *L'origine du drame baroque allemand* [1928], traduction de S. Muller, Paris, 2009.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Blanchot, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1984.
- Bloom, Harold, *The anxiety of influence. A theory of Poetry*. New York, Oxford University Press, 1973.
- Bloom, Harold, *Kabbalah and Criticism*, New York, Seabury Press, 1975.
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990.
- Carnap, Rudolf, « Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache » ds *Erkenntnis*, Vol. II, 1932.
- Cixous, Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies* [1975], Paris, Galilée, 2010.
- Cochran, Terry, *De Samson à Mohammed Atta. Foi, savoir et sacrifice humain*, Montréal, Fides, 2007.
- Cochran, Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Montréal, Nota Bene, 2008.
- De Certeau, Michel, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Milles plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.

- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1998.
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Derrida, Jacques, *Feu la cendre*, Paris, Des Femmes, 1999.
- Derrida, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche* [1978], Paris, Flammarion, 2010.
- Dufourmantelle, Anne, *Blind date. Sexe et philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2003.
- Dufourmantelle, Anne, *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à-côté*, Paris, Denoël, 2007.
- Edelman, Lee, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham and London, Duke University Press, 2004.
- Grossman, Evelyne, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008.
- Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.
- Irigaray, Luce, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.
- Jankélévitch, Vladimir, *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960.
- Loos, Adolf, *Ornement et crime* [1913], traduction de S. Comille et P. Ivernel, Paris, Payot Rivages, 2003.
- Liotard, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986.
- Malabou, Catherine, *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Léo Scheer, 2004.
- Malabou, Catherine, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009.
- Malabou, Catherine, *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*, Paris, Léo Scheer, 2009.
- Nietzsche, Friedrich, *Le Gai savoir* [1882], traduction de P. Wotling, Paris, Flammarion, 2007.

Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo. Comment on devient ce que l'on est* [1888], traduction de J.-C. Hémery, éd. bilingue, Paris, Gallimard, 2012.

Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* [1885], traduction de G. Blanquis, Paris, Flammarion, 2006.

Nietzsche, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal* [1873], traduction de P. Wotling, Paris, Flammarion, 2000.

Pascal, Blaise, *Préface pour le traité du vide* [1647] ds *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954, p. 529-535.

Renault, Emmanuel, *Sainte Thérèse d'Avila et l'expérience mystique*, Paris, Seuil, 2007.

Sontag, Susan, *Against Interpretation and other essays* [1966], London, Penguin, 2009.

Ronell, Avital, *The Test Drive*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2004.

Sloterdijk, Peter, *Règles pour le parc humain, suivi de La domestication de l'être. Pour un éclaircissement de la clairière*, traduction de O. Mannoni, Paris, Mille et une nuits, 2010.

Sloterdijk, Peter, *Essai d'intoxication volontaire* [1996] suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* [2000], traduction de O. Mannoni, Paris, Hachette, 2001.

Surya, Michel, *Portrait de l'intellectuel en animal de compagnie. De la domination. Tome III*, Paris, Farrago, 2000.

Surya, Michel (dir.), « Littérature et pensée », *Revue Lignes*, Paris, Éditions Lignes, numéro 38, mai 2012

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], traduction de G.-G. Granger, Paris, Gallimard, 1972.

Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques* [1953], traduction de F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud et É. Rigal, Paris, Gallimard, 2005.

CORPUS LITTÉRAIRE :

Acker, Kathy, *In Memoriam to Identity*, New York, Grove Press, 1990.

Angèle de Foligno, *Le livre des visions et instructions* [1285-1298], traduction de E. Hello, Paris, Seuil, 2015.

Antelme, Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957.

Artaud, Antonin, *Suppôts et supplications* [1978], Paris, Gallimard, 2006.

- Artaud, Antonin, « Van Gogh. Le suicidé de la société » [1947] ds *Oeuvres complètes Tome XIII*, Paris, Gallimard, 1974, p. 9-64.
- Bachmann, Ingeborg, *Œuvres*, traduction de E. Poulain, P.-E. Dauzat, M. Couffon, H. Belletto, M.-S. Rollin et C. Kübler, N. Casanova, Paris, Actes Sud, 2009.
- Bachmann, Ingeborg, *Werke 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, München und Zürich, Piper, 1978.
- Bachmann, Ingeborg, *Werke IV. Essays, Reden, Vermischten Schriften, Anhang*, München und Zurich, Piper, 1978.
- Bachmann, Ingeborg, *Todesarten Projekt, Band 2, Das Buch Franzä*, München & Zürich, Piper, 1995.
- Bataille, Georges, *L'expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, 1978.
- Baudelaire, Charles, *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose* [1869], Paris, Gallimard, 1973.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal* [1857], Paris, Gallimard, 1996.
- Bernhard, Thomas, *Geben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971.
- Blake, William, *The Marriage of Heaven and Hell* [1790], New York, Dover Publication, 1994.
- Carson, Anne, *Men in the Off Hours*, New York, Vintage Books, 2001.
- Carson, Anne, *Grief Lessons. Four plays by Euripides*, New York, NYRB, 2006.
- D'Annunzio, Gabriele, *Le feu* [1900], traduction de G. Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, 1929.
- De la Croix, Saint Jean, *Nuit obscure. Cantique spirituel et autres poèmes* [1594 et 1630], traduction de J. Ancet, éd. bilingue, Paris, Gallimard, 1997.
- Delaume, Chloé, *Une femme avec personne dedans*, Paris, Seuil, 2012.
- Delbo, Charlotte, *Une connaissance inutile. Auschwitz et après II*, Paris, Minuit, 1970.
- Duras, Marguerite, *La maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982.
- Duras, Marguerite, *L'amant*, Paris, Minuit, 1984.
- Duras, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- Duras, Marguerite, *La pluie d'été*, Paris, POL, 1990.
- Duras, Marguerite, *La vie matérielle* [1987], Paris, Gallimard, 1994.

- Duras, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, scénario et dialogue du film réalisé par Alain Resnais, Paris, Gallimard, 1960.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary* [1857], Paris, Gallimard, 1973.
- Frisch, Max, *Homo Faber. Ein Bericht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1957.
- Genet, Jean, *Querelle*, Paris, Gallimard, 1953.
- Giguère, Roland, *L'âge de la parole*, Montréal, l'Hexagone, 1965.
- Ginsberg, Allen, *Howl* [1956], edited by Barry Miles, New York, London, Toronto, Sydney, Harper Perennial, 2006.
- Hébert, Anne, *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Boréal, 1993.
- Hölderlin, Friedrich, *Empédocle sur l'Etna*, texte de la troisième version de *La mort d'Empédocle* [1826], établi et traduit par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub pour leur film *Noir péché* (1989), Toulouse, Éditions Ombres, 1989.
- Jelinek, Elfriede, « Lust » [1989] ds *Œuvres romanesques*, traduction de Y. Hoffman et Maryvonne Litaize, Paris, Actes Sud, 2008, p. 423-588.
- Jelinek, Elfriede, *La jeune fille et la mort. Drames de princesses* [2004], traduction de M. Jourdain et M. Sobottke, Paris, l'Arche, 2006.
- Jelinek, Elfriede, « Der Krieg mit anderen Mitteln » ds *Kein Objektives Urteil, nur ein Lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München, Piper Verlag, 1989.
- Jelinek, Elfriede, *Im Abseits* [2004] et *Textflächen* [2013], [En ligne] <http://www.elfriedejelinek.com/>, dernière consultation le 21/07/2016.
- Kafka, Franz, *Récits, Romans, Journaux*, traductions de F. Matthieu, A. Nesme, M. Robert, G. Rudent et B. Vergne-Cain, Paris, Le livre de poche, 2000.
- Kertesz, Imre, *Le Refus* [1988], traduction de N. Zarembo-Huzsvai et C. Zarembo, Paris, Actes Sud, 2001.
- Kertesz, Imre, *Journal de galère* [1992], traduction de N. Zarembo-Huzsvai et C. Zarembo, Paris, Actes Sud, 2010.
- Kraus, Karl, *Aphorismen. Sprüche und Widersprüche, Pro domo et mundo, Nachts*, [1909], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- Lispector, Clarice, *La passion selon G.H.* [1964], traduction de C. Farny, Paris, Des Femmes, 1998.

Lispector, Clarice, *La découverte du monde. 1967-1973*, traduction de J. et T. Thiériot, Paris, Des Femmes, 1995.

Michaux, Henri, *Une voie pour l'insubordination*, Paris, Fata Morgana, 1980.

Plath, Sylvia, *The Bell Jar* [1963], London, Faber & Faber, 2013.

Plath, Sylvia, *The Collected Poems*, New York, Harper Collins, 2008.

Rilke, Rainer Maria, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* [1910], traduction de M. Betz, Paris, Seuil, 1966.

Rimbaud, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, [1895, 1873, 1886], Paris, Gallimard, 1999.

Solanas, Valerie, *SCUM Manifesto* [1967], introduction de Avital Ronell, London et New York, Verso, 2004.

Stampa, Gaspara, *Poèmes*, traduction de P. Bachman, éd. bilingue, Paris, Gallimard, 1991.

Théorêt, France, *Bloody Mary* suivi de *Vertiges, Nécessairement putain, Intérieurs, Poèmes des origines* [1977-1992], Montréal, Typo, 2011.

Tsvetaieva, Marina, *Le ciel brûle* suivi d'*Une tentative de jalousie* [1917-1939], traduction de P. Léon et È. Malleret, Paris, Gallimard, 1999.

Tsvetaieva, Marina, *Récits et essais. Œuvres tome II*, traduction de V. Lossky, N. Dubourvieux et L. Jurgenson, Paris, Seuil, 2011.

Woolf, Virginia, *Three Guineas* [1938], Oxford, The Shakespeare Head Press Edition, Blackwell, 2001.

Woolf, Virginia, *The Waves* [1931], New York, Oxford University Press, 1998.

Yourcenar, Marguerite, *Feux* [1974], Paris, Gallimard, 1993.

La Bible, traduction œcuménique, Paris, Le livre de Poche, 1996.

INTERVIEWS, JOURNAUX, CORRESPONDANCES ET BIOGRAPHIES

Adler, Laure, *Marguerite Duras. Biographie*, Paris, Gallimard, 1998.

Bachmann, Ingeborg, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, München & Zurich, Piper, 1994.

Duras, Marguerite, *La passion suspendue, entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Seuil, 2013.

Duras, Marguerite et Gauthier, Xavière, *Les parleuses*, Paris, Minuit, 1972.

Flaubert, Gustave, *Correspondance, Tome II, juillet 1851-décembre 1858*, Paris, Gallimard, 1980.

Jelinek, Elfriede, *L'Entretien*, avec Christine Lecerf, Paris, Seuil, 2007.

Jelinek, Elfriede, Entretien avec Rudolf Marech, « *Nichts ist verwirklicht. Alles muss jetzt neu definiert werden* » [Rien n'est accompli. Tout doit être défini à nouveau] mené le 22 février 1992 disponible [En ligne] <http://www.rudolf-maresch.de/interview/23.pdf>, dernière consultation : 06/01/2016.

Müller, Heiner, *Fautes d'impression, Textes et entretiens*, traduction de A. Bérélowitch, J-L Besson, J. Jourdheuil, J-P Morel, J-F Peyret, B. Sobel et B. Umbrecht, Paris, l'Arche, 1997.

Noguez, Dominique, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001.

Plath, Sylvia, *The Unabridged Journals*, New York, Anchor, 2000.